

CONSTELACIONES Y DERIVAS

DIAGRAMAS PARA LA CONSTRUCCIÓN

DE UN PENSAMIENTO VISUAL-OBJETUAL

CONSTELACIONES Y DERIVAS

Diagramas Para la Construcción de un
Pensamiento Visual-objetual

Relatorio de Proyecto

María del Pilar Mackenna García-Huidobro

Orientadora Profesora Doctora

Cláudia Amandi

Lengua

Castellano

AGRADECIMIENTOS \

A mi orientadora, profesora Cláudia Amandi por la dedicación, paciencia y profesionalismo con que me guió con tanta lucidez y sabiduría en este largo camino.

A todo el equipo docente y técnico que tuve la suerte de conocer en estos años. En especial a Rute Rosas, Filipa Cruz, Luis Pinto Nunes, Carlos Lima, Tiago Cruz, Alcides Rodrigues, gracias por la enseñanza y formación que me dieron con afecto.

A mis amigo/as en Chile que desde la distancia me han apoyado e impulsado siempre y desde luego a la familia de amigo/as que me ha regalado este maravilloso país.

A mis colegas de Mestrado, Isabel Dores, Bruna Vettori, Clarice Cunha, Rui Mota, Leticia Maia, Teresa Adão da Fonseca por la amistad y el enriquecedor intercambio de ideas.

A quienes me ayudaron con la edición, diseño y comentarios críticos, especialmente César Gabler, Laura Galaz, María Jesús Santelices y Teresita Alliende.

Por último a Nicolás, Julio, mi familia y mi padre Juan por su incondicional amor e inspiración desde acá y el más allá.

**NOTA ACLARATORIA **

Todos los extractos en lenguas extranjeras citados en el cuerpo del texto y en las notas a pie de página están traducidos al castellano por la autora. Para que la lectura sea más fluida, se decidió no introducir la versión original.

RESUMEN \

Este Relatorio de Proyecto tiene como objetivo observar, analizar y poner en contexto la actividad práctica y conceptual, desarrollada en el ámbito de la Escultura, antes y durante el período de estudio de este Mestrado en Artes Plásticas. Tras un análisis del universo específico de trabajo, se enumeran tres direcciones que permiten circunscribir ciertas etapas en la producción escultórica. Estas etapas –Andar y Recolectar, Mesa de Trabajo, y Organización Espacial— nos permiten comprender la dinámica desarrollada y su relevancia como estímulos diferenciados en la especulación del universo del trabajo. Es este ecosistema de interdependencias y tejido de experiencias, condicionados por un tiempo, espacio y contexto determinado, lo que establece las directrices principales para el desarrollo de este trabajo artístico. Los procesos de trabajo tales como las derivas territoriales, la recolección y la observación y estudio del diagrama, funcionan como medios para visualizar y formalizar el pensamiento visual en el espacio. Es decir, a través de procesos asociativos e intuitivos, relaciones y conexiones de diferentes elementos y materialidades, se construyen objetos que buscan extrapolar hacia un territorio de instalación escultórica, la idea de organización y orden del infinito universo de información al que estamos expuestos en la vida contemporánea. Desde el estudio de la percepción hasta las bases de la biología, se reflexiona acerca de la imposibilidad de disociarnos de otros, de lo que observamos y vivimos, y la implicancia de esto en la práctica artística. En consecuencia, este Relatorio tiene como objetivo sustentar el desarrollo de un trabajo escultórico basado en la experiencia y su vínculo con la observación del ser humano, su entorno y las múltiples capas de información que este entorno nos entrega.

PALABRAS – CLAVE

Diagrama, Recolección, Construcción, Percepción, Asociación, Deriva Territorial, Escultura

ABSTRACT \

This Project Report aims to observe, analyse and put into context the practical and conceptual activity developed in Sculpture before and during the study period of this Master's Degree in Fine Arts. After exploring the specific work universe, three directions are listed that allow us to circumscribe certain stages in sculptural production. Walking and Collecting, Working Table and Spatial Organisation will enable us to understand the dynamics developed and their relevance as differentiated stimuli in speculating the work universe. This ecosystem of interdependencies and weaving of experiences, conditioned by a given time, space and context, establishes the main guidelines for developing this artistic work. Work processes, such as territorial drifts, collection, and the observation and study of the diagram, function as means to visualise and formalise visual thought in space. That is to say, through associative and intuitive processes, relationships and connections of different elements and materialities, objects are constructed that seek to extrapolate into a territory of sculptural installation, the idea of organisation and order of the infinite universe of information to which we are exposed in contemporary life. From the study of perception to the foundations of biology, we reflect on the impossibility of dissociating ourselves from others, from what we observe and experience, and the implications of this for artistic practice. Consequently, this report aims to support the development of sculptural work based on experience and its link with the observation of human beings, their environment and the multiple layers of information that this environment provides us.

KEY - WORDS

Diagram, Collection, Construction, Perception, Association, Territorial Drift, Sculpture

ÍNDICE \

AGRADECIMIENTOS	4
RESUMEN	6
ABSTRACT	7
INTRODUCCIÓN	10
CAPÍTULO 1 \ INTRODUCCIÓN AL UNIVERSO DEL TRABAJO	13
1.1.- Antecedentes y Aproximaciones Científicas y Poéticas.	13
1.2.- Percepción e Intuición Como Motor de Búsqueda, Experimentación y Decisión.	27
CAPÍTULO 2 \ ANDAR Y RECOLECTAR	36
2.1.- Andar: Derivas y Psico-geografía	36
2.2.- Recolectar	55
CAPITULO 3 \ MESA DE TRABAJO	73
3.1.- Atlas - Mesa de Trabajo	73
3.2.- Diagramas, Mapas Mentales y Rizoma: El Dibujo Como Vehículo Canalizador del Pensamiento	86
3.3.- Construcción, Re-significación y Articulación de Objetos	102

CAPÍTULO 4 \\\ ORGANIZACIÓN ESPACIAL	118
4.1.- Diagramas y Criterios del Proceso Asociativo y Vinculante de Objetos e Imágenes en el Espacio	118
CONSIDERACIONES FINALES	140
INDICE DE FIGURAS	145
BIBLIOGRAFÍA	165
BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA	169
ANEXO	170

INTRODUCCIÓN \

El presente Relatorio de Proyecto corresponde a la etapa final del Mestrado en Artes Plásticas con Especialización en Escultura de la Universidad de Porto.

Éste tiene como objetivo principal analizar, reflexionar y poner en contexto lo que se desarrolla en la práctica personal de la escultura. Como tópico principal, se establece la problemática acerca de la comprensión del vínculo del ser humano y su entorno, ya sea natural y/o urbano, y la posibilidad de abordar este amplio asunto desde una perspectiva ligada a la experiencia perceptiva e intuitiva, que se materializa a través de un trabajo de objetos e instalaciones, conformando todos ellos un gran “ecosistema” que refleja dichas problemáticas.

Su título, *Constelaciones y Derivas: Diagramas Para la Construcción de un Pensamiento Visual-objetual*, hace alusión al proceso creativo de andar, recolectar, relacionar y asociar, mediante el cual el trabajo va descubriendo, paso a paso, las claves para componer y reflexionar en torno a lo planteado. Con esto nos referimos al particular interés por estudiar el proceso de trabajo: cómo se va tejiendo una trama de factores y elementos que, junto al tiempo, el contexto y la experiencia, va incidiendo en las decisiones, las rutas que se recorren, los objetos que se recolectan y la manera en que se articulan los elementos a partir de esas colecciones de objetos, materiales, imágenes, ideas y formas. Así se va conformando el trabajo, siendo éste el reflejo de un proceso de experimentación, de ensayo y error, de un conjunto de acciones y procesos sistemáticos, que, aunque es difícil de definir en su totalidad, es central para la realización del trabajo final. Los distintos procesos por los cuales atraviesa este estudio, para efectos de este Relatorio de Proyecto, corresponderán a los Capítulos y Subcapítulos. Por consiguiente, la estructura que se presentará a continuación fue establecida en consonancia con la naturaleza del trabajo. Es decir, en el Capítulo 1 se presenta el Universo de Trabajo, para después distribuirse en los Capítulos 2, 3 y 4 un análisis de las tres fases de trabajo, que se pueden entender como cronológicas para efectos de el presente estudio. Por tanto, su marco teórico y artistas de referencia se distribuirán

a lo largo del presente Relatorio de Proyecto según el tópico o materia que se vaya desarrollando.

Éstos son:

1.- Introducción al Universo de Trabajo: El primer capítulo se desarrolla como una extensión complementaria a la Introducción, donde se presentan al lector con mayor profundidad los antecedentes fundamentales que llevaron al presente estudio. Se explica en qué consistirán las siguientes etapas del proceso creativo, así como también sus principales referentes y exponentes teóricos, como es el caso de Nicolas Bourriaud. Este capítulo se compone de dos subcapítulos, donde se relacionan los orígenes científicos del significado del término *ecosistema*, para luego trasladar esta idea de interdependencia hacia el campo de las Artes Plásticas y generar un cruce con el pensamiento perceptivo e intuitivo de, por ejemplo, Maurice Merleau-Ponty o Rudolph Arnheim.

2.- Andar y Recolectar: El segundo capítulo se enfoca en el *comienzo* del proceso creativo, donde se realizan recorridos exploratorios del territorio en que se habita, con el objetivo de observarlo, entenderlo y conocerlo, mediante el caminar y recolectar.

En este capítulo se revisan autores como Francisco Careri, quien además de explicar algunos antecedentes históricos interesantes relacionados al andar, nos introduce en la influencia que tuvo esta práctica en corrientes artísticas como el Dadá, Surrealismo, Situacionismo y Land Art. Luego, a propósito de la recolección como metodología de trabajo, se hará un breve repaso histórico de esta práctica, así como de los principales artistas que han utilizado este recurso como herramienta para construir sus obras.

3.- Mesa de Trabajo: Este capítulo se concentra en el análisis del trabajo en el estudio, donde se revisan y se comienzan a vincular los elementos recolectados que se distribuyen dentro del espacio de trabajo. A propósito, se visita la obra de Didi-Huberman sobre Aby Warburg y se analizan las *Mesas de Trabajo* de Gabriel Orozco.

En sus subcapítulos se estudian conceptos como el *rizoma* de Deleuze y Guattari, los *mapas mentales*, así como también la importancia del dibujo y la pintura en el proceso

creativo. Se introduce, a su vez, el estudio de los diagramas como herramienta fundamental para construir el cuerpo de la obra y un pensamiento visual-objetual en desarrollo. En esta parte se aborda la entrega de nuevos significados y la multiplicidad de relatos que puede tener el acto de manipular un objeto que ya existe e insertarlo en otro contexto. Con ello se da inicio al proceso de construcción y articulación de nuevas piezas volumétricas.

4.- Organización Espacial: El cuarto y último capítulo trata de la conclusión del trabajo, una vez que se instala en el espacio de exposición. Esta acción supone una serie de nuevos procedimientos creativos y asociativos, que tienen que ver en esta etapa con combinar la sumatoria de piezas que se construyeron en un espacio determinado. Nuevos vínculos y asociaciones aparecerán, esta vez con el desafío de la tridimensionalidad, nuevos modos de pensar el ecosistema del que se habla: un sistema abierto, en movimiento, donde las partes componen un todo.

Se abordan artistas que interesan, tanto por los universos instalativos que consiguen mediante la combinatoria de múltiples y diversos elementos, como por sus ideas sobre ecología, hábitat, consumo y sobresaturación a la cual estamos sometidos en nuestra vida contemporánea.

CAPÍTULO 1 \ INTRODUCCIÓN AL UNIVERSO DE TRABAJO

1.1.- Antecedentes y Aproximaciones Científicas y Poéticas

El objetivo de este primer capítulo es introducir al contexto y conceptos generales que motivan el trabajo de investigación y práctica que se desarrollarán para este Relatorio de Proyecto.

El punto de partida para entrar en el universo del trabajo se viene desarrollando desde hace un tiempo largo y pausado, donde se ha vuelto a insistir y reflexionar sobre la vida como un gran ecosistema, que incluye los vínculos del ser humano con su entorno y sistemas naturales, culturales y/o urbanos en los que está inscrito.

Es de interés observar cómo esta red de interdependencias y tejido de experiencias, en la cual habitamos, es condicionada por un tiempo, espacio y contexto determinado, permeando e influyendo de forma consciente e inconsciente nuestras experiencias, ideas, percepciones y decisiones. Si bien estas ideas parecen ser bastante amplias, han ido estableciendo el rumbo y las directrices principales para el desarrollo del trabajo artístico hasta ahora. Estas influencias han ido mutando con el paso del tiempo, aun así forman parte de lo que metafóricamente se intenta trasladar al lenguaje de las artes plásticas.

Para llevar a un contexto, y considerando algunas bases que surgen desde las ciencias naturales, se puede señalar que un *ecosistema* es una unidad compuesta de organismos interdependientes que comparten el mismo hábitat y que forman una serie de cadenas dentro de un sistema. De esta forma, Margulis (2002) nos plantea desde la ciencia que somos simbioses⁽¹⁾ habitando un mundo simbiótico. Analizando una serie de analogías y comportamientos simbióticos entre seres vivos, la autora explica que desde la biología se puede mostrar la evolución gracias a la cooperación y asociación de unos seres con otros. Por lo tanto, la vida se plantea como un sistema complejo, interactivo e interdependiente,

1 La palabra simbiosis del griego “syn” (juntos) “biosis” (vivir), definida por el botánico alemán Anton de Bary en 1879, se aplica a la interacción biológica entre organismos de diferentes especies.



Fig. 1-2 Pilar Mackenna, *Ecosistemas I*, 2014, Instalación de objetos de papel, madera, madera de balsa, cartón, esmalte sintético, dibujo y acuarela sobre papel, dimensiones variables

lleno de relaciones de sinergia entre organismos de diferentes especies.

En las imágenes anteriores, que muestran piezas de la exposición *Formas de Habitar* (2014) y posteriormente instaladas en *Gabinete* (2015), se presentan dos variaciones de la obra *Ecosistemas, I y II*. Ellas pretenden mostrar referencias e ideas que reflexionan frente a la tensión entre el mundo natural y su encuentro con el hombre y la cultura. Estos elementos incluyen figuras dibujadas, construidas y recolectadas, cuya materialidad es principalmente el papel, cartón y madera de balsa. Las figuras se pueden clasificar en dos fuentes aparentemente antagónicas: una relacionada con formas orgánicas, como espinas, corales, hojas, helechos, pétalos, plumajes, cascadas, raíces y volcanes; y otra asociada a elementos más geométricos y de construcción, como cajas, plataformas, piscinas, tuberías, pirámides y rectas.

En estas primeras obras, la relación con la naturaleza y la ciencia se muestra más evidente a como se desenvuelve el

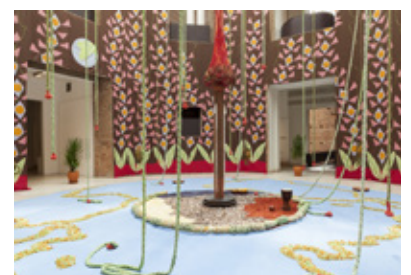


Fig.3-4 Ernesto Neto, *Sopro*, 2019, Retrospectiva Ernesto Neto Pinacoteca São Paulo

trabajo hoy en día, pero se puede ver un hilo conductor de investigación, que va mutando en relación al contexto que se habita y que mantiene la idea de apropiación del espacio como un sistema en crecimiento.

El trabajo del artista brasileño Ernesto Neto aborda cuestiones que tienen que ver con lo planteado, reflexionando sobre la relación entre lo individual y lo colectivo, y nuestra posición como seres humanos frente a los demás seres vivos. Sus visiones cósmicas que intersectan arte, ancestralidad y espiritualidad, plantean asuntos que dialogan con esta idea de ser y estar indisolublemente siempre en sintonía con otros y con la naturaleza. Su arte cuestiona también los permanentes cambios y formas en que vivimos y creamos como comunidades. Desde otro punto de vista, los trabajos de Pierre Huyghe suelen presentarse como sistemas complejos, caracterizados por una amplia gama de formas de vida, cosas inanimadas y tecnologías. Sus organismos contruidos no sólo combinan elementos biológicos, tecnológicos y de ficción, sino que también producen un entorno inmersivo y en constante cambio, en el que los seres humanos, los animales y los no-seres aprenden, evolucionan y crecen. Son verdaderos ecosistemas habitados

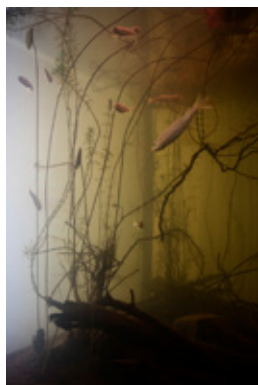


Fig.5 Pierre Huyghe, *Untitled*, 2011-2012, entidades vivas y cosas inanimadas, hechas y no hechas, Documenta Kassel

Fig.6 Pierre Huyghe, detalle *Nymphéas Transplant* (14-18)

Fig.7 Pierre Huyghe, *Nymphéas Transplant* (14-18), 2014, ecosistema de estanque vivo, caja de luz, vidrio cambiante, hormigón, 95x113x116 (acuario)



Fig. 8 -10 Pilar Mackenna, *Ecosistemas I*, 2014, Instalación de objetos de papel, madera, madera de balsa, cartón, esmalte sintético, dibujo y acuarela sobre papel, dimensiones variables.

por materias bióticas-abióticas, orgánicas-artificiales, animadas-inanimadas, biológicas-minerales. (Nunes, 2019).

Si el concepto de *assamblaje* de Bruno Latour, concebido a partir de un entendimiento de red formado por agregados de diferentes agentes, subyace a este análisis, nos permitiría leer cada elemento de las piezas de Huyghe como actores de un mismo tejido y ya no como medios individualizados. (Nunes, 2019, p. 178)

Por lo tanto, podemos ver cómo existen ciertos tópicos relacionados a la noción de ecosistemas de la cual nos referimos tanto en el trabajo de Huyghe como en el de Neto, aunque planteados de forma diferente. Cabe agregar, tal como se señala en *Planeta Simbiótico*, “No importa mucho lo que nos preocupe nuestra propia especie, la vida es un sistema mucho más amplio. Es una increíble y compleja interdependencia de materia y energía entre millones de especies fuera (y dentro) de nuestra propia piel” (Margulis, 2002, p.132)

Tomando lo anterior como antecedentes introductorios, rescatamos algunos conceptos claves que se incorporan a lo largo del trabajo: la “asociación”, la “simbiosis” y los “sistemas” en todo orden de cosas. A raíz de lo planteado, y reflexionando sobre cómo un individuo o una sociedad no puede vivir sin el otro, surge la interrogante: ¿Cómo vincular

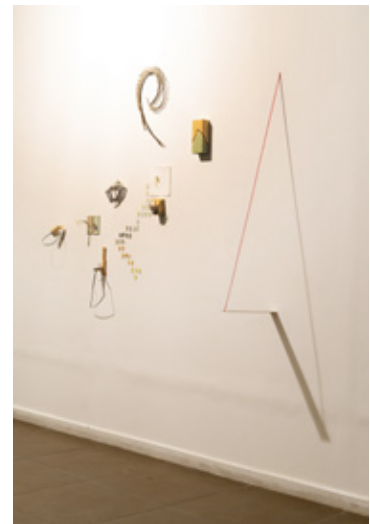


Fig.11-12 Pilar Mackenna, *Ecosistemas I*, 2014, Instalación de objetos de papel, madera, madera de balsa, cartón, esmalte sintético, dibujo y acuarela sobre papel, dimensiones variables

este tejido basado en el comportamiento simbiótico de los seres vivos con nuestra historia, sociedad, comunicación, memoria y experiencia como seres humanos? ¿Cómo plasmar este “pensamiento en red” a través de una práctica artística que se desarrolla a partir de imágenes y objetos principalmente abstractos y en apariencia desconexos?

Así se van estableciendo las principales ideas y desafíos que motivan a desarrollar este trabajo escultórico, donde el concepto de ecosistema se observa desde otras perspectivas: desde el punto de vista de situarnos en permanentes “sistemas” sociales o “constelaciones” culturales, urbanas y/o naturales que mutan y en las cuales estamos inscritos indisolublemente. Esta cantidad de información no encuentra una mejor forma de canalizarse y traducirse que mediante construcciones organizadas en el espacio y habitadas por una serie de elementos contruidos y piezas volumétricas. Estos elementos y piezas conviven, conectándose entre sí a través de su origen, color, forma, significado y/o materialidad. En estas composiciones, los objetos se asocian creando vínculos formales bi o tridimensionales, estableciendo un “todo”, una grilla o red donde se instalan y gravitan en órbitas ficticias. Suspenden un momento y un contexto, plantean un “ecosistema” de lo que nos rodea.

En relación a lo anterior, esta vez desde las artes plásticas, Nicolas Bourriaud (2008) nos muestra su visión contemporánea de los nuevos modos de producción a partir del preexistente caos cultural. Señala que el presente ofrece al artista las circunstancias

para habitar y transformar el contexto de su vida, su relación con el mundo sensible y conceptual en un universo duradero. Es decir, y visto también desde un análisis “simbiótico”, “aprender a habitar el mundo, en lugar de querer construirlo según una idea preconcebida de la evolución histórica.” (Bourriaud, 2008, p.12) O sea, “las obras ya no tienen como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino constituir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente.” (Bourriaud, 2008, p.12)

La esencia de la práctica artística residiría así en la invención de relaciones entre sujetos; cada obra de arte en particular sería la propuesta para habitar un mundo en común, y el trabajo de cada artista un haz de relaciones con el mundo, que generaría a su vez otras relaciones, y así sucesivamente hasta el infinito.
(Bourriaud, 2008, p. 23)

Asimismo nos indica que el arte es un estado de encuentro, es sólo un subgrupo de la totalidad de las formas existentes. “Sólo hay forma en el encuentro en el arte actual, en la relación dinámica que mantiene una propuesta artística con otras formaciones, artísticas o no” (Bourriaud, 2008, p. 22).

Es interesante mencionar la comparación que hace Bourriaud con la tradición filosófica materialista de Epicuro y Lucrecio:

(...) los átomos caen paralelos en el vacío, ligeramente en diagonal. Si uno de esos átomos se desvía de su recorrido, “provoca un encuentro con el átomo vecino y de encuentro en encuentro, una serie de choques y el nacimiento de un mundo”. Así nacen las formas, a partir del “desvío” y del encuentro aleatorio entre dos elementos hasta entonces paralelos. (Bourriaud, 2008 p.19)

Con esto quiere decir que para crear un mundo, los elementos que lo constituyen deben poseerse unos a otros, es decir, unirse en una sola forma.

El concepto de forma que nos propone Bourriaud (2008) es una unidad estructural que imita un mundo. La práctica artística consiste, para él, en crear una forma susceptible de



Fig.13-14 Pilar Mackenna, *Ecosistemas II*, 2015, Instalación de objetos de papel, madera, madera de balsa, cartón, esmalte sintético, dibujo y acuarela sobre papel. Exposición Individual en Gabinete FLORA Ars + Natura, Bogotá, Colombia, dimensiones variables

“perdurar”, lo que depende tanto de la intención del artista como de los materiales que utiliza. Con ello hace que se encuentren de manera coherente entidades heterogéneas con el fin de producir una relación con el mundo. “No existen formas en la naturaleza, en estado salvaje, ya que es nuestra mirada la que las crea, recortándolas en el espesor de lo visible. Las formas se desarrollan unas a partir de otras” (Bourriaud, 2008, p.22).

Desde estas bases, que se podrían considerar filosóficas, existencialistas y/o científicas, se proyecta el presente trabajo. Y al materializarse, aparecen también metodologías e intereses que son propios del proceso creativo y que agregan otros componentes y significados. Con esto nos referimos a la forma como se trabaja y a la importancia que este proceso tiene en el discurso y contenido de la obra, es decir, la relevancia de las etapas a través de las cuales se transita para llegar a un resultado. Dentro del proceso, es fundamental señalar que la intuición y la percepción funcionan en este transcurso como el motor principal de conocimiento y creación. Debido a esto, se revisarán más adelante la visión y pensamiento de la teoría Gestalt, de Maurice Merleau-Ponty, Rudolph Arnheim y Henry Bergson, quienes reflexionan acerca de la percepción visual, la intuición y la forma en la que interpretamos la información que es captada por nuestros sentidos.

Es pertinente agregar la influencia que ha tenido en este trabajo el estudio de diagramas e infografías, los cuales han funcionado como instrumentos de conocimiento, observación y organización. Todo ello sumado al fascinante mundo de la visualización de datos y la gráfica de los esquemas, acerca de temas como la geografía, la anatomía o la astronomía. Los diagramas, mediante su capacidad de comunicar la información simplificándola y descomponiéndola, han permitido estructurar una metodología de trabajo que complementa la construcción del pensamiento visual-objetual que se desarrolla en esta práctica artística. Por ejemplo, los mapas mentales y la idea de *rizoma*⁽²⁾ son ejemplos a estudiar para comprender mejor los métodos de asociación libre que se presentan en el trabajo.

2 Gilles Deleuze y Felix Guattari, filósofo y psicoanalista franceses respectivamente, desarrollaron el concepto rizoma en su obra *Capitalismo y Esquizofrenia* en los volúmenes *El Anti-Edipo* (1972) y *Mil Mesetas* (1980), donde se define y analiza el concepto.

Al observar el propio proceso creativo de este trabajo, se ve que existen ciertos procedimientos son recurrentes. Esos procedimientos, en un análisis más específico, son las acciones que, para efectos de estudio, se pueden organizar según tres grandes núcleos que se dan de forma cronológica no linear. Ellos consisten y corresponden a los siguientes capítulos de este Relatorio.

Son: *Andar y Recolectar - Mesa de Trabajo - Organización Espacial.*

Explicando brevemente estas etapas, en la primera instancia se recolectan materiales, imágenes y objetos de diversa naturaleza a través de recorridos. Así se va construyendo un archivo de múltiples elementos que describen un contexto psico-geográfico de forma intuitiva y asociativa. Estos recorridos o *derivas territoriales*⁽³⁾ van permitiendo que crezca y se mantenga en movimiento este archivo de materiales e imágenes al caminar y recorrer el entorno, y en este Relatorio serán denominadas como Andar y Recolectar. El trabajo del artista Gabriel Orozco o la obra de la década de los 70 y 80 de Tony Cragg, que



Fig.15 Gabriel Orozco, *Astroturf Constellation*, 2012, 1.188 objetos encontrados, incluyendo plástico, vidrio, papel, metal y otros materiales, dimensiones variables

Fig.16 Tony Cragg, *Axe Head*, 1981, plástico, 100 x100cm

3 Concepto establecido por Guy Deborg en su *Teoría de la deriva* en 1958 en *texto #2 de Internationale Situationniste*

serán revisados con atención más adelante, comparten semejanzas con estos conceptos referidos de recolección y clasificación.

A continuación, la etapa que llamaremos *Mesa de trabajo* corresponderá al encuentro en el taller con la multiplicidad de posibilidades y diálogos que se dan cuando se clasifican, ordenan y categorizan las piezas y materiales encontrados. Cabe nombrar en este capítulo, la influencia e importancia de las metodologías con las que Aby Warburg, considerado padre fundador de la Iconología, abordó sus investigaciones, implementando nuevas formas de entender la historia del arte y la cultura.

Como se mencionó anteriormente, el estudio y observación de diagramas comienza a formar parte fundamental del proceso creativo como método de organización de la información. El pensamiento irradiante y multilateral dado por todos estos elementos recolectados, comienza a encontrar una cartografía o ruta para ordenarse. Aquí se hace presente la influencia de la pintura abstracta de Hilma af Klint, los cuadernos de Paul Klee y de la Bauhaus, por ejemplo. La incidencia del lenguaje infográfico en la articulación de los elementos y su posterior emplazamiento en el espacio también toma relevancia.

Luego de pruebas y errores, se procede en el taller a la construcción, manipulación y búsqueda de nuevos significados de dichos elementos recolectados. Allí se ensamblan, superponen o encajan para dar forma a un universo de piezas y objetos principalmente abstractos. Dentro de las técnicas del *bricolage* y el *assemblage*, cabe distinguir al artista norteamericano Tom Friedman y sus obras con materiales de uso cotidiano. Si bien existe una vasta variedad de artistas que trabajan con sistemas constructivos y ensamblajes de materiales recolectados, algunos de los que se observarán en el transcurso de esta investigación serán Alexander Calder, Jean Tinguely, Richard Tuttle, la dupla Peter Fischli y David Weiss y Cecilia Vicuña, entre otros.

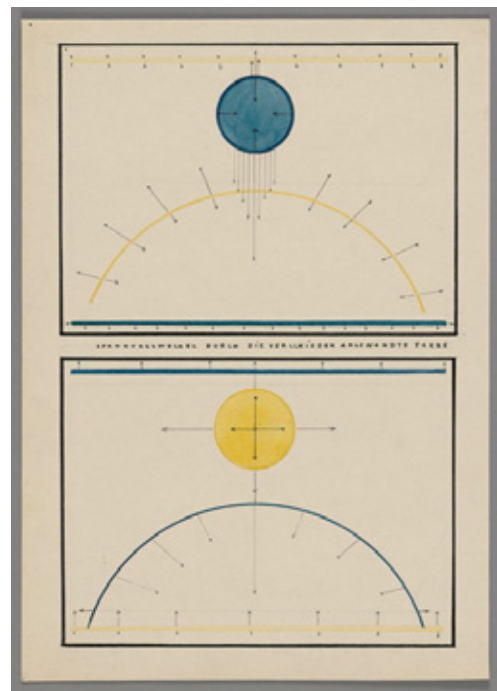
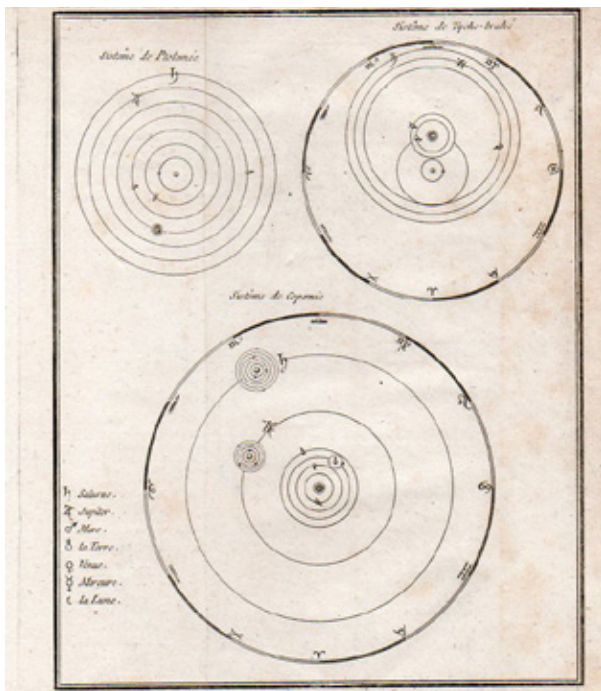
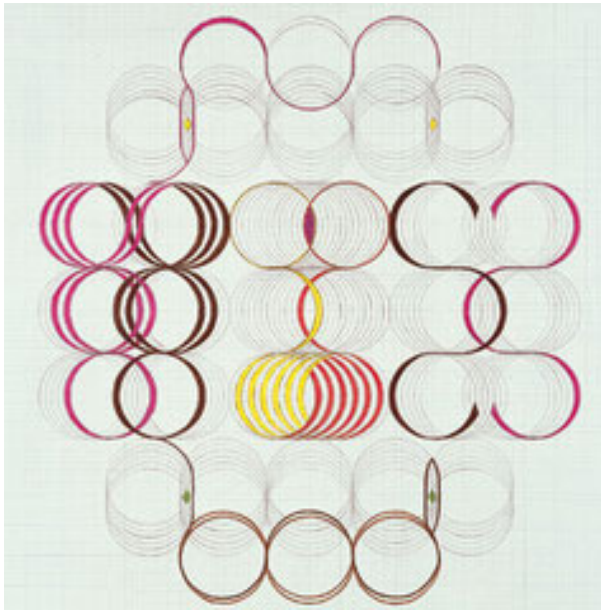


Fig. 17 Emma Kunz, *Work No. 127*, Crayón y crayon de Óleo sobre papel cuadriculado con líneas azules, 120 x 105 cm

Fig.18 Paul Klee, *Paul Klee Notebooks, Vol. 1, The Thinking Eye*, 1961

Fig.19 *Comparative Cosmologies*, ca. 1760.

Fig. 20 Hans Georg Knoblauch, *Change of Tension Through Varied Application of Color, Study for Kandinsky's Course*, 1932

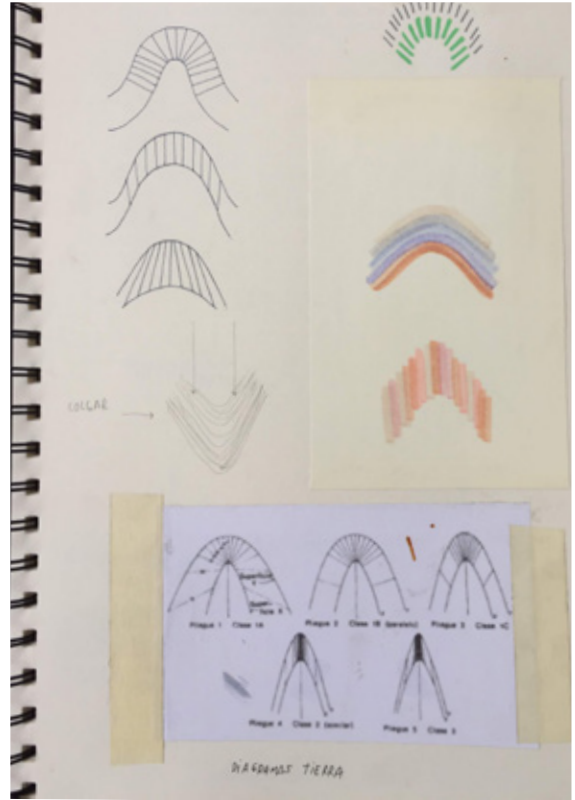
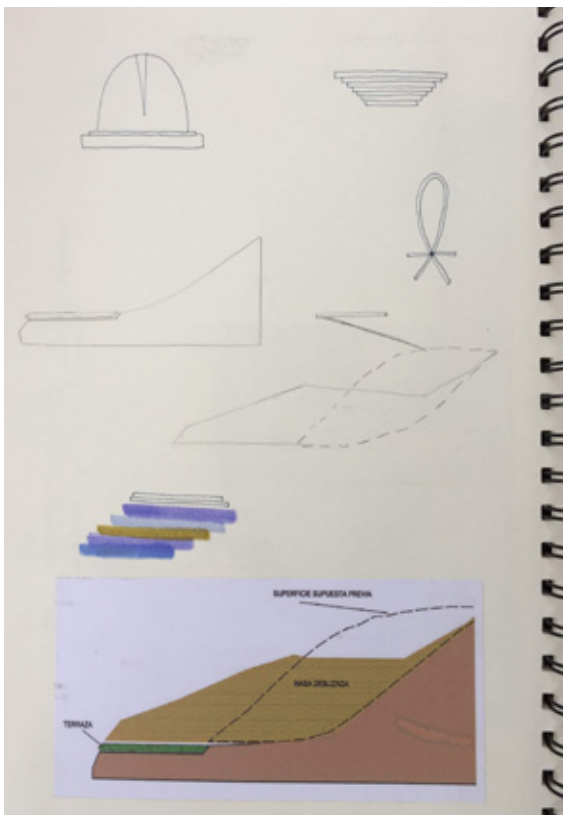


Fig. 21-22 Pilar Mackenna, *Diagramas/ Composición 1*, 2019, cerámicas encontradas, plástico, bloque de cemento encontrado, dimensiones variables, Galería Cozinha, FBAUP

Fig. 23-24 Pilar Mackenna, cuadernos, 2017-2022



Fig.25-26 Pilar Mackenna, *Diagramas/Composición 1*, 2019, cerámicas encontradas, manguera de plástico, madera, goma, dimensiones variables, Galería Cozinha, FBAUP

Finalmente, y para dar cierre a estos ciclos, los elementos y piezas construidas se disponen en el espacio para gravitar unos con otros y así reunirse, quedando registrado en el capítulo *Organización Espacial*. Con estas piezas se intenta componer y apropiarse del espacio como un gran ecosistema o diagrama tridimensional, es decir, se propone un enjambre de posibilidades, donde ninguna se impone a la otra y donde el espacio se torna un extenso campo de pruebas, asociaciones y relaciones simbióticas. Se revisarán los criterios, símbolos, binomios y referencias que se siguen para la organización de los objetos y elementos en el espacio, como también el trabajo de los artistas Sarah Szé, Ângelo de Sousa o Abraham Cruzvillegas, entre otros.

Desde un pensamiento crítico y un trabajo relacional, se intentan explicar las propias aproximaciones al uso del diagrama como método constructivo y vinculante de las partes de esta instalación.

Para concluir y dar paso al desarrollo en profundidad de lo antes expuesto, se puede

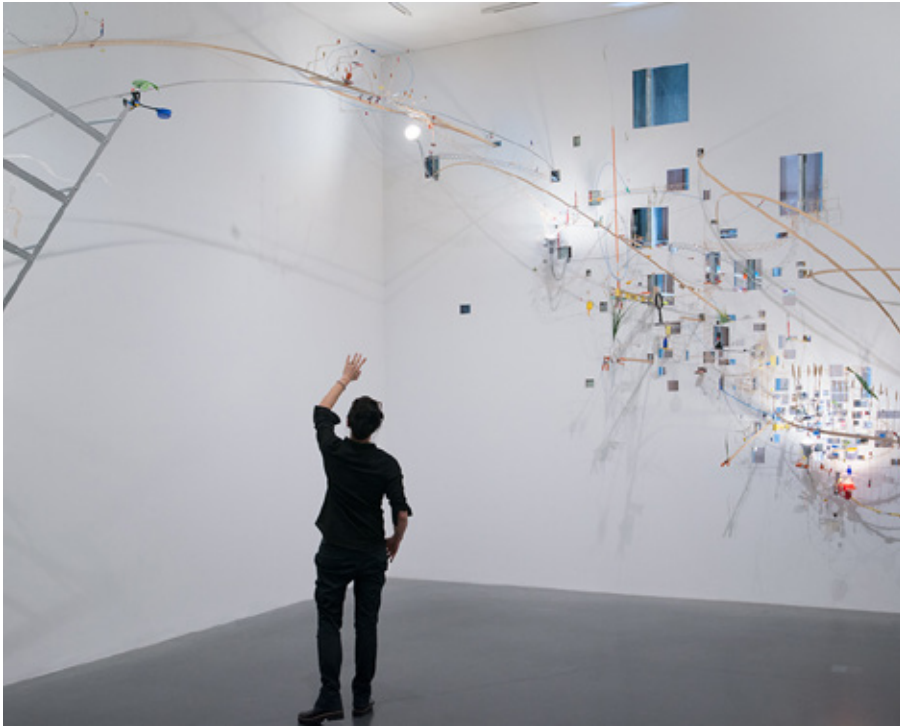


Fig. 27 Sarah Szé, *Seamless* 1999, Instalación

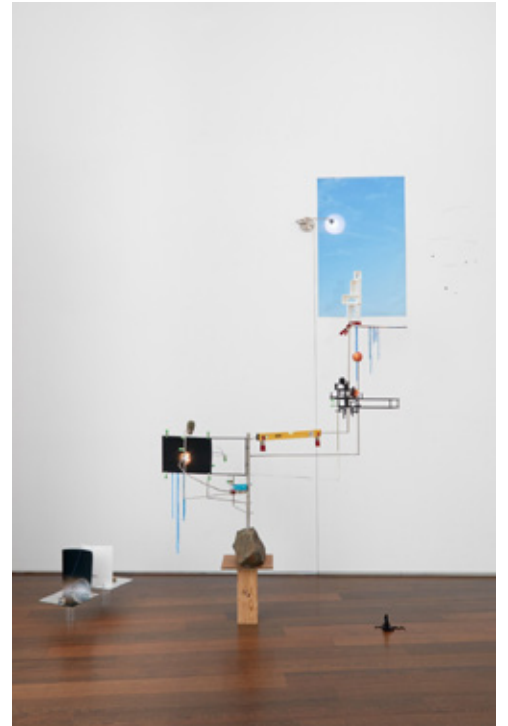


Fig. 28 Sarah Szé *Forces in Nature, Model for a Weather Vane*, 2012, Instalación

agregar que se plantea un trabajo abierto y en constante movimiento, similar a un mapa mental tridimensional, que muta, se multiplica y distorsiona desde reflexiones poéticas hasta visiones simbólicas y cosmogónicas de nuestro entorno. Por último, es importante mencionar que la constante manipulación de estas tres fases hace que ninguna se cierre por completo. En el trabajo creativo cotidiano, son fases que muchas veces tienen movimientos, tal como los procesos de diagrama y, por lo tanto, la secuencia de estas “etapas” puede no corresponder a una linealidad temporal que eventualmente se espera. Sin embargo, para efectos de este estudio, es fundamental poderlas ordenar, clasificar y lograr identificar sus características más específicas.

1.2.- Percepción e Intuición como Motor de Conocimiento, Búsqueda y Decisión.

La percepción y la intuición son tópicos complejos y amplios, por eso nos acercaremos a su estudio desde una perspectiva artística y visual que forma parte fundamental de todo este proceso creativo. Esto se refiere a que el trabajo es atravesado por estos elementos cognitivos de forma transversal y temporal. Es decir, en todas las etapas existe un componente significativo de percepción e intuición, que mueve el trabajo desde la etapa de recolección de los materiales e ideas hasta la construcción e instalación de las obras en un espacio determinado, siempre operando de maneras diferentes.

Para introducir estos términos, cabe mencionar que en la teoría Gestalt se encuentra una de las más importantes explicaciones acerca de la percepción. Esta se entiende, en la psicología moderna, como el proceso por el que los individuos organizan e interpretan las impresiones de sus sentidos con el objeto de asignar significado a su entorno. La percepción de un individuo cuando observa un objeto está influenciada por las características personales del receptor, las cuales pueden ser las actitudes del individuo, personalidad, motivos, intereses, experiencias del pasado y expectativas.

El primer supuesto básico analizado por la Gestalt⁽⁴⁾ es la afirmación de que la actividad mental no es una copia idéntica del mundo percibido. Contrariamente, define la percepción como un proceso de extracción y selección de información relevante encargado de generar un estado de claridad y lucidez consciente que permita el desempeño dentro del mayor grado de racionalidad y coherencia posibles con el mundo circundante. Se puede afirmar que, de la enorme cantidad de datos arrojados por la experiencia sensorial (luz, calor, sonido, impresión táctil,

4 La teoría Gestalt o “psicología de la forma” nació en Alemania durante principios del siglo XX, bajo la autoría de los investigadores Max Wertheimer, Kurt Koffa y Wolfgang Koller. El término gestalt es traducido al castellano como “forma” o “contorno”.

etc.), los sujetos perceptuales toman tan solo aquella información susceptible de ser agrupada en la conciencia para generar una representación mental. La percepción, según la Gestalt, no está sometida a la información proveniente de los órganos sensoriales, sino que es la encargada de regular y modular la sensorialidad. (Oviedo,2004, pp. 89-90).

Basándonos en este concepto, se puede agregar que la percepción nos brinda una valiosa herramienta para escoger, integrar y organizar la caótica constitución del mundo físico y sus transformaciones dentro de una representación mental directa y simple.

Por lo tanto, el proceso perceptivo e intuitivo con el que se desarrolla el trabajo está sujeto a una gran libertad creativa. A pesar de ello, existe una cierta confianza de que a través de la intuición y el pensamiento perceptivo, las cosas (apuntes gráficos, fotografías, materiales, objetos) encontrarán su lugar y manera de existir, independiente del medio con que fueron observadas y rescatadas, y de que el proceso parezca incoherente al momento de recolectar formas, colores, objetos o imágenes, Aquí entra en juego el factor tiempo y contexto, porque las decisiones de manipular y transformar algo tampoco deben tener prisa. Esto se refiere a que las condiciones del presente son determinantes para lo que va a ocurrir en el desarrollo del trabajo. Con ello se retoma la idea de ecosistema, ya que además de las propias decisiones y criterios para recoger un material o tomar una fotografía, va a incidir directamente en esto lo que ocurre con el desarrollo de las acciones, comportamientos culturales y sociales del resto de los individuos o comunidad con la que nos rodeamos. Es decir, lo que bota un vecino, la luz que hay en ese día específico, la estación del año, la textura de una pared, el diseño de un azulejo o un edificio que se está demoliendo, tendrá una influencia particular y única en nuestra actitud y mirada creativa. Esto se relaciona con lo efímero y la mutación a la que estamos sometidos día a día y a nuestra capacidad de adaptación a eso. Tiene que ver también con el papel protagonista de la percepción e intuición en el trabajo, con ser vulnerables a los cambios, aceptarlos y darle espacio a eso, trabajar con eso.



Fig.29-33 Pilar Mackenna, pruebas en estudio, dibujos y fotografías de archivo propio.



Fig.34-36 Pilar Mackenna, archivo fotográfico propio y pruebas en estudio

Como plantea Oviedo (2004, p.91), la percepción según la Gestalt “tiende de la manera más directa e inmediata a atribuirle cualidades que definan el objeto y permitan establecer con claridad su naturaleza y composición.” De este modo, el sujeto se encarga de extraer la información esencial del objeto. Según esto se puede decir que la función de la percepción se entiende como un constante acto de conceptualización y de agrupación de la información, que se encuentra alrededor “dentro de unidades simples que le permitan a la conciencia adquirir noción de objeto y con ello afinar su capacidad abstracta.” (Oviedo, 2004, p.92)

Asimismo, de acuerdo a las reflexiones que se encuentran en la literatura, se puede añadir que:

Darle forma a un objeto equivale a darle sentido, a hacerlo propio y permitirle mostrarse de manera inconfundible a la conciencia, y con ello facultar la posibilidad de desarrollar estados imaginativos como el poderlos contrastar con otros,

pensarlos en otros contextos, compararlos en diferentes momentos de la memoria, etc. (Oviedo, 2004, p.93)

En relación a lo anterior, en 1945 el filósofo francés Maurice Merleau-Ponty ya reflexionaba en su libro *Fenomenología de la Percepción* sobre la percepción y el conocimiento como un sistema de sustituciones, en donde una impresión anuncia otras impresiones sin nunca dar razón de ellas. La significación de lo percibido no es más que una constelación de imágenes que empiezan a reaparecer sin razón alguna. “Todo el saber se instala en los horizontes abiertos por la percepción”. (Merleau-Ponty, 1993, p. 223)

Las imágenes o sensaciones más simples son, en último análisis, todo cuanto cabe comprender en las palabras, los conceptos son una manera de designarlas, y por ser las imágenes unas impresiones indecibles, comprender es una impostura o una ilusión; el conocimiento nunca apresa sus objetos, que se implican mutuamente, y la mente funciona como una máquina de calcular que ignora por qué sus resultados son verdaderos. (Merleau-Ponty, 1993, p.37)

Por otro lado, desde la teoría del Pensamiento Visual (1986) propuesta por el psicólogo y filósofo alemán Rudolph Arnheim, influido también por la Gestalt, se entiende que percibir y pensar como formas de razonamiento, se encuentran indisolublemente mezcladas en la actividad artística. Es decir, pensar con los sentidos es una alianza entre la percepción y el pensamiento, ya que la mente no tiene material conceptual para pensar si no está presente el caudal sensorial. El conjunto de las operaciones cognoscitivas son ingredientes esenciales de la percepción. Dichas operaciones podrían ser por ejemplo: el análisis y la síntesis, el comportamiento, la abstracción, la comparación y la combinación. Es como si el mundo arrojara su reflejo sobre nuestra mente y este reflejo se transforma en el material mediante el cual nosotros debemos examinarlo, probarlo, reorganizarlo y almacenarlo.

A través de ese mundo vaga la mirada, dirigida por la atención, centrando el foco de visión más aguda ora sobre este lugar, ora sobre aquel otro, siguiendo el

vuelo de una gaviota distante, examinando un árbol para explorar su forma. Por percepción visual se entiende en realidad esta ejecución eminentemente activa. Puede referirse a una parte pequeña del mundo visual o al entero marco visual del espacio, en el que se sitúan todos los objetos prontamente visualizables. El mundo que emerge de esta exploración perceptual no es inmediatamente dado. Algunos de sus aspectos se erigen veloces, otros lentos, y todos ellos están sometidos a constante confirmación, reapreciación, cambio, completamiento, corrección y profundización de entendimiento. (Arnheim, 1986, p.28)



Fig.37-39 Pilar Mackenna, archivo fotográfico propio y pruebas en estudio



Fig.40-41 Pilar Mackenna, archivo fotográfico propio y pruebas en estudio

Relacionado a esta dualidad de percepción y conocimiento, Merleau-Ponty (1993) expone a su vez cómo un objeto en el espacio puede convertirse en el vestigio de una existencia. Una intención, un pensamiento y un proyecto también pueden separarse del sujeto personal y volverse visibles en el contexto en que él se construye. “Mi mirada cae sobre un cuerpo vivo en actitud de actuar, e inmediatamente los objetos que le rodean reciben una nueva capa de significación: no son ya solamente aquello que yo podría hacer de ellos, son lo que este comportamiento hará de ellos.” (Merleau-Ponty, 1993, p.365)

Como ya se ha mencionado, la percepción y la intuición son instrumentos fundamentales para el desarrollo del proceso creativo y de conocimiento del entorno. Se habló anteriormente de una recopilación de experiencias, pensamientos, memorias, formas, objetos e imágenes que se activan en forma de red y que permiten que se materialice el trabajo objetual planteado. Sin embargo, percepción e intuición se diferencian desde el punto de vista racional, ya que en la percepción, según Arnheim y desde la perspectiva visual, hay un interés activo de la mente, donde el sentido de la visión opera de manera selectiva. Es decir, existe un proceso cerebral que es capaz de interpretar los estímulos sensoriales a través de una idea o imagen, las impresiones intangibles de la realidad del entorno. Por su parte, en la intuición no existe intervención de la razón, provocando una forma de conocimiento directo.

Según el punto de vista del filósofo francés Henry Bergson, la intuición es la facultad que nos permite acceder a estas “experiencias”, a lo sensible, al tiempo, lo único, lo singular e irrepetible que viene desde el espíritu y que implica la captación inmediata de la realidad. El vínculo que busca la filosofía de Bergson se da entre la realidad del espíritu y la de la materia, y es nuestro propio cuerpo el elemento principal que permite esta relación. Así, nuestra corporalidad se comporta como límite entre el espíritu y las cosas. Las imágenes logran mantenernos en lo concreto y real, en la experiencia de una intuición que penetra los objetos y los conoce desde su movilidad y cambio permanente. (Parra, 2019)

Como nos dice Ruiz Stull (2009) en su estudio sobre *La Intuición, la Experiencia y el Tiempo en el Pensamiento de Bergson*, “Lo que nos llevaría al interior mismo de la vida sería la intuición, es decir, el instinto vuelto desinteresado, consciente de sí mismo, capaz de reflejar sobre un objeto y de ensancharlo indefinidamente” (p. 178).

Retomando las teorías de Arnheim (1986), uno de los puntos más interesantes y pertinentes a estudiar tiene que ver con el contexto, ya que ver un objeto en el espacio significa verlo de otra forma. Se afirma que cualquier elemento que se aparece en el campo visual, depende de la influencia y lugar que ocupa en la estructura total, es decir, éste se convertiría en un objeto diferente si se mueve de su contexto inicial. En la vereda contraria estarían las teorías básicas de la asociación, que suponen que los elementos no sufren cambios al vincularse entre sí.

Es infinita la cantidad de variantes y combinaciones subjetivas que influyen en la percepción visual, aparte del contexto. Las dimensiones espaciales, el color, la luz, el tamaño, la forma, las distancias, la memoria y el tiempo inciden en el modo en que percibimos y, por ende, comprendemos nuestro entorno.

Son las imágenes mentales —difusas, abstractas, a veces muy reales y lúcidas— absorbidas por todos los estímulos y procesos antes mencionados, las que comienzan a dibujar esta trama mental y toman forma a través del estudio de diagramas y mapas mentales, que son el método de organización de este pensamiento visual-objetual.

Concluyendo, en cuanto avanzan las fases del trabajo, la relación entre la percepción e intuición se va a alterando, moviéndose de diferentes formas a medida que nos enfocamos en algo particular y filtramos la información. Es por eso que funcionan como motor de “decisión”, tal como señala el título, ya que se desempeñan en este caso, como una herramienta de discernimiento.

CAPÍTULO 2 \ ANDAR Y RECOLECTAR

2.1.- Andar: Derivas y Psico-geografía

Como se ha mencionado, el proceso creativo se constituye de etapas que son cronológicas en la manera en que se van sucediendo, pero que a la vez no son necesariamente lineares, ya que existe un circuito imposible de dominar que va y vuelve sobre la obra, permitiendo también una libertad creativa. Para efectos de este Relatorio se comenzará por la primera fase creativa que aquí se denomina como Caminar, Observar y Recolectar.

A partir de las caminatas y la recolección, como actividades que procesan el conocimiento del territorio en un tiempo y contexto específico, se comienzan a establecer y explorar las primeras asociaciones y relaciones formales y/o conceptuales.

Comenzaremos primero por la acción de Andar o Recorrer, donde se hablará específicamente de esta acción y cómo se ha desenvuelto a lo largo del tiempo, desde los inicios de la humanidad hasta su encuentro con la historia del arte.

La acción de atravesar el espacio nace de la necesidad natural de moverse con el fin de encontrar alimentos e informaciones indispensables para la propia supervivencia. Sin embargo, una vez satisfechas las exigencias primarias, el hecho de andar se convirtió en una acción simbólica que permitió que el hombre habitara el mundo. Al modificar los significados del espacio atravesado, el recorrido se convirtió en la primera acción estética que penetró en los territorios del caos, construyendo un orden nuevo sobre cuyas bases se desarrolló la arquitectura de los objetos colocados en él. Andar es un arte que contiene en su seno el menhir, la escultura, la arquitectura y el paisaje.

A partir de este simple acto se han desarrollado las más importantes relaciones que el hombre ha establecido con el territorio. (Careri, 2002, p.20)

Si nos remontamos al período del Paleolítico, donde el ser humano era nómada, es interesante observar desde nuestro contexto histórico cómo el andar y recolectar ya estaban intrínsecamente relacionados. Desplazándose continua y periódicamente en busca de alimentos para sobrevivir, la caza y recolección se estableció como la primera adaptación de la humanidad. Posteriormente en el Neolítico, cuando surgen los primeros poblados y asentamientos humanos, la humanidad se separará entre nómadas y sedentarios, y por ende también las formas de concebir el espacio y habitar el mundo. Tal como nos señala Francisco Careri en su libro *Walkscapes, El andar como práctica estética* (2002), el mito de Caín y Abel, puede ser muy ejemplificador de la forma en que se dividió la construcción del espacio simbólico entre nomadismo y sedentarismo: Caín es el alma sedentaria (*homo faber*), que trabaja y se apropia de la naturaleza para asentarse y Abel es el alma nómada (*homo ludens*), “tan querido por los situacionistas, el hombre que juega y que construye un sistema efímero de relaciones entre la naturaleza y la vida”. (Careri, 2002, p.32)

Es importante recordar que la agricultura y el pastoreo son dos actividades que provienen de la especialización de las dos actividades productivas más primitivas, la recolección y la caza, ambas ligadas al errabundeo. Dichas actividades, realizadas para buscar alimentos vagando en el espacio, evolucionaron con el tiempo gracias a la lenta domesticación de los animales (pastoreo) y de los vegetales (agricultura), y solo después de muchos milenios generaron el espacio sedentario y el espacio nómada. (Careri, 2002, p.49)

Por lo tanto, el andar errático o errabundeo “se desarrolla en un espacio vacío todavía no cartografiado” (Careri, 2002, p.51) vinculado principalmente a la persecución de presas y recolección de alimento. De cierta forma, es en el paisaje Paleolítico donde nacen las primeras percepciones y construcciones del espacio.

Entonces, “el recorrido nómada constituye una evolución cultural del errabundeo” (Careri, 2002, p.49), ya que los seres humanos aprendieron a ubicarse y orientarse, a

partir de cierto momento, a través de huellas y señales, construyendo así sus propios mapas mentales al desplazarse de un lugar a otro, aprendiendo de las migraciones de los animales. Los seres humanos pudieron ir dejando pistas reconocibles y perdurables, a pesar de la mutación constante de la geografía y el territorio, guiados por puntos de referencias geográficas, superficies y líneas que marcan recorridos.

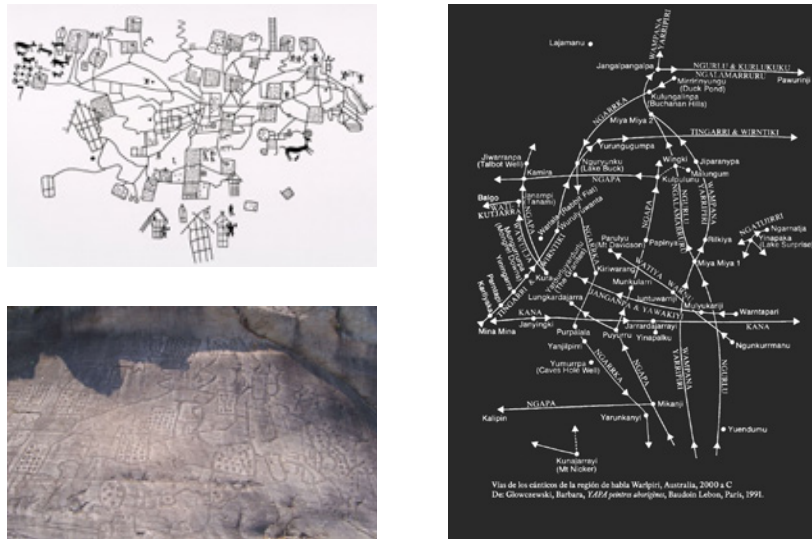


Fig.42-43 *Bedolina, Val Camónica, Italia, uno de los primeros mapas grabados en una roca que representa un sistema de recorridos, realizado hace aprox. 10.000 años.*

Fig. 44 *Vías de los cánticos de la región de habla Walpiri, Australia, 2000 d.c.*

De acuerdo con Careri (2002), el acto de andar, corresponde a los orígenes de la humanidad y durante toda la historia ha sido generador de arquitectura y paisaje. Por tanto, a las “incesantes caminatas de los primeros hombres que habitaron la tierra se debe el inicio de la lenta y compleja operación de apropiación y de mapación del territorio” (p.44-45). Sin embargo, han sido filósofos, artistas y poetas quienes durante el siglo XX han reactivado esta práctica.

En un comienzo con Dada, el acto de caminar fue abordado como un anti-arte. Rechazando las representaciones mas tradicionales del arte, y con el objetivo de reconquistar el espacio urbano y unir el arte con la vida, los dadaístas durante las primeras décadas del

siglo XX ⁽⁵⁾, comenzaron a recorrer e intervenir simbólicamente los lugares mas banales de la ciudad. A continuación los surrealistas, empezaron también a deambular pero esta vez con intenciones mas enfocadas en encontrar el inconsciente del territorio. “La investigación surrealista es una especie de investigación psicológica de nuestra relación con la realidad urbana” (p.90)

Posteriormente, para superar la deambulación surrealista, los Letristas/Situacionistas buscan un arte colectivo y anónimo, basados también en la práctica de andar y el errabundeo, instaurando un nuevo concepto: la deriva.

La Teoría de la Deriva, fue escrita por Guy Debord en 1956, para describir una actividad lúdica colectiva que investiga, “apoyándose en el concepto de ‘psico-geografía’⁽⁶⁾, los efectos psíquicos que el contexto urbano produce en los individuos.” (Careri, 2002, p.92) Tal como nos señala Debord, “la deriva, en su carácter unitario, comprende ese dejarse llevar y su contradicción necesaria: el dominio de las variables psico-geográficas mediante el conocimiento y el cálculo de posibilidades.” (Debord, 1999, p.1)

También es importante mencionar que la deriva implementada por los Situacionistas, si bien acepta el azar, reemplaza la deambulación inconsciente surrealista por una con algunas reglas y cartografías psico-geográficas. “Los Situacionistas sustituyen la ciudad inconsciente y onírica de los surrealistas por una ciudad lúdica y espontánea.” (Careri, 2002, p.108)

Este término y sus sinónimos, resultan ser importantes y recurrentes en este Relatorio de proyecto. Ir “a la deriva”, es decir sin dirección y a merced del viento o el agua, ejemplifica

5 En 1921, durante la primera acción Dada, en París ya existía el flaneur (paseante o callejero), que deambula y vaga sin rumbo por las calles parisinas. Fue Walter Benjamin, a partir de la poesía de Baudelaire quien iba a rescatar esta figura del *flaneur*. (Careri, 2002)

6 “Estudio de los efectos precisos del medio geográfico, acondicionado o no conscientemente, sobre el comportamiento afectivo de los individuos”. “Définitions”, en *Internationale Situationniste*, núm. 1, París, 1958 (versión castellana: Andreotti, Libero y Costa, Xavier [eds.], *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*, MACBA/Actar, Barcelona, 1996).

el recorrido intuitivo y sin rumbo que caracteriza esta etapa de la práctica artística.

“Lo racional y lo irracional, lo consciente y lo inconsciente han hallado en la palabra ‘deriva’ un territorio de encuentro. El errabundeo construido crea nuevos territorios para explorarse, nuevos espacios para habitar, nuevas rutas para recorrer.” (Careri, 2002, p.108)



Fig.45 Guy Debord, Guía
Psicogeográfica de París, 1957

Como se mencionó anteriormente, nos situamos en lo que ha sido el andar desde los inicios de la humanidad hasta sus aproximaciones artísticas. Es relevante destacar, que el andar, deambular o recorrer busca rescatar y estudiar en este proceso creativo la importancia histórica y estética que ha tenido esta práctica como instrumento de conocimiento y significación del territorio y el paisaje, sin apegarse a términos y teorías de manera estricta.

Se podría decir que el andar en este trabajo, además de una práctica perceptiva para conocer las complejidades del entorno, funciona como un medio para recopilar la información sensible y única que entrega cada recorrido realizado. Los recorridos no tienen reglas ni objetivos, ocurren de forma orgánica y fluida de acuerdo a la vida cotidiana y a lo que se va presentando en función de obligaciones y actividades aleatorias. Puede ser desde dar un paseo al perro o ir al supermercado, por ejemplo; por lo menos en esta fase, no existe una intención o deseo específico de “salir a buscar” o “salir a espacio observar”. Los sentidos y la atención están constantemente activos y alertas. Lo que se percibe y observa se captura o con una fotografía o con la memoria. Y lo que se recoge o encuentra se traslada a medida que el cuerpo y los medios lo permitan. Por consiguiente, el archivo que se va generando corresponde a fragmentos de lugares, de situaciones y de elementos que describen experiencias colectivas y personales. Si hoy es la ciudad, mañana puede ser un bosque o un río. El andar está sujeto a un contexto, tiempo y espacio determinado que está íntimamente relacionado con el curso natural del presente, el destino y la vida.



Fig.46 Pilar Mackenna, *Derivas*, 1 momento - 1 lugar - 1 objeto, 2020, serie de registros fotográficos de instalación de objetos en la ciudad, madera y cordón.



Fig.47-50 Pilar Mackenna, *Derivas, 1 momento - 1 lugar - 1 objeto*, 2020, serie de registros fotográficos de instalación de objetos en la ciudad, madera, cordón, cerámica, plástico

El ejercicio *Derivas, 1 momento - 1 lugar - 1 objeto* (2020), que se muestra a continuación, rescata la idea de deambular por la ciudad con la intención de situar objetos portátiles que especulen un encuentro entre éstos mismos y el lugar donde se emplazan. Se piensa y vincula la grilla de la ciudad como un espacio de información que puede dialogar de diversas maneras con los elementos que son colocados intuitiva y momentáneamente. La acción es registrada sólo con fotografías.

Volviendo a la teoría del andar, Careri nos demuestra en *Walkscapes, El andar como práctica estética* (2002), que el arte de andar no tuvo traducciones estéticas, sino mas bien representaciones literarias, por lo menos en el Dadaísmo y Surrealismo. Y aunque los Situacionistas sí realizaron mapas psico-geográficos, éstos no llegaron a representar los recorridos reales de sus derivas. Sin embargo, durante la segunda mitad del siglo xx, el arte de andar se considera ya una forma de arte autónoma, donde los artistas, principalmente escultores formados a finales de la década de los 60, revisitan los orígenes del paisajismo y la relación entre arte y arquitectura. Es así como se da origen al Land Art, un movimiento artístico en el cual sus principales exponentes, con visiones muy diferentes entre ellos, comienzan a trasladar la escultura hacia los espacios de la naturaleza y la arquitectura, mediante acciones e intervenciones.



Fig.51-52 Pilar Mackenna, *Derivas*, 1 momento - 1 lugar - 1 objeto, 2020, serie de registros fotográficos de instalación de objetos en la ciudad, madera, cordón, plástico

Un artista a destacar en este caso es Richard Long (1945), cuyo propio acto de andar se caracteriza por ser una acción que interviene en el lugar. En la obra *A Line Made by Walking* (1967) la acción de caminar va dibujando una huella sobre la hierba de un campo. La línea o marca que queda es la “escultura” y el andar la “acción”. Como bien establece Careri (2002):

El resultado de esta acción es un signo que sólo quedará registrado en un negativo fotográfico y que desaparecerá cuando la hierba vuelva a crecer. Por su absoluta radicalidad y simplicidad formal, *A Line Made by Walking* ha sido considerado como un episodio fundamental del arte contemporáneo.” (Careri, 2002, p.146)

“He decidido hacer arte andando, utilizando líneas y recintos, o bien piedras y días.”
(Long como se citó en Careri, 2002, p.145)

Así como Long utiliza su cuerpo para medir sus percepciones de espacio y tiempo, mediante el andar registra también las variaciones atmosféricas, descubriendo la geometría como “medida del mundo”. La temperatura, los sonidos, la dirección de los vientos son medidos mediante puntos y espacios circunscritos, formando direcciones y ritmos.



Fig.53 Richard Long, *A Line Made By Walking*, 1967
Fig.54 Richard Long, *Walking a Line in Peru*, 1972

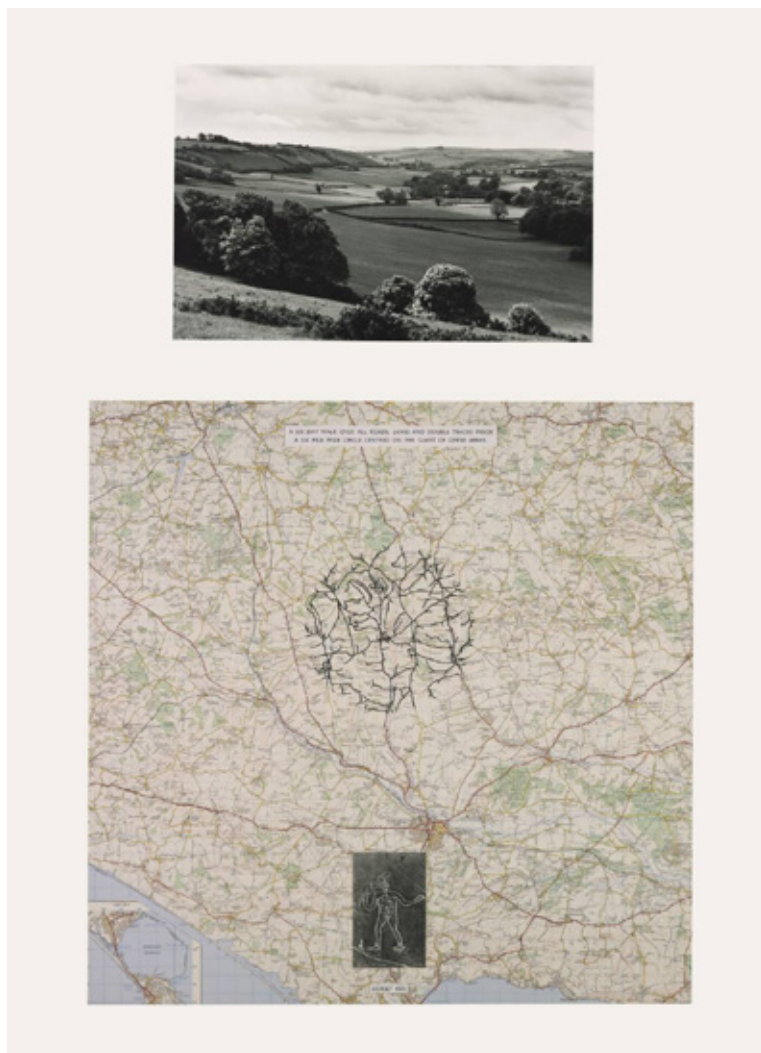


Fig.55 Richard Long, *Dartmoor Circle Along Two Days*, 1992
 Fig.56 Richard Long, *Dartmoor Wind Circle*, 1998

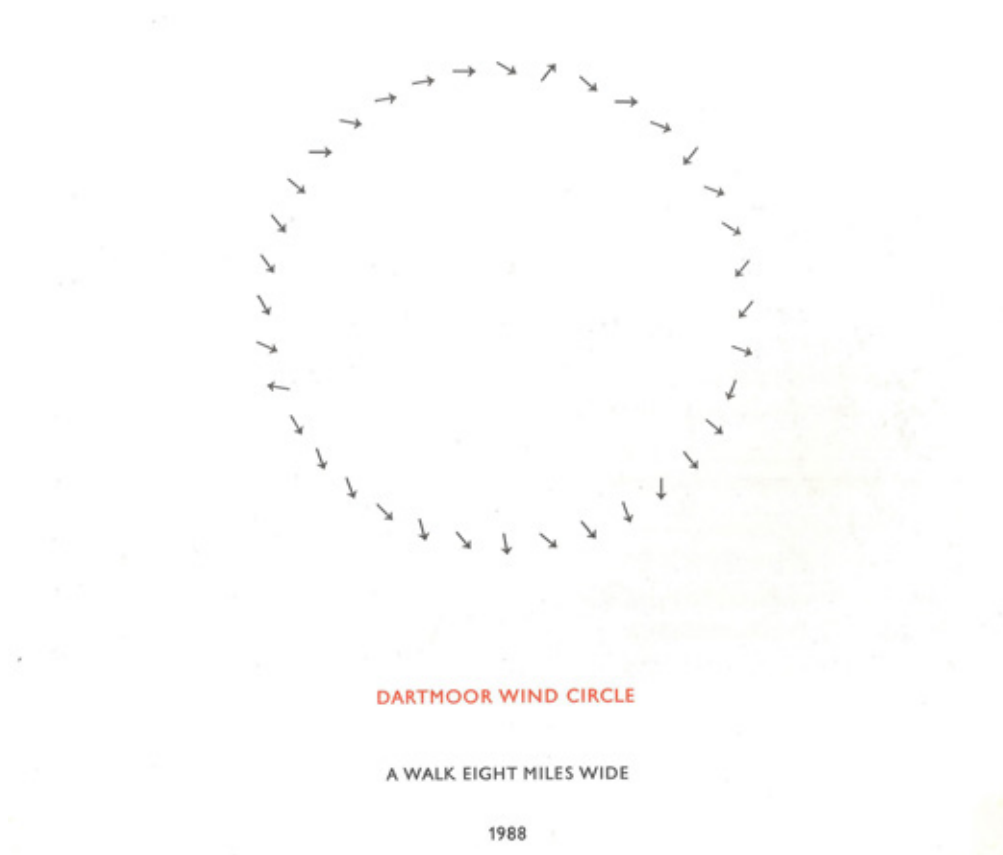


Fig.57 Richard Long, *Cerne Abbas Walk*, 1975

Fig.58 Richard Long, *Walking a Circle in Mist*, Scotland, 1986

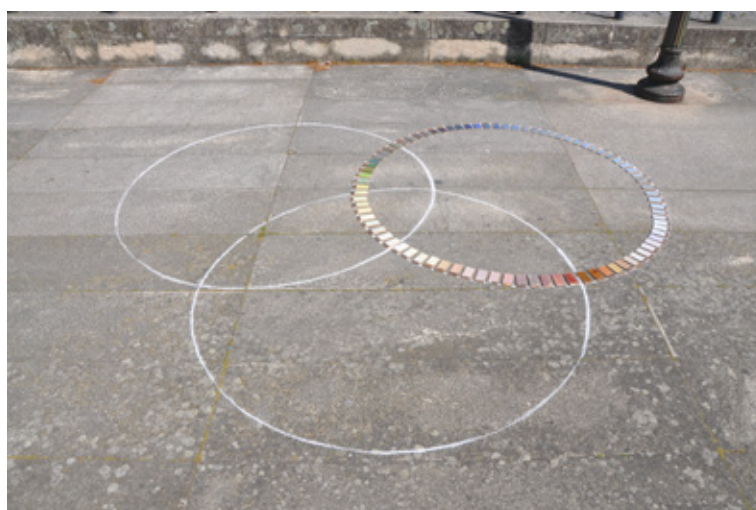


Fig.59-61 Pilar Mackenna, *Perímetro / Ejercicio 1*, 2020, registro fotográfico de acción con objetos (selección), dibujo en tiza sobre piso, objetos de madera, plástico y cartón, cerámicas encontradas, utensilios de limpieza.

Mientras que para Richard Long el cuerpo funciona como una herramienta de dibujo, en la obra de Hamish Fulton (1946) hay un purismo mayor en el uso del entorno, ya que su experiencia de andar es sólo captada en imágenes y gráficas. Sin ninguna intervención en el espacio, considera el caminar como un acto perceptivo “de celebración del paisaje no contaminado, una especie de peregrinación ritual a través de los restos de la naturaleza”. (Careri, 2002, p.148)

“Mi forma de arte es un breve viaje a pie por el paisaje (...) Lo único que tenemos que tomar de un paisaje son fotografías. Lo único que tenemos que dejar en él son las huellas de nuestros pasos.” (Fulton como se citó en Careri, 2002, p.145)



Fig.62 Hamish Fulton, *Mountain Skyline*, 28 pieces of wood for a 28 day walking expedition in Nepal, From Jomson to Hilsa, Autumn 2011, 2011

Finalmente, parece interesante destacar que en el mismo año que Richard Long crea su obra *A Line Made by Walking* (1967), al otro lado del océano, en EE.UU, el norteamericano Robert Smithson (1938-1973) termina su proyecto *A Tour of the Monuments of Passaic*. Con una aproximación diametralmente opuesta, Smithson se sumerge en este caso en las periferias de Passaic, su ciudad natal, para buscar una nueva naturaleza: los suburbios

que están en constante mutación.

A diferencia de Long y Fulton, y como establece Careri (2002), Smithson considera que:

La periferia urbana es una metáfora de la periferia de la mente, de los despojos del pensamiento y de la cultura. En estos lugares, y no en la falsa naturaleza arcaica de los desiertos, sí es posible formular nuevas preguntas y tantear nuevas respuestas. Smithson no huye de las contradicciones de la ciudad contemporánea, sino que se introduce a pie en ellas, con una condición existencial a medio camino entre la del cazador paleolítico y la del arqueólogo de futuros abandonados. (Careri, 2002, p.168)

En *A Tour of the Monuments of Passaic*, Smithson conforma un recorrido por los monumentos o extraños objetos que habitan un territorio suburbano olvidado, a través de fotografías de sus caminatas. Estos elementos albergan la presencia de la industrialización como aceptación de la realidad, normalizándolos como parte de un nuevo paisaje entrópico que reconoce las heridas que el hombre ha provocado en la naturaleza. En física, la entropía⁽⁷⁾, es el segundo principio de la termodinámica y la medida del desorden de un sistema. En palabras de James Linwood (como se citó en Careri, 2002, p.172), “según Lévi-Strauss, cuanto más compleja es la organización de una sociedad, mayor es la cantidad de entropía que produce. Cuanto más elaborada es una estructura determinada, mayor será su predisposición a la desintegración.”

En línea con este pensamiento, los viajes a Passaic llevan a Smithson a considerar que la relación entre arte y naturaleza ha cambiado, y estos monumentos ya son “elementos naturales que forman parte integrante de este nuevo paisaje, presencias que viven inmersas en un territorio entrópico: ellos lo crean, ellos lo transforman y ellos lo deshacen.” (Careri, 2002, pp. 170-171)

7 Según la Real Academia de la Lengua española y Oxford Dictionary
<https://www.lexico.com/definition/entropy>
<https://dle.rae.es/entrop%C3%ADa>



Fig.63-68 Robert Smithson, *A Tour of The Monuments of Passaic*, New Jersey, 1967

“El andar condicionaba la mirada y la mirada condicionaba el andar, hasta tal punto que parecía que sólo los pies eran capaces de mirar.” (Smithson, como se citó en Careri, 2002, p.145)

Por otra parte, el artista belga Francis Alÿs señala que «caminar no es un medio, es una actitud. Favorece la inspiración, es propicio para el desarrollo de ideas y además es muy accesible” (Alÿs, 2005). Alÿs ha utilizado a menudo el caminar como herramienta para desvelar, cuestionar y reflexionar sobre las paradojas y enigmas humanos y políticos, de diversos territorios y sociedades. Diferentes obras, como *The Collector*, *Re-enactments*, *The Leak*, *The Modern Procession*, *The Green Line*, contienen acciones y situaciones específicas relacionadas con la práctica del caminar.



Fig.69-71 Francis Alÿs, *The Green Line*, video 17:41, Jerusalem, Israel, 2004

Otro ejemplo interesante es el de Janet Cardiff y George Bures Miller, con su proyecto de vídeo-paseo *Alter Bahnhof*, realizado para Documenta 13 en Kassel. Los artistas han incorporado la dimensión audiovisual para abrir realidades paralelas que complementan la experiencia física de caminar, con el objetivo de llamar la atención acerca de la coexistencia de una doble realidad: la del vídeo y la del tiempo real. Los participantes, equipados con auriculares y siguiendo el vídeo puesto en un iPod, fueron guiados por la antigua estación de tren de Kassel.

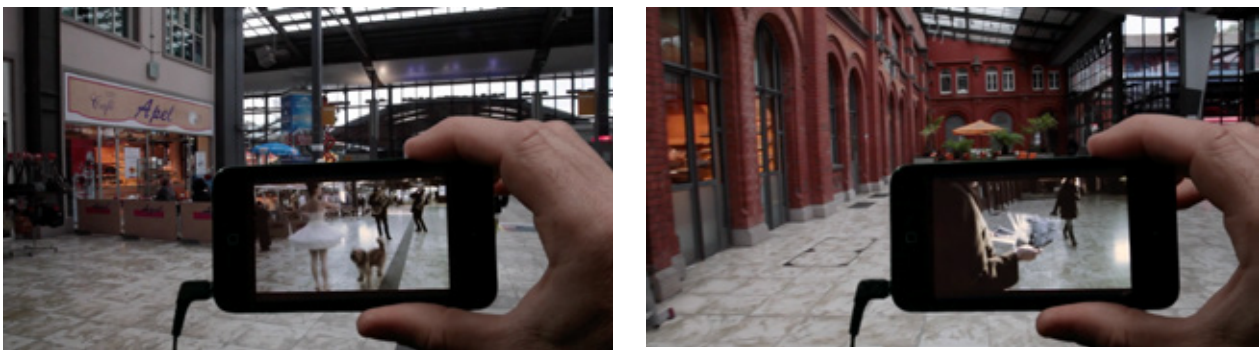


Fig.72-73 Janet Cardiff y George Bures Miller, *Alter Bahnhof video walk*, 2012

También es pertinente mencionar el trabajo del colectivo portugués Os Espacialistas debido a algunas similitudes con ciertos aspectos del trabajo acá presentado. Su obra repiensa la relación entre la arquitectura y el cuerpo mediante asociaciones y combinaciones lúdicas. Usando como medio la palabra, el cuerpo y los objetos, realizan ejercicios de pensamiento, estableciendo analogías y ligaciones inesperadas y completamente diferentes, invirtiendo y jugando con la lógica del sentido. Para el libro *Atlas do Corpo e Imaginação* (2019) de Gonçalo M. Tavares, Os Espacialistas realizan una serie de piezas visuales, que se ven a continuación, las cuales nos invitan a reinventar nuestro concepto de espacio.



Fig.74-80 Os Especialistas, Selección de imágenes de libro *Atlas do Corpo e Imaginação* de Gonçalo M. Tavares, 2019

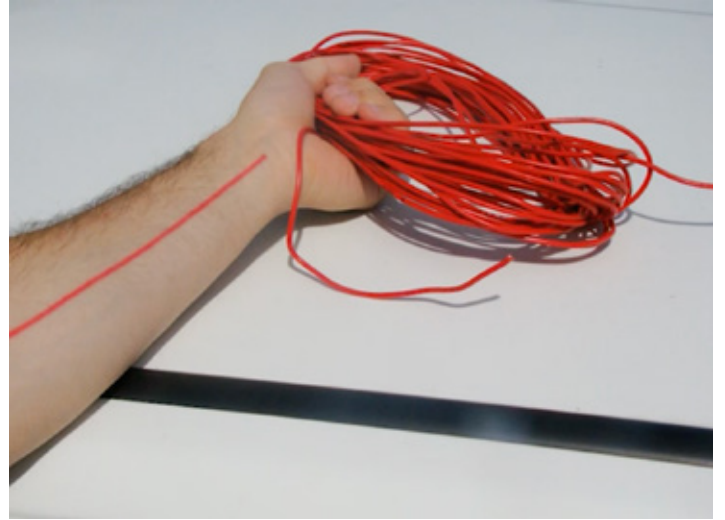


Fig.81-84 Os Especialistas, Selección de imágenes de libro *Atlas do Corpo e Imaginação* de Gonçalo M. Tavares, 2019

Con palabras de Rebeca Solnit concluimos esta sección:

El ritmo del caminar genera una especie de ritmo del pensar, y el paso por un paisaje se hace eco o estimula el paso por una serie de pensamientos. Esto crea una extraña consonancia entre el paso interno y el externo, que sugiere que la mente es también una especie de paisaje y que caminar es una forma de atravesarlo. Un nuevo pensamiento parece a menudo un rasgo del paisaje que estuvo allí todo el tiempo, como si el pensamiento viajara en lugar de hacer. (Solnit, 2001, p.3)

2.2.- Recolectar

El acto de andar, como se ha mencionado, también es una forma o signo en la que el caminante se puede superponer a las diferentes realidades preexistentes de un territorio. “Al recorrer las figuras superpuestas en el plano-territorio, el cuerpo del caminante va tomando nota de los acontecimientos del viaje, de las sensaciones, los obstáculos, los peligros y las variaciones del terreno”. (Careri, 2002, p.156)

Con esto queremos señalar que el caminar o recorrer, en este trabajo, está estrechamente relacionado a lo que llamaremos “recolectar”⁽⁸⁾, palabra cuyo significado procede del acto de reunir cosas de diferentes procedencias y que consideramos es la mas adecuada en este caso.

El cazador recolectó intuitivamente en el Paleolítico como un método de supervivencia, y a partir de entonces la historia de la recolección ha vivido momentos interesantes de analizar, que se atribuyen al hecho de explorar, recorrer, caminar, descubrir, conocer.

Vamos a destacar una forma de recolección que se considera muy ligada a los intereses de esta práctica que ocurrió en los siglos XVI, XVII y XVIII y que es considerada el origen de los museos: los *Gabinetes de Curiosidades o Cuarto de las Maravillas*.

A partir de los viajes y exploraciones a nuevos territorios que emprendían naturalistas y científicos, se comenzó el trabajo de categorizar, estudiar y descubrir nuevas especies. Ellos registraron con dibujos y apuntes en sus diarios lo visto y también recolectaron especies de interés o que causaban asombro. Luego, en estos Gabinetes de Curiosidades se desplegaban estos objetos extraños y peculiares, del reino animal, vegetal y mineral, pero también objetos hechos por el hombre. Cuadros, inventos, fósiles, incluso animales con malformaciones llegaban a las cortes europeas causando furor y expectación.

8 Recolectar: Reunir cosas o personas de procedencia diversa. Definición obtenida de RAE



Fig.85 El gabinete de curiosidades de Ole Worm, preservado en Copenhage

Fig.86 Visitantes en el Gabinete de Curiosidades de Levinus Vincent en Haarlem, 1706

Dichos gabinetes marcaron una etapa de cambio importante para el inicio de la ciencia moderna, porque acercó a las personas, objetos que les permitieron a un público general tener una comprensión más científica del mundo. Los Cuartos de las Maravillas evolucionaron hasta convertirse en Gabinetes de Historia Natural en el siglo XVIII y que corresponderían a lo que hoy vemos en los Museos de Historia Natural. Ahí se estructuraron y ordenaron las diferentes categorías de las inmensas colecciones que habían. Éstas fueron: *naturalia*, *artificialia*, *exotica* y *scientifica*⁽⁹⁾ (con sus nombres en latín).

9 <https://bndigital.bn.gov.br/exposicoes/gabinete-de-obras-maximas-e-singulares/introducao-gabinete/>

Se podría señalar que cada época está marcada por diferentes formas de categorización de los desconocidos y exóticos nuevos objetos recopilados, y que probablemente eso ha sido el principal desencadenante del coleccionismo y los nuevos museos. Sin embargo, las cronologías o criterios de orden, contrastan con la unidad de caracterización que puede hacer cada individuo con sus recolecciones personales. (Alvar, 2017) En ese sentido, y como señala Pomian (Pomian, 1989, como se citó en Grazioli, 2012), las colecciones de objetos, en los *Studiolo*, *Wunderkammern* o Cuarto de las Maravillas, tienen bastante en común con las del arte o de un artista, por esa libertad y necesidad real de expresión personal o lógica de construcción:

(...) los excéntricos señores, desde el Renacimiento hasta el siglo XVII, reunían sus extravagantes colecciones, aunque en gran medida seguían criterios dictados por un esoterismo también fundamentalmente precodificado, estaban sin embargo llenos de ideas y desviaciones que ya no encajaban en el diseño establecido. Que es también el doble sentido de la palabra “maravilla”, un objeto que se admira, por lo tanto se busca para coleccionarlo y exponerlo, pero también un sentimiento que es a la vez causa y efecto para suscitar en el visitante, sorprendiéndolo respecto a sus expectativas y conocimientos. De ello se deduce que el objeto principal de la colección de maravillas es uno con un estatus ambiguo, incluso difícil de reconocer, una mezcla de artificial y natural, indeciso de si es obra del hombre o de la naturaleza, del arte o de otra energía y materia misteriosa. (Pomian, 1989, como se citó en Grazioli, 2012, p.64)

Al abordar la historia desde el encuentro de objetos, estos ayudan a describir acontecimientos, estilo de vidas, construir historias. Por tanto, los objetos y su proximidad con el arte “está ligada a la arqueología y al reconstruir. Para conocer y poder situar algo en un momento concreto hay que tener en cuenta el pasado para poder inscribirlo en una cronología, es necesario “hacer memoria”. (Alvar, 2017, p. 32) A diferencia de cualquier persona que guarda un objeto por algún valor emocional o como “recuerdo” de una situación, lugar o persona, el recolector o coleccionista (como lo nombraremos) tiende

a crear ciertos rituales y a desarrollar algunas obsesiones particulares, con sus propias reglas de orden y/o jerarquías. El objeto se presenta en la observación y despierta su interés, ya sea por su particularidad, rareza o también por como se comportará junto al universo de sus otros objetos. “Crean en él un sentimiento fruto de la casualidad o de la coincidencia, la sorpresa de encontrar algo que no se esperaba o buscaba.” (Alvar, 2017, p.56)

Cuando la mirada del coleccionista se fija en ellos, dejan de ser simples objetos, no sólo porque ya no son como los demás, los no seleccionados, sino porque cambian su propia condición de objetos, adquieren una calidad superlativa, valen como partes de un mundo propio. (Grazioli, 2012, p.10)

Es importante relacionar al coleccionista con el tema desarrollado anteriormente, referido al andar o recorrer. Para que ocurra este encuentro entre el objeto y el sujeto, tiene que existir un lugar donde encontrar el objeto y, por ende, un desplazamiento hacia éste. En ese movimiento, cargado de información y estímulos, es donde se despiertan las intuiciones, ocurra todo esto mediante el azar o no. Aquí nos detendremos para explicar un poco cómo se desenvuelve esta dinámica andar-recolectar en el presente trabajo, del lo cual ya hemos dado algunas pistas.

La recolección que se realiza viene de recorridos fortuitos, por lo menos al comienzo. El inconsciente se activa al momento de localizar algún elemento único con algún potencial de ser transformado y manipulado posteriormente en el estudio. Esto va ocurriendo de forma gradual y las asociaciones mentales de lo que podría ser ese elemento particular junto a otro se comienzan a proyectar al encontrarlo.



Fig.87-93 Pilar Mackenna, recolecciones



Fig.94-97 Pilar Mackenna, recolecciones

Es preciso aclarar que lo que se recolecta no necesariamente tiene que estar en la calle o ser un deshecho, también se incluyen materiales comprados en determinadas oportunidades; estos se caracterizan por tener una propiedad material y física atractiva y/o funcional. El proceso es, naturalmente, muy subjetivo y personal, pero para graficarlo mejor podemos decir que comienza por recopilar intuitivamente elementos o fragmentos materiales, que por color, textura o forma serían capaces de componer una pieza mayor, tener un potencial constructivo o relacionarse entre ellos. Por el solo hecho de estar vinculados al andar del artista en un lugar, momento y territorio específico, van a describir y traer consigo una serie de significados diversos y únicos. El encuentro comienza a generar un especie de necesidad de apropiación difícil de explicar, que puede estar ligada al recuerdo, al reciclaje, al ciclo y al deseo de querer inmortalizar un ecosistema. Dentro de este “ritual” de recolección, hay una tendencia abstracta que predomina y que opera a su vez como criterio de selección, donde generalmente se encuentran pedazos de otro objeto mayor del cual a veces es difícil identificar su uso y procedencia. Los plásticos, maderas, cerámicas, cuerdas, palos, tubos, mangueras, gomas, hilos etc. que se van guardando en este archivo, se asemejan a planos, puntos, líneas y formas geométricas en volumetría. Se hace evidente que existe un fuerte referente gráfico-pictórico orientando este proceso de percepción, que más tarde se organizará y articulará mediante la observación de diagramas.



Fig.98 Pilar Mackenna, recolecciones

Grazioli, en su libro *La collezione come forma d'arte*, plantea la siguiente observación al respecto, que es interesante destacar:

Por lo tanto, ahora son los artistas los que se dan cuenta de que coleccionar es una forma particular de elegir, enfocar y mantener unidas las cosas, y asumen esta forma como una manera de crear y exponer. Es, la suya, una respuesta “concreta” a una sociedad que se está transformando principalmente en una sociedad de imágenes, o del ‘espectáculo’, como señalan los situacionistas. Frente a la reducción de todo a imágenes, a la sustitución de la presencia material con la virtualidad y aquella de la búsqueda de lo auténtico mediante la manipulación de la ya conocida como acumulación indiscriminada, la cantidad, el consumismo del renovar todo, la colección da valor a los objetos, y disfruta de las relaciones, busca la calidad, revive las dimensiones temporales. (Grazioli, 2012, p.56)



Fig.99 Pilar Mackenna, recolecciones

Siguiendo con lo anterior, es extensa la historia y lista de artistas que incorporan elementos u objetos encontrados (en francés *“l’objet trouvé”*) como parte del cuerpo de su obra. Un objeto encontrado puede ser natural o hecho por el hombre, o quizás un fragmento de un objeto, que es encontrado por un artista (aunque implique comprarlo) y luego es conservado debido a algún interés intrínseco que el artista ve en él.

Se podría decir que el Cubismo sintético encabezado por Picasso, Braque y Gris es antecesor del arte de lo encontrado. Aunque, previo a las innovaciones de Picasso existió una particular producción gráfica de Giovanni Battista Piranesi (1720-1778). Este artista exploró en el siglo XVIII, junto a su producción principal, la representación de varios elementos diferentes que acomodó y aproximó en la hoja de papel mediante el grabado.

En 1912, Pablo Picasso comenzó a incorporar periódicos y cajas de cerillas a sus collages y construcciones cubistas. Al introducir las técnicas del collage, creó un nuevo enfoque de las bellas artes que incluyó las texturas. Al añadir papel de periódico y otros elementos a sus cuadros, desdibujaba la línea entre la pintura y la escultura, a la vez que tendía un puente entre los objetos reales y el arte.

Debemos al auge del modernismo nuestra amplia aceptación de materiales alternativos en el arte. Esta corriente artística floreció a finales del siglo XIX y principios del XX. Sus principales exponentes empezaron a cuestionar la finalidad y la materialización del arte como reacción a la nueva era industrial. Así comienza a suceder que los objetos encontrados también pueden ser modificados por el artista y presentados como arte, más o menos intactos, como en los *readymades*⁽¹⁰⁾ del artista dadaísta y surrealista Marcel Duchamp (1887-1968), o como parte de un ensamblaje. Dentro de los colegas dadaístas de Duchamp, Kurt Schwitters (1887-1948) resulta relevante en cuanto a la recuperación y transformación de objetos de desecho para sus composiciones, situándose entre lo pictórico y escultórico, entre el *collage* y el *assamblage*.

Dicho lo anterior, nos detendremos en algunos ejemplos pertinentes que se relacionan de forma más directa con la recolección que con el ensamblaje y post producción, a pesar de estar estrechamente vinculados.

10 La teoría del readymade se explicó en una editorial anónima publicado en el número de mayo de 1917 de la revista vanguardista *The Blind Man*, dirigida por Duchamp y dos amigos: "Que el Sr. Mutt haya hecho o no la fuente con sus propias manos no tiene importancia. Él la eligió. Tomó un artículo

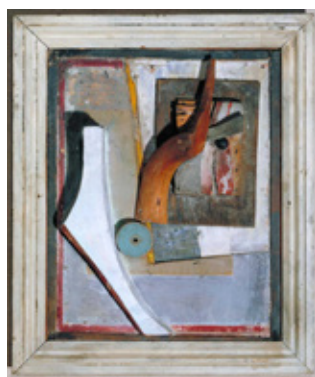


Fig.100 Giovanni Battista Piranesi, *Le Rovine del Castello dell'Acqua Giulia Planche II*, 1794

Fig.101 Pablo Picasso, *Guitarra, partitura y vaso*, 1912.

Fig.102 Kurt Schwitters, *(Relief in Relief)*, 1942-5

Fig.103 Kurt Schwitters, Kurt Schwitters, *The Hannover Merzbau*, 1933

Resumiendo, lo que interesa en este punto y como nos aclara Alvar (2017), tiene que ver con el coleccionar como una metodología de búsqueda, encuentro y selección, o sea un *modus operandi*, que está sujeto a pautas específicas y subjetivas que dependen de quien colecciona y el valor afectivo que le da. “Aunque los objetos sean muy diferentes entre sí, todos juntos cobran un sentido. De este modo la individualidad, la importancia de cada uno, aumenta en un todo del conjunto.” (p.72)

Aquello que en el coleccionismo es decisivo es que al objeto se le arrebatan todas sus funciones originarias para entrar en la relación más estrecha posible con los objetos que le son similares. Esta relación es totalmente lo opuesto a la utilidad, y está bajo la singular categoría de lo completo/el conjunto/el todo. ¿Qué es entonces este todo? Una gran tentación de superar la absoluta irracionalidad en un nuevo orden histórico creado adecuadamente: la colección. Para este verdadero coleccionista cada una de las cosas alcanza el convertirse en una enciclopedia de todas las ciencias de la época, del paisaje, de la industria, del propietario del que procede.[...] Todo lo que fue objeto de memoria, pensamiento, conciencia, se convierte en pedestal, en marco, en basa, cofre de sus posesión. (Benjamin como se citó en Grazioli, 2012, p.39-40)

ordinario de la vida, y lo colocó de manera que su significado útil desapareciera bajo el nuevo título y punto de vista —creó un nuevo pensamiento para ese objeto.” Recuperado de <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/r/readymade>

Crear arte a partir de la colección se atribuye a la búsqueda por representar la realidad y a los inicios del collage en la vanguardia. Sin embargo, “las transformaciones de la estructura del soporte, la integración de las formas comerciales de mostrar al objeto – la caja, el mostrador y la vitrina – no ocurren hasta principios de los cincuenta.” (Buchloh, 2006, p.160)

Ejemplo de esto son las cajas de Joseph Cornell (1903-1972), donde recopila objetos sin saber bien qué finalidad tendrán en sus obras, creando pequeños mundos con una fuerte carga narrativa y simbólica. Cabe destacar también el trabajo de Robert Rauschenberg (1925-2008) con sus piezas *Scatoli Personali* en las que la colección se presenta de forma similar.

Siguiendo la evolución en el tiempo, nos parece muy importante destacar esta capacidad asociativa que aporta la aproximación entre materiales tan diferentes. Como dice Barbara Stafford en *Visual Analogy-Consciousness as the art of connecting*, “Los objetos sugerentes movilizan nuestra facultad asociativa y generan vínculos entre el mundo externo y el interno”. (Stafford, 1999, p.154). Esta asociación trae consigo analogías diversas y alterables, eliminando certezas y permitiendo un campo de posibilidades: “La certeza discursiva, a diferencia de los ajustes proporcionales típicos de la analogía, consiste en afirmar específicamente cómo las cosas permanecen igual y cómo, precisamente, se alteran”. (Stafford, 1999, p.159)

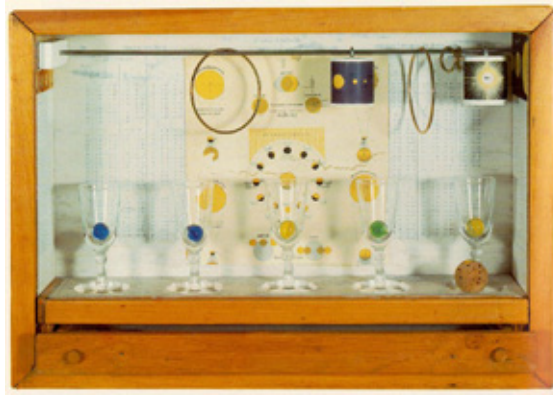


Fig.104 Joseph Cornell, *Untitled. Soap Bubble set*, 1936

Fig.105 Joseph Cornell, *Untitled (Solar Set)*, 1958

Fig.106 Joseph Cornell, *Roses des Vents*, 1942-53

Fig.107 Robert Rauschenberg, *[Scatoli Personali]*, 1952

Fig.108 Robert Rauschenberg, *[Scatoli Personali]*, 1953

Desde otro punto de vista, en la obra *Le Plein* de Arman (1928-2005), “se refleja un deseo excesivo por cancelar cualquier singularidad jerárquica y se declara la universalidad y equivalencias sin jerarquías de todos los elementos.” (Buchloh, 2006, p.160)

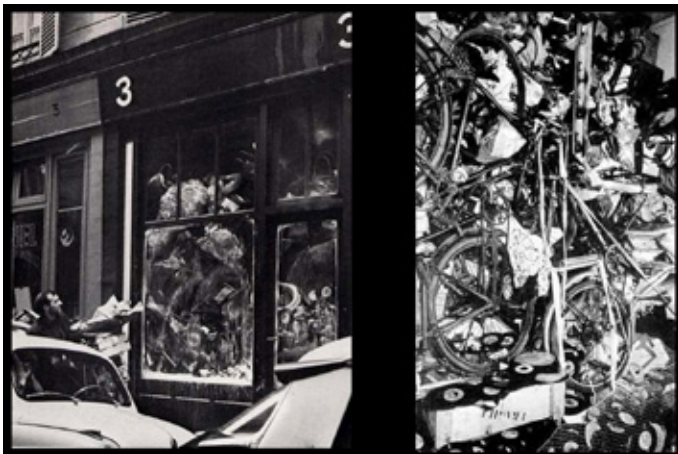


Fig.109 Arman, *Le Plein*, 1960

Un artista que revierte especial interés y cuyo trabajo significa una gran referencia es Gabriel Orozco, quien es a su vez gran admirador de Schwitters. Iremos observando el trabajo de Orozco a lo largo de este Relatorio de Proyecto. En él se aprecia un especial interés frente a la belleza del deshecho, de los encuentros cotidianos y de los momentos fugaces. Su aproximación a la vida como un juego, sus diversas líneas de pensamiento y su aguda y poética visión de lo cotidiano resultan fundamentales en esta investigación, tanto plástica como intelectualmente. Las *Mesas de Trabajo de Orozco* (de las cuales hablaremos en profundidad en el próximo capítulo) ejemplifican muy bien lo que se está analizando: la recolección como método de trabajo. Destacaremos aquí en particular su *Proyecto Penske*. En él, el artista renta un camión de empresas Penske para recorrer Nueva York, transformándolo en su taller móvil para recoger residuos y materiales de una arquitectura en ruinas. Reflexiona con ello sobre la dimensión arquitectónica de la escultura. Desde una perspectiva poética, nos muestra la resistencia frente a la destrucción del objeto, y solidaridad con la materia y la memoria misma. Presenta devoción por redimir materiales y objetos. Las piezas son almacenadas siempre en el camión, para luego ser directamente instaladas por primera vez en la Galería Marian Goodman.

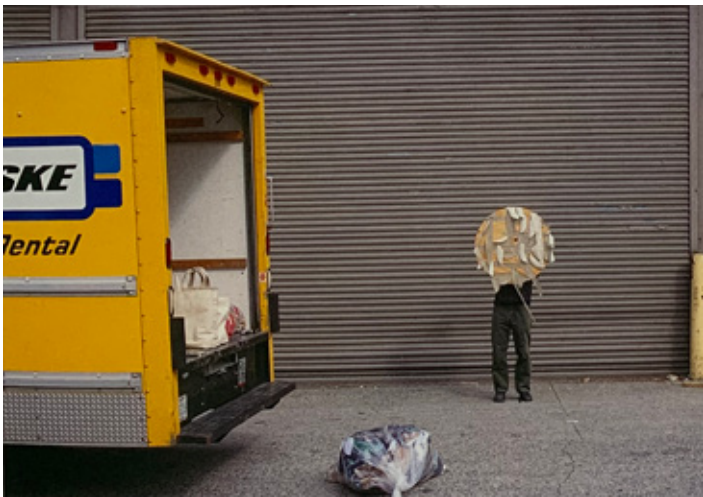


Fig. 110-113 Gabriel Orozco, *Proyecto Penske*, 1998

Esta noción o tendencia arqueológica de promover una correlación directa entre el arte y la vida, y en consecuencia los materiales de la vida cotidiana, está encontrando renovada resonancia en las prácticas del arte contemporáneo. Muchos artistas emplean materiales encontrados, de desecho o reciclados y esto es, en parte, una reacción a la cultura del despilfarro de la época en que vivimos. Hoy somos más conscientes de los límites de los recursos de la tierra y críticos con el estilo de vida de usar y tirar. Además de Orozco, es preciso destacar las obras a partir de recolecciones de artistas como Tony Cragg (1949), Mark Dion (1961) y Karsten Bott (1960), cuyas semejanzas e ideas se pueden observar en los trabajos mostrados a continuación.



Fig.114 Gabriel Orozco, *Asterisms*, 2012

Fig.115-116 Mark Dion, *The Flea Market and other Objects Lessons*, 2021

Fig.117 Tony Cragg, *Spectrum*, 1979

Fig.118 Kasten Bott, *Uno de cada uno*, 2012

Fig.119 Tony Cragg, *Axehead*, 1982, madera, 109 x 393 x 490 cm

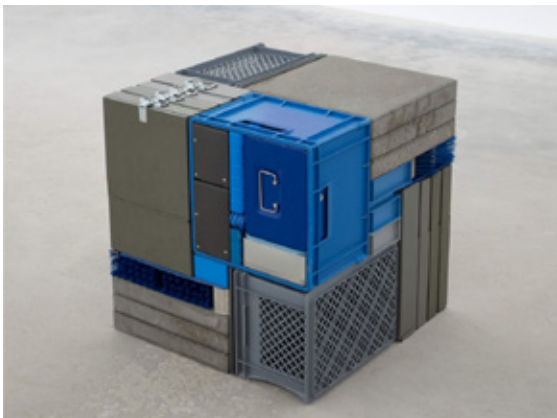


Fig.122 Michael Johansson, *Kloss (BLOCK)*, 2018, cubo de contenedores cruzados, remolques, autos, artículos ordinarios, 5 x 5 x 5 mt.

Fig.123 Michael Johansson, *Concrete Reflections*, 2019, cubo de contenedores cruzados, artículos ordinarios gris y azul, 65 x 65 x 65 cm.

Fig.124 Michael Johansson, *Tetris – Stadtgalerie Kiel*, 2013, objetos del almacén de Stadtgalerie Kiel, 90 x 120 x 50 cm.

Cuando los artistas reutilizan de este modo objetos que ya tienen un significado y una función, suele haber una tensión entre el uso original del artículo y la reinterpretación del material por parte del artista. Es la dualidad de cuánto del significado original se conserva y cuánto se pierde en manos del artista.

Existe en esta acción de recogida, selección y ordenación de las materias diversas, características operativas que potencian las relaciones, las secuencias, las derivaciones formales que organizan una actividad artística.

Todos estos montajes de material diverso subrayan la inmensa posibilidad de combinaciones, que permiten la transferencia a lo visible y la no linealidad del pensamiento y su relación con la forma, estimulando la búsqueda de la coherencia en momentos tan históricamente diferentes. (Stafford, 1999)

Por último, de acuerdo con Barbara Stafford:

Un aspecto adicional de esta fascinación aparentemente global y transtemporal por los gabinetes de curiosidades es la visión que ofrecen de la inmensidad combinatoria de las estructuras pensables. (...) La posesión fluida de cosas, así como de conocimientos, es inseparable de la construcción de la identidad. El montaje intelectual combate la linealidad mostrando cómo todos los ítems no sólo están conectados hacia delante y hacia atrás a lo largo del tiempo y del espacio, sino que se empaquetan y reempaquetan constantemente bajo la presión de diferentes contextos. (Stafford, 1999, p. 171)

CAPÍTULO 3 \ MESA DE TRABAJO

3.1 Atlas y Mesa de Trabajo

Lo que llamaremos Mesa de Trabajo corresponderá a la segunda etapa del trabajo, que se desarrolla en el estudio, lugar íntimo donde se despliegan los elementos recolectados en la fase anterior. Aludiendo a su nombre, literalmente se despliega sobre la “mesa”, pared y espacio físico disponible lo que anteriormente se seleccionó y capturó mediante azarosos recorridos. Es en esta parte del proceso donde poco a poco se comienzan a especular narrativas, diálogos y múltiples asociaciones reales que ya se intuían a medida que se iban recopilando los elementos. Responden a un afán de ordenar, categorizar y clasificar el caos de lo recolectado. En este proceso existe un factor clave que tiene que ver con el juego, con la prueba y error, el boceto, lo inacabado, y el pulso de hacer y experimentar de forma simultánea.



Fig.125-127 Pilar Mackenna, estudio y ejercicios volumétricos



Fig.128 Pilar Mackenna, estudio y ejercicios volumétricos



Fig.129-132 Pilar Mackenna, registros fotográficos de ejercicios volumétricos y ciudad

Es pertinente revisar lo que significó en el ámbito de las artes visuales el *Atlas Mnemosyne*, compuesto por Aby Warburg (1866) entre 1924 y 1929 que, aunque quedó inacabado, transformó el modo de comprender las imágenes. “Mnemosyne fue su paradójica obra maestra y su testamento metodológico: reúne todos los objetos de su investigación en un dispositivo de “paneles móviles” constantemente montados, desmontados, remontados.” (Didi-Huberman, 2010, p.2)

Georges Didi-Huberman en su libro *La imagen superviviente* (2009), nos introduce en la obra del historiador alemán a partir de la supervivencia y desterritorialización de la imagen y el tiempo. Con esto plantea un “desplazamiento en el pensamiento, en los puntos de vista filosóficos, en los campos del saber, en los períodos históricos, en las

jerarquías culturales, en los lugares geográficos” (p.32) Se podría añadir que Warburg “multiplicó los vínculos entre los saberes, es decir, entre las respuestas posibles a esa loca sobredeterminación de las imágenes; y, en esta multiplicación, probablemente soñó con no tener que escoger, diferir o cortar nada” (Didi-Huberman, 2009, p.38).

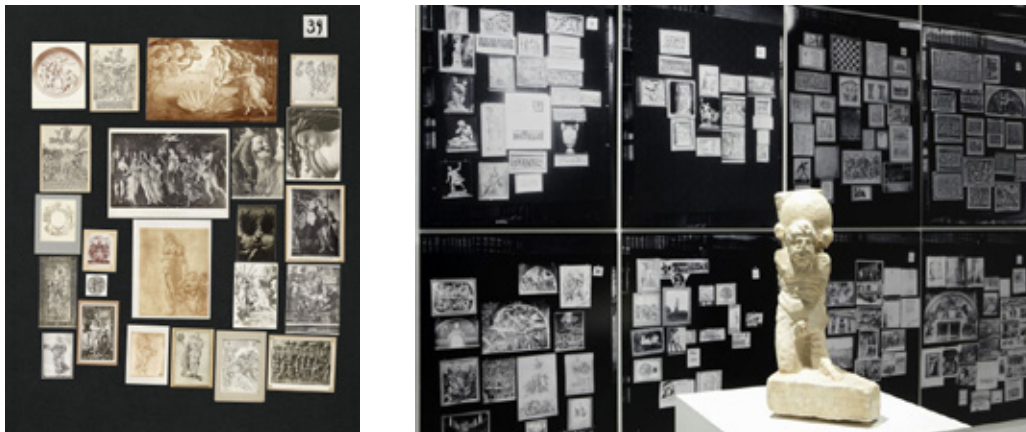


Fig.133 Panel 39 of Aby Warburg's "Bilderatlas Mnemosyne" 1925-1929

Fig.134 Exposición Atlas, cómo llevar el mundo a cuestas basado en el trabajo de Aby Warburg en Museo Reina Sofía, curado por Georges Didi-Huberman, 2010

Así como se estructura un rizoma, la historia del arte según Warburg no se define ni con un principio ni con un fin, ahora nos enfrentamos a la imagen y al tiempo de otra forma: el tiempo de la imagen ya no es el tiempo de la historia. Warburg se desplaza a través de la historia del arte deconstruyendo las fronteras disciplinares, rompiendo los límites temporales con pensamientos inciertos y abiertos, experimentando con conceptos y símbolos, e intercambiando palabras. Como nos hace ver Didi-Huberman, Warburg sería hoy “el fantasma de nuestra disciplina, que nos habla a la vez de su (nuestro) pasado y de su (nuestro) futuro.” (Didi-Huberman, 2009, pp. 29-30)

(...) cada imagen, es el resultado de movimientos que provisionalmente han sedimentado o cristalizado en ella. Estos movimientos la atraviesan de parte a parte y cada uno de ellos tiene una trayectoria-histórica, antropológica, psicológica-que viene de lejos y que continúa más allá de ella. Tales movimientos nos obligan

a pensar la imagen como un momento energético o dinámico, por más específica que sea su estructura. (Didi-Huberman, 2009, pp. 34-35)

Como un verdadero forjador de intuiciones, Warburg abordó estrategias de relación similares a un rizoma o mapa mental, con innumerables y simultáneas yuxtaposiciones de elementos.

Más tarde, Didi-Huberman presenta en el Museo Reina Sofía en 2010, la exposición *Atlas - ¿Cómo llevar el mundo auestas?*, donde reúne a múltiples artistas, como Sol Lewitt, Gerhard Richter (su famoso *Atlas*)⁽¹¹⁾, Paul Klee y Joseph Albers, eligiendo como punto de partida el *Atlas Mnemosyne* de Warburg. A propósito de la exposición, Didi-Huberman (2010) afirma:

A pesar de todas las diferencias de método y contenido que pueden separar la investigación de un filósofo-historiador y la producción de un artista visual, quedamos impactados por su común método heurístico —o método experimental— cuando se basa en un montaje de imágenes heterogéneas. Descubrimos entonces que Warburg comparte con los artistas de su tiempo una misma pasión por la afinidad visual operatoria, lo que le convierte en contemporáneo de artistas plásticos de vanguardia. (Didi-Huberman, 2010, p.2)

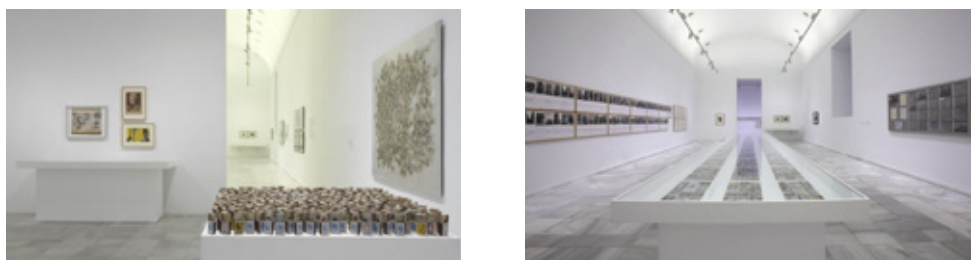


Fig.135-136 Vista general de exposición *Atlas-¿Cómo llevar el mundo auestas*, Museo Reina Sofía, Madrid, España, 2010

11 El *Atlas* de Gerhard Richter es una colección de fotografías, recortes de periódicos y bocetos que el artista ha ido reuniendo desde mediados de la década de 1960. Unos años más tarde, Richter empezó a ordenar los materiales en hojas de papel sueltas. En la actualidad, *Atlas* consta de 802 hojas, abarcando un período de casi cuatro décadas, las hojas individuales reflejan diferentes fases de la vida y la obra de Richter.
Fuente: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/atlas>

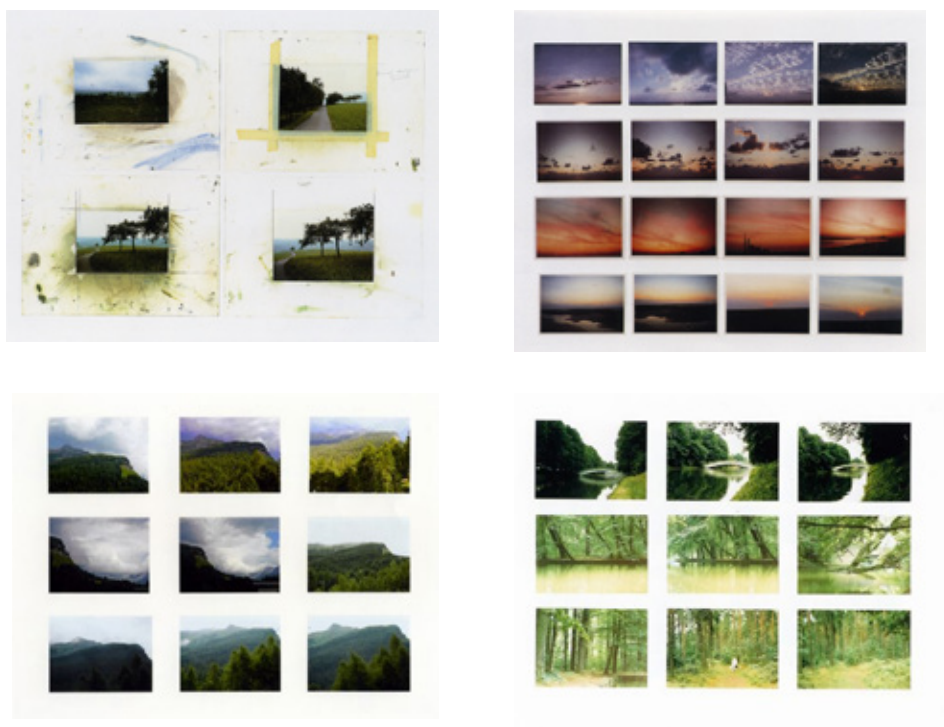


Fig.137 Gerhard Richter, *Paisajes Atlas sheet 449*, 1986

Fig.138 Gerhard Richter, *Clouds, Atlas sheet 214*, 1970

Fig.139 Gerhard Richter, *Sils María, Atlas sheet 772*, 2006

Fig.140 Gerhard Richter, *Colonia, Atlas sheet 514*, 1993

Otro punto que interesa destacar tiene que ver con el montaje de la exposición, donde se ven mesas que intencionalmente fueron puestas como espacios operativos o superficies de juego. En relación a esto, Didi-Huberman señala, cosa que hace especial sentido en relación a lo que se está investigando:

Cuando colocamos diferentes imágenes —o diferentes objetos, como las cartas de una baraja, por ejemplo— en una mesa, tenemos una constante libertad para modificar su configuración. Podemos hacer montones, constelaciones. Podemos descubrir nuevas analogías, nuevos trayectos de pensamiento. Al modificar el orden, hacemos que las imágenes tomen una posición. Una mesa no se usa ni para establecer una clasificación definitiva, ni un inventario exhaustivo, ni para catalogar de una vez por todas —como en un diccionario, un archivo o una enciclopedia—, sino para recoger segmentos, trozos de la parcelación del mundo, respetar su multiplicidad, su heterogeneidad. Y para otorgar legibilidad a las relaciones puestas en evidencia. (Didi-Huberman, 2010, p.2)

En la misma línea del análisis anterior, lo que se traslada hacia el estudio o “mesa de trabajo” en el presente trabajo tiene que ver con generar un espacio íntimo para el encuentro de elementos, objetos, imágenes y fotografías y sus posibles relaciones formales y/o conceptuales. En este contexto de libre experimentación, combinación y organización surgen también operaciones de carácter gráfico, que se desenvuelven como herramientas de apoyo para dar forma a un pensamiento escultórico tridimensional, o también como dibujos y pinturas, que brotan generando un nuevo imaginario a partir de esta yuxtaposición de referentes y materiales obtenidos.

Frente a esto, Cláudia Amandi (2010) nos señala con claridad que la imaginación está dotada de la capacidad de crear, de inventar, de generar imágenes originales o diferentes de las convencionales. En algún punto entre el descubrimiento y la creación, la imaginación productiva, creativa o constructiva adquiere un papel central en todo el proceso creativo como forma de desencadenar nuevos razonamientos al asociar, por ejemplo, varios conceptos a una intuición. También es esencial en los procesos de estimular nuevas posibilidades constructivas, de explorar nuevos patrones u órdenes en relación con la información disponible anteriormente, o incluso de relacionar esta información con otra de distinto origen.

Por consiguiente, en la “mesa de trabajo” se comienza a desarrollar un proceso creativo que tiene múltiples direcciones. Es así como la organización y el orden van permitiendo que aparezcan posibilidades de composición y constructivas, definiendo nuevas rutas. Estos caminos pueden ser establecidos según similitudes y diferencias, al ordenar los materiales y objetos recolectados, o a través de asociaciones de color, textura, formas, tamaños, pesos, funcionalidad, materialidad, etc. Entonces, tal como establece Amandi (2010), el proceso creativo individual no es un punto de vista fijo. Podemos identificarlo como una constelación de movimientos entre varios puntos. Al organizarlos, se les da dirección, se recoge información y se la une en nuevos puntos de partida, o sea, diversifica el pensamiento dándole orden. Es por esto que consideramos que hay un componente importante de juego, de mover piezas una y otra vez, sin tener claridad en lo que se

busca ni ideas preconcebidas, sin esperar resultados inmediatos, mas bien dejando que la experimentación, con sus errores y aciertos, nos permita explorar desvíos hacia lo desconocido, hacia la incertidumbre.

El pensamiento se considera un asunto juicioso e imponente. Pero aquí se sugiere que el juego creativo es un elemento fundamental en la formación de hipótesis o nuevas ideas. Además, un pensamiento que no quiere jugar se engaña a sí mismo. El juego, al parecer, forma parte de la esencia misma del pensamiento. (Bohm Peat, 2003, como se citó en Amandi 2010, p. 96)

La experimentación y organización, que comienza en el estudio, es la que va marcando las pautas y activando las redes asociativas de lo que se encuentra desplegado en el espacio del estudio. Las pruebas, ensayos y tentativas se encuentran en constante movimiento, sin definición ni tiempo. Para esta fase del trabajo, es preciso observar y categorizar, es decir cambiar muchas veces las cosas de sitio, organizar los materiales y piezas según su funcionalidad, color, forma tamaño, luego tomar fotografías y comenzar con los primeros dibujos. Todas estas pequeñas actividades serán significativas para que posteriormente se presente de manera fluida el proceso de construcción y ensamblaje de objetos.

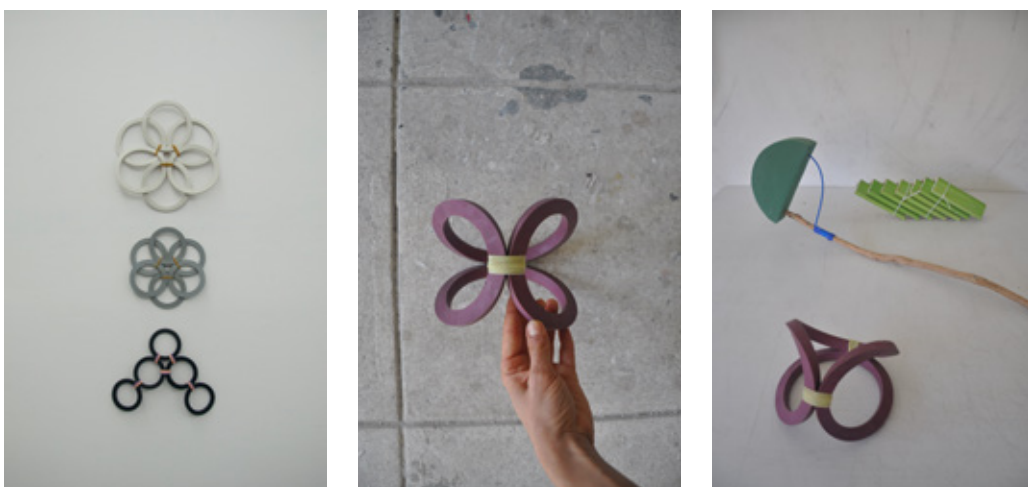


Fig.141-143 Pilar Mackenna, pruebas en estudio con goma, cerámicas, plástico, esponja

Si bien hablamos de categorizar, algo interesante que ocurre en esta etapa tiene que ver con la ambigüedad y jerarquía de las cosas. O sea, al disponer todo junto en el espacio, se genera una cierta igualdad o equivalencia entre las partes. No hay elementos con mayor o menor importancia; el elemento más pequeño y efímero puede enaltecerse hasta puntos que no sospechábamos. Esas sorpresas que ocurren dependen, en gran medida, de las asociaciones y combinaciones que se realizan al hacer el movimiento de recolectar, trasladar y descontextualizar los materiales y elementos recolectados. En ese sentido, y retomando las observaciones de Amandi (2010), la organización crea dos tipos de comportamientos:

Por un lado, diseña métodos de ordenación que permiten conectar la diversidad de contenidos en una unidad global operativamente adecuada - estableciendo órdenes de prioridad, encadenamiento de razonamientos, etc. - creando estabilidad. Por otro lado, cuanto más complejo sea el contexto, mayor será el número de interacciones y combinaciones que el sujeto establezca sobre la información de ese dominio, permitiéndole aumentar potencialmente la emergencia de nuevos y diferentes tipos de estructuras organizativas, y en consecuencia, nuevos órdenes en el pensamiento y las acciones humanas. (pp.191-192)

Cerrando la idea, este proceso “pone de relieve la experimentación y la organización como formas de evaluar, probar e improvisar posibilidades de cambiar conceptos, formas o métodos ya conocidos. Un proceso de posibilidades, hipótesis y elecciones con una llegada siempre incierta.” (Amandi, 2010, pp.39-40)

Un claro referente de lo anterior, son las mesas de trabajo del artista Gabriel Orozco (1962). La primera *Mesa de Trabajo* fue exhibida en Zurich en el año 1996 y en ella se puede percibir una gran diversidad y heterogeneidad de los tipos de objetos. La disposición abole cualquier jerarquía entre ellos, planteando una equivalencia universal entre objetos, materiales y procedimientos escultóricos. Como señala Benjamin Buchloh (2006), “en la mesa un objeto encontrado tiene el mismo valor que un ejercicio en plastilina, y el *readymade* es tan importante como el modelo finamente trabajado en arcilla.” (p.162)



Fig.145 Gabriel Orozco, *Mesas de Trabajo*, 1991-2006

Los procesos y criterios de Orozco en cuanto a la acumulación, inclusión o exclusión son bastante mas complejos que el solo hecho de recolectar. Las piezas (ordenadas en artesanal-industrial, original-reproducción, hecho a mano-readymades) se sitúan en un lugar híbrido, que en muchos casos no constituye ni objeto ni obra. Resulta muy interesante la operación que hace este artista con su piezas, ya que estas podrían ser nada más que un boceto, un modelo, o una idea de escultura que nunca se desarrollará. Podrían verse como un material en vías de convertirse en objeto, o esculturas fracasadas con posibilidades futuras.

Briony Fer nos refiere de forma muy lúcida la inestabilidad de estos objetos en el siguiente fragmento sobre la *Mesa de Trabajo*:

Los residuos representan no lo que fue alguna vez, sino lo que será. Sugieren posibilidades siempre fluctuantes. Lo que se conserva por ser importante y lo que se desecha por no serlo siempre ha sido mutuamente dependiente y, sobra decir, ha estado sujeto a cambios históricos radicales a través del tiempo. El concentrarse en el residuo pone en duda el valor de lo que decidimos conservar. Las cosas

que parecieron importantes al principio terminan por ser abandonadas, y lo que primero se descartó, termina por ser lo más productivo. El azar suele funcionar así, algo que ha sido descartado es justamente lo que rompe y genera algo nuevo. (Fer, 2005, como se citó en Buchloh, 2006, p.163)

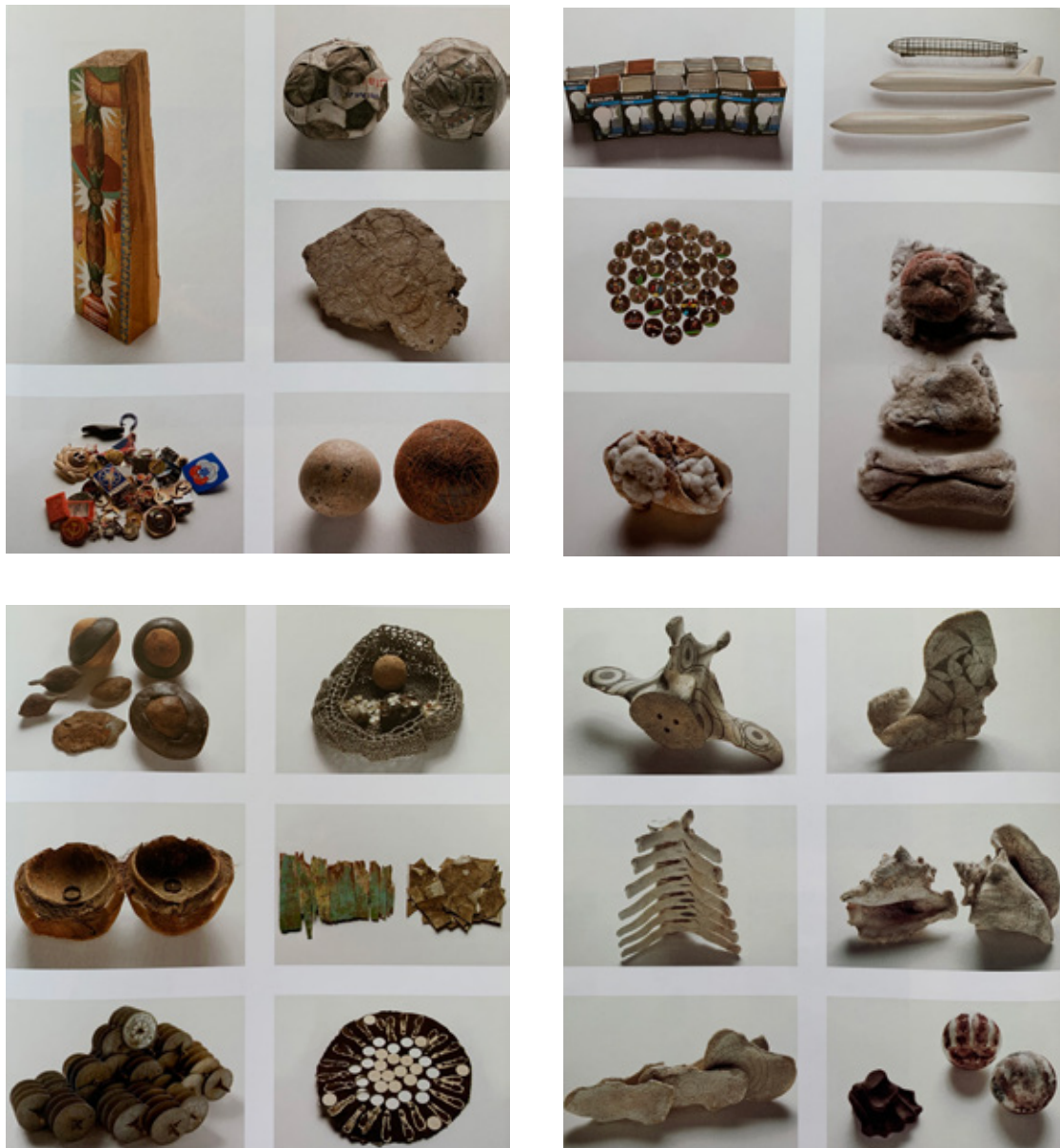


Fig.146-149 Gabriel Orozco, *Mesas de trabajo* (detalles) 1991-2006, México, 2006



Fig.150 Gabriel Orozco, *Mesas de trabajo* (detalles) 1991-2006, México, 2006

Para concluir, la mesa de trabajo siempre o casi siempre se mantendrá activa, los elementos irán rotando y vinculándose de diversas formas y en distinto tiempo, debido a que no es un proceso lineal. Como se ha mencionado, el estudio y observación de diagramas comienza a formar parte fundamental del proceso creativo como método organizativo de la información y, en este caso, como instrumento para construir un pensamiento visual y objetual. Por lo tanto, el pensamiento que irradia y está compuesto por todos estos elementos desde múltiples orígenes, comienza a encontrar una cartografía o ruta para ordenarse.

Dentro de este proceso se investiga también la pintura y el dibujo como herramientas que se incorporan para vincularse a los elementos desplegados en el espacio de trabajo. La observación de diagramas bi-dimensionales creados o recolectados, fotografías del entorno y su representación a través del dibujo, podrán eventualmente dar pistas sobre la construcción de un objeto y funcionar como vehículos canalizadores del pensamiento.

3.2 Diagramas, Mapas Mentales y Rizoma: El Dibujo Como Vehículo Canalizador del Pensamiento.

Los diagramas son representaciones geométricas, utilizados en ciencia, en educación y en comunicación con el que se obtiene la representación gráfica de una proposición, de la resolución de un problema o de las relaciones entre las diferentes partes o elementos de un conjunto o sistema⁽¹²⁾. Es decir, son un método organizativo de la información.

Si bien existen muchos modelos de diagramas, se estudiará en particular el conocido como *Mapa Mental*, el cual nos permite cartografiar o relacionar palabras, ideas, tareas, dibujos u otros conceptos ligados a una idea central. En la práctica, y a partir de esta idea central, se reúnen diferentes elementos que se ponen en un plano común (cuaderno, hoja de papel, pared, computador, etc.). Esta selección y ordenación permite abordar un tema en función de diferentes características y responder a sus necesidades.

El precursor del uso de esta técnica fue el psicólogo y escritor inglés Tony Buzan (2017), quién en la década del 60 comenzó a notar que el cerebro se desempeñaba mejor y de forma más eficiente cuando los aspectos físicos y habilidades intelectuales podían trabajar armoniosamente entre sí. De esta manera, nos muestra cómo cada una de las inteligencias mejora el funcionamiento de la otra, o sea, el cerebro humano interconectado con el cerebro informático. “Lo que me llevó al desarrollo del Mapa Mental fue explorar el proceso de cómo la memoria y la comprensión no actuaban de la misma manera. Los dos factores principales para recordar eran la asociación y el énfasis.” (Buzán, 2017,p.10). Por lo tanto ante cualquier idea o pregunta surgida, el Mapa Mental permite una infinita secuencia de posibilidades asociativas en torno a ésta.

La formación de los Mapas Mentales tiene mucho que ver con los senderos electromagnéticos/bioquímicos o “huellas de memoria” que se establecen en el cerebro

12 Diagrama (del latín, *diagramma*; y este del griego διάγραμμα, «diseño») Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española (2014). *Diccionario de la lengua española* (23.ª edición). Madrid: Espasa

cuando un mensaje, pensamiento o recuerdo pasa de una neurona a otra. Los procesos del pensamiento que utilizan esos senderos tienen 5 funciones: *recibir* (conocer las cosas, mediante nuestros sentidos), *retener* (se refiere a la memoria y la capacidad de almacenar información), *analizar* (el procesar la información), *emitir* (cualquier forma de comunicar o de acto creativo) y *controlar* (la capacidad de dirigir todas las funciones mentales y físicas). Entonces, para crear un Mapa Mental, es necesario incorporar todas estas funciones y hacerlo en sinergia.

Como nos explica Buzan (2017), el cerebro piensa de forma multilateral, no lineal ni secuencialmente. A esto se le llama el pensamiento “irradiante”, vale decir, de cada unidad de información que entra a nuestro cerebro —desde recuerdos, pensamientos o sensaciones, olores, colores, palabras, texturas, números, etc.— se irradian millones de asociaciones y vínculos, y así se va formando un patrón de pensamiento en el cerebro como “una gigantesca «máquina de asociaciones ramificadas» —un súper bioordenador.” Esta estructura refleja las redes neuronales que constituyen la arquitectura física de nuestro cerebro” (Buzan, 2017, p.23) El pensamiento irradiante es reflejo de los procesos internos del cerebro y su estructura. Al mismo tiempo, un Mapa Mental es un espejo externo de estos procesos y funciona como medio para acceder a éstos.

Un Mapa Mental irradia siempre desde una imagen central. Cada palabra e imagen se convierte en sí misma en un subcentro de asociaciones, y todas ellas se van expandiendo creando una cadena potencialmente infinita de diseños en forma de ramificaciones vinculadas a un centro común. Aunque el Mapa Mental se dibuja sobre una página bidimensional, de hecho está representando una realidad multidimensional que abarca el espacio, el tiempo y el color. (Buzan, 2017, p.25)

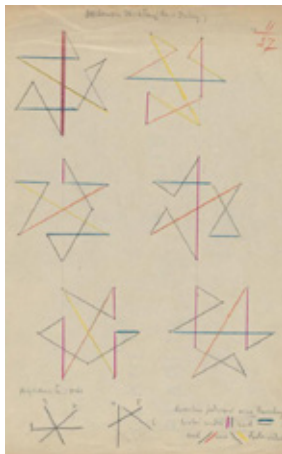


Fig.151 Paul Klee, *Mechanical Variations (trough rotation)*, 1925-30
 Fig.152 Paul Klee, Paul Klee Notebooks, Vol. 1, The Thinking Eye, p.493
 Fig.153 Paul Klee, Paul Klee Notebooks, Vol. 1, The Thinking Eye, p.131

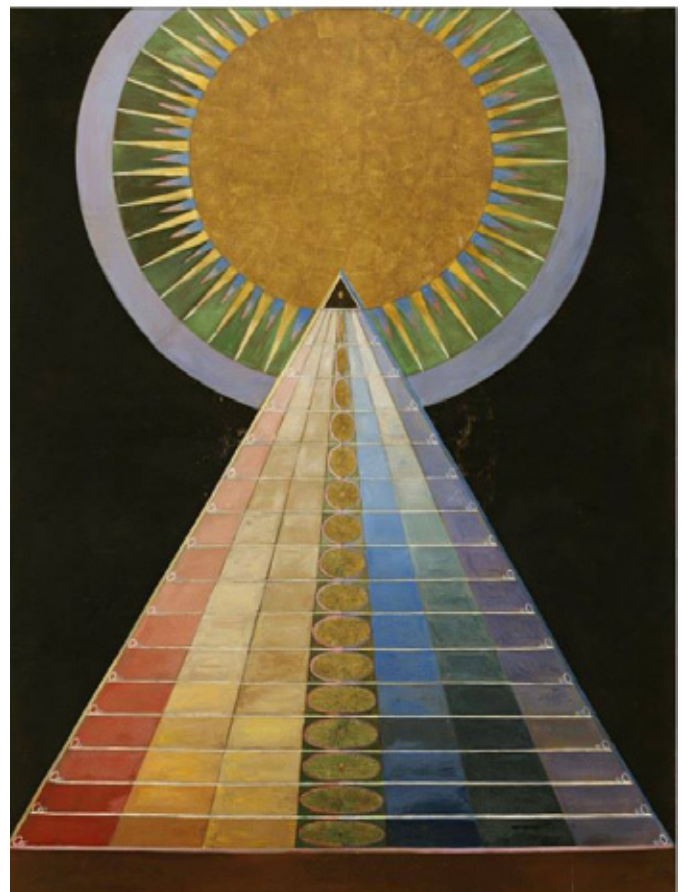
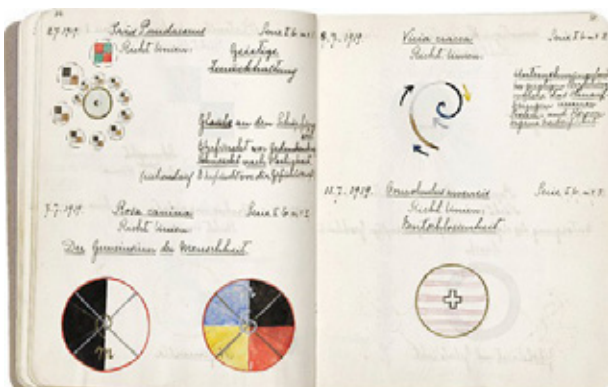
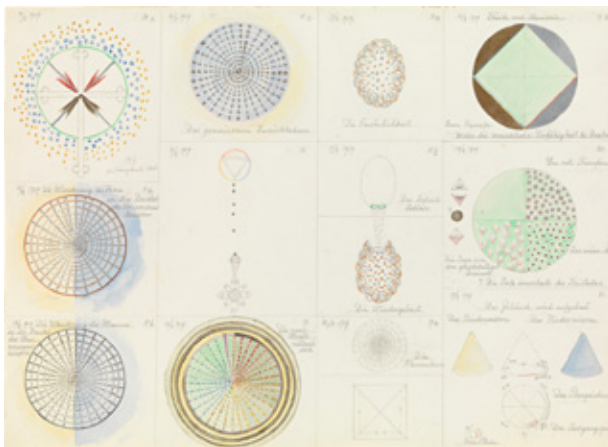


Fig.154 Hilma af Klint, Group 2, No title, N. 14a – N. 21, 1919
 Fig.155 Hilma af Klint, *A work on flowers, mosses and lichen*, 1919

Fig.156 Hilma af Klint, *Cisne*, No 23, 1915

Si bien una de las características del Mapa Mental es que confluye hacia un centro, es decir, hacia un concepto que funciona como origen y del cual emergen todas las ramas asociativas infinitas, existe otro concepto filosófico desarrollado por Gilles Deleuze y Félix Guattari⁽¹³⁾ llamado “rizoma”, basado en el rizoma botánico⁽¹⁴⁾, y que se caracteriza justamente por lo contrario: nunca emerger de un centro y carecer de él. En la práctica, no hay una idea central y los elementos, reunidos en un plano —cuaderno, hoja, pared, computador, etc.—, exploran la posibilidad de diseminar y ampliar universos de trabajo, direcciones y experiencias, y descentralizar los caminos lineales. Esta selección y ordenación permite abordar varias ideas al mismo tiempo y contaminarse mutuamente. Por lo tanto, a modo de mapa constructivo abierto, el modelo rizomático se utiliza en un sistema cognoscitivo de forma que cualquier afirmación o elemento, sin importar su posición, puede incidir en la concepción de otros y así recíprocamente, generando nuevas modificaciones, alianzas, adaptaciones y alteraciones. De acuerdo a Deleuze y Guattari (2002), en la organización de este modelo productivo y experimental los elementos no se encuentran subordinados por una jerarquía ni modelo estructural generativo, “cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo. Esto no sucede en el árbol ni en la raíz, que siempre fijan un punto, un orden.” (p.13).

Los “eslabones semióticos” que se mencionan, operan como puntos de encuentro o tubérculos aglutinantes de cualquier naturaleza: desde actos lingüísticos, perceptivos, de gestos o cognitivos, hasta organizaciones de poder o circunstancias relacionadas a las ciencias y las artes.

El mapa (que forma parte del rizoma), se caracteriza por tener múltiples entradas, no tener principio ni fin y carecer de una memoria organizadora. Es susceptible a ser modificado constantemente, es desmontable y alterable, “puede dibujarse en una pared, concebirse

13 Gilles Deleuze y Felix Guattari, filósofo y psicoanalista franceses respectivamente, desarrollaron el concepto de “rizoma” en su obra *Capitalismo y Esquizofrenia* en los volúmenes *El Anti-Edipo* (1972) y *Mil Mesetas* (1980), donde se establece y analiza el concepto.

14 En biología, el rizoma se refiere a la estructura de algunas plantas, cuyos brotes pueden ramificarse en cualquier punto, así como engrosarse transformándose en un bulbo o tubérculo.

como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación.” (p.18) Y puede ser iniciado tanto por individuos como por una formación social, vegetal o animal.

En este sentido, es interesante vincular los conceptos simbióticos que ocurren en los ecosistemas mencionados con anterioridad, como los ejemplos planteados por Deleuze y Guattari (2012) acerca del rizoma que hacen la avispa con la orquídea o la sabiduría que poseen las plantas: “incluso cuando tienen raíces, siempre hay un afuera en el que hacen rizoma con algo: con el viento, con un animal, con el hombre, y también un aspecto por el que los animales hacen rizoma, y los hombres, etc.” (Guattari, 2012, p.17).

Un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según ésta o aquella de sus líneas, y según otras. Es imposible acabar con las hormigas, puesto que forman un rizoma animal que aunque se destruya en su mayor parte, no cesa de reconstituirse. (Guattari, 2012, p.15)

Poner atención a ese punto intermedio, a esa idea inconclusa y abstracta que se presenta sin raíz es a lo que nos incitan estos autores, a retener e indagar. A través del rizoma nos proponen fundamentalmente producir de modo inconsciente nuevos deseos e ideas.⁽¹⁵⁾

15 Estas ideas están en consonancia con la dicotomía propuesta por J.P Guilford, y que son centrales en la investigación de Amandi (2010, p.80), llamada Pensamiento Convergente y Divergente. El Pensamiento Convergente está orientado a la solución de problemas según métodos racionales, lógicos y deductivos, generalmente atribuidos a las ciencias exactas, a la tecnología y también a los procedimientos artísticos orientados por el proyecto y la funcionalidad bien definidos. El Pensamiento Convergente tiende a la respuesta única y a la síntesis. A su vez, el



Fig.157 Gianfranco Baruchello, *Maremoto nell'arcipelago*, 1973

Fig.158 Gianfranco Baruchello, *Fire Island Story*, 2009

Fig.159 Gianfranco Baruchello, *Pequeña muestra itinerante antipoder*, 1975

Fig.160 Gianfranco Baruchello, *Doy mi lengua al gato*, 2009

Fig.161 Gianfranco Baruchello, *Agricola Cornelia. Questio de aqua et terra (D)* 1973-1981

Fig.162 Gianfranco Baruchello, *La Carrera al país de la armonía*, 1992

Con las ideas antes observadas se pretende comprender y analizar cuál es el rol que juega el dibujo y la pintura en este proceso creativo. En su consistente investigación sobre las tareas y funciones del dibujo, Amandi (2010) nos señala que:

El dibujo desempeña un papel importante no sólo en la sedimentación y estratificación de la memoria, sino también en la posibilidad de crear reconstrucciones eternas a partir de las pistas efímeras reunidas en el plano de la hoja de papel. Utilizando de

Pensamiento Divergente se guía por la intuición, por la adaptación y la asociación incondicionada, valorando la plasticidad.

nuevo como ejemplo los cuadernos o colecciones sueltas de los registros gráficos de un autor, es posible darse cuenta de que no sólo los utiliza como espacio para la producción de imágenes. Estas imágenes (apuntes, diagramas, formas, etc.) contienen en sí mismas un carácter básico para su proceso, es decir, su condición

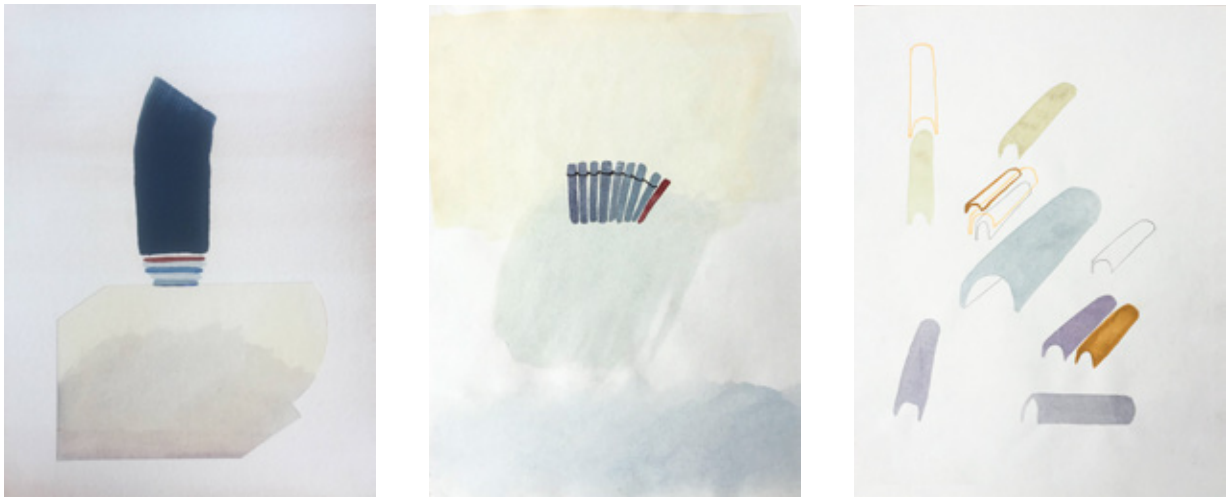


Fig.163-165 Pilar Mackenna, *Serie Notas de Campo*, 2019-hasta la fecha, acuarela, acrílico y grafito sobre papel, 28 x 21,5 cm



Fig.166-167 Pilar Mackenna, *Serie Orbital*, 2021, acuarela, acrílico, grafito y lápiz de color sobre papel, 50 x 38 cm

asociativa, su condición latente de proyectar nuevas o diferentes posibilidades de trabajo, de relaciones entre cosas, ideas, marcas e intuiciones. (Amandi, 2010, p.62)

Los dibujos/pinturas que se van desarrollando se presentan como diagramas abstractos en continua relación y asociación entre las cosas, ellos intentan entender y representar la estructura mental que se ha ido formando a lo largo de las fases del proceso creativo. Las representaciones gráficas de las que hablamos se pueden encontrar en cuadernos de apuntes o papeles sueltos. A veces son sólo dibujos automáticos de líneas y manchas abstractas, a veces son dibujos más analíticos que observan algún objeto recolectado o presente en la mesa de trabajo. Muchas veces son ambas cosas, mezcladas, deconstruidas, geométricas y dispersas, donde los referentes casi desaparecen y el dibujo se torna un lenguaje independiente que sigue su propio curso. Los dibujos operan como vehículos de canalización del pensamiento. Especulan diferentes narrativas y asociaciones, atrapando formas, colores, y pensamientos que se componen como constelaciones donde los elementos gravitan unos hacia otros. Con respecto al “gravitar” en órbitas, cabe señalar que la observación de modelos diagramáticos tanto de astronomía, geografía o botánica, por ejemplo, siempre han sido relevantes referencias para el desarrollo del trabajo de este Relatorio. Desde infografías, gráficos, a la visualización de datos de cualquier tipo, notamos que lo que nos interesa mayormente, además de su representación abstracta para transmitir información y conocimiento, tiene relación con poder entender el esqueleto, la totalidad de un sistema, cuerpo, cosa, fenómeno etc. a través de la descomposición y estructura de las partes.

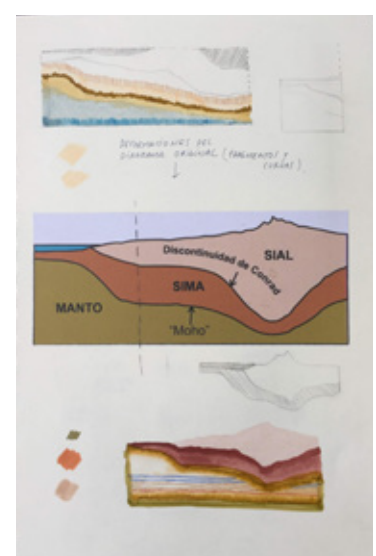
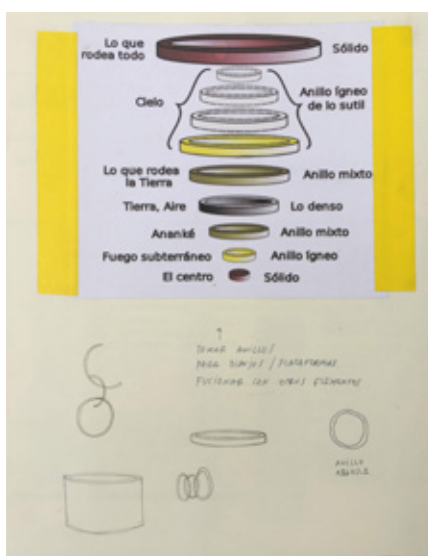
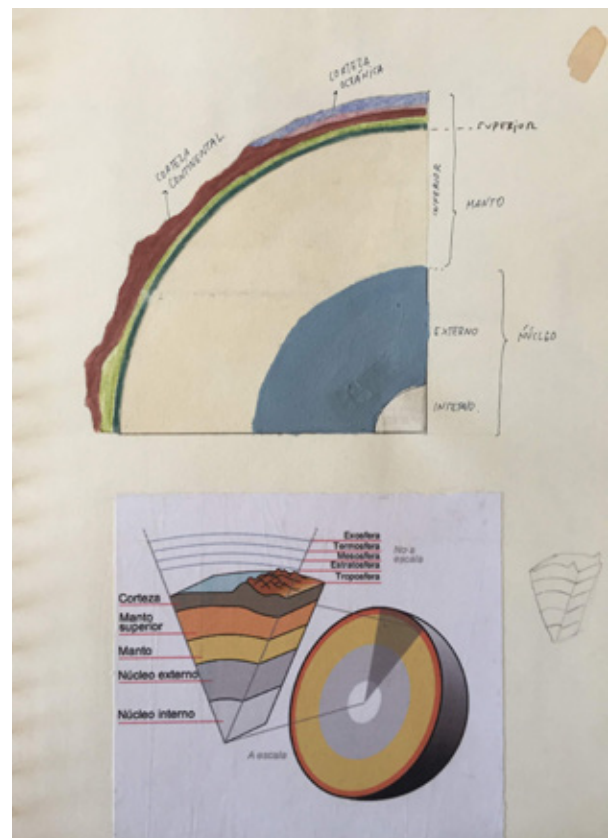
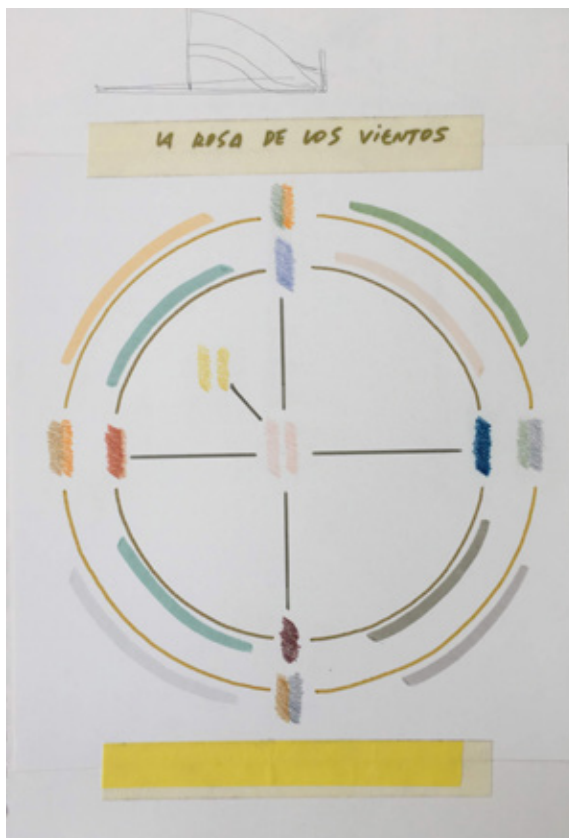
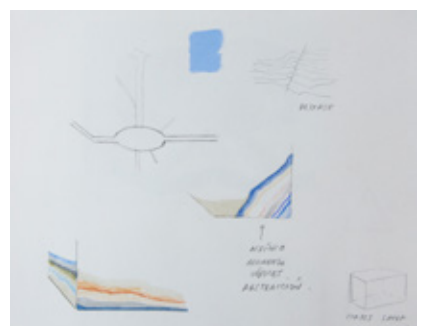


Fig.168-172 Pilar Mackenna, dibujos, collages y notas de cuadernos



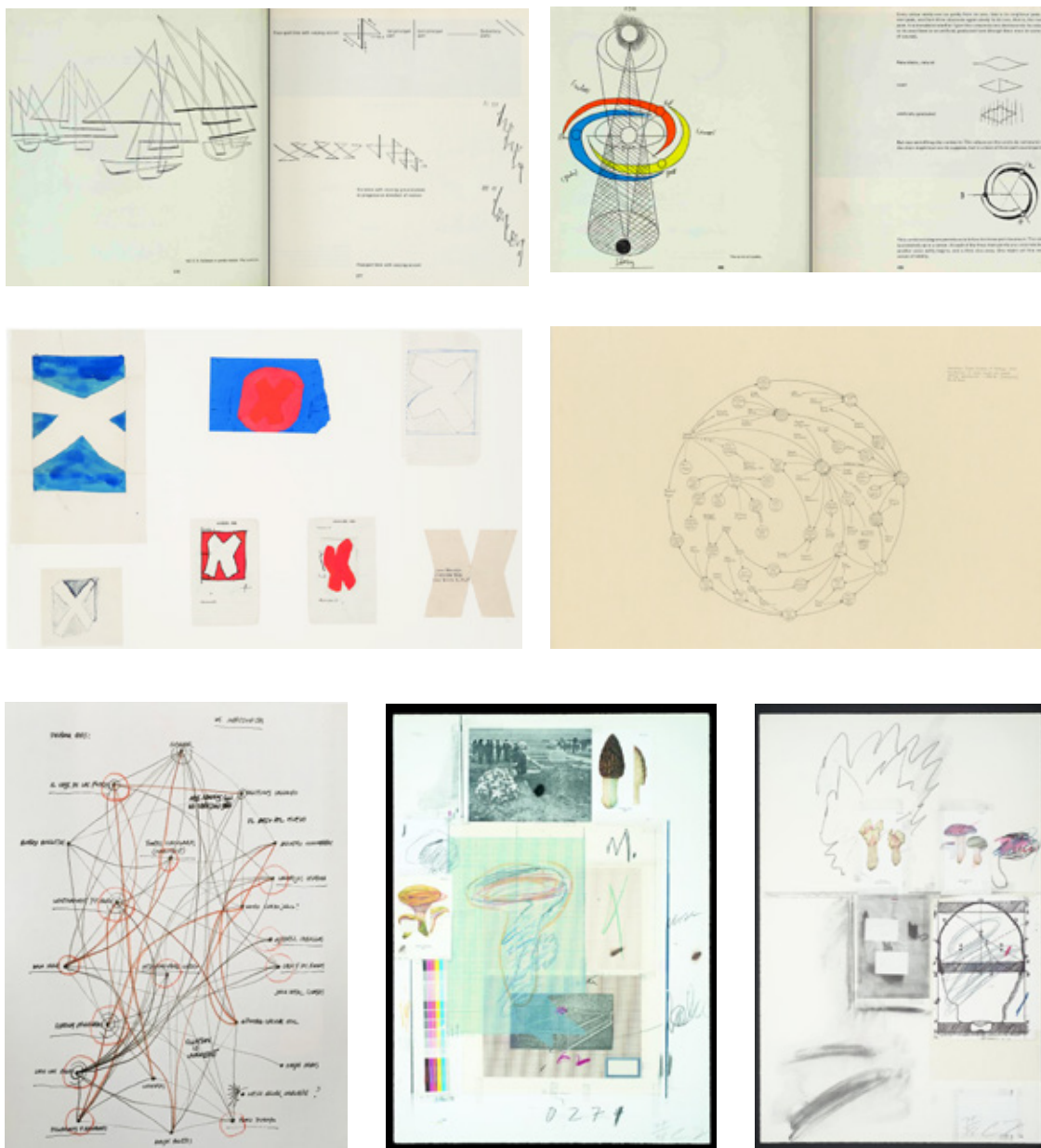


Fig.181 Paul Klee, *Notebooks, Vol. 1, The Thinking Eye*, p.276-277

Fig.182 Paul Klee, *Notebooks, Vol. 1, The Thinking Eye*, p.488-489

Fig.183 Ellsworth Kelly, *Tablet #213*, 1950

Fig.184 Mark Lombardi, *Industries Carlos Cardoen of Santiago, Chile, 1982-90, (2da version)*, 2020

Fig.185 Gabriel Orozco, *Cuaderno de trabajo IX, Diagrama de conexiones de obra*, 1998

Fig.186 Cy Twombly, *Natural History, Part I Mushrooms N 7*, 1974

Fig.187 Cy Twombly, *Natural History, Part I Mushrooms N 2*, 1974

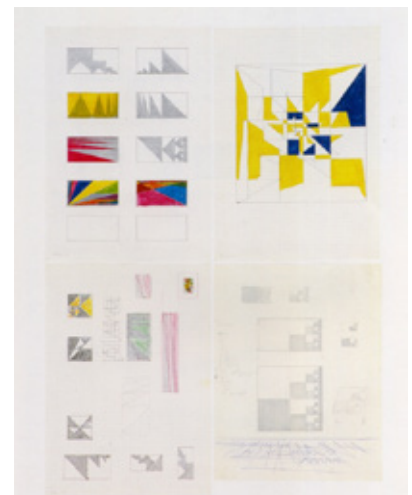
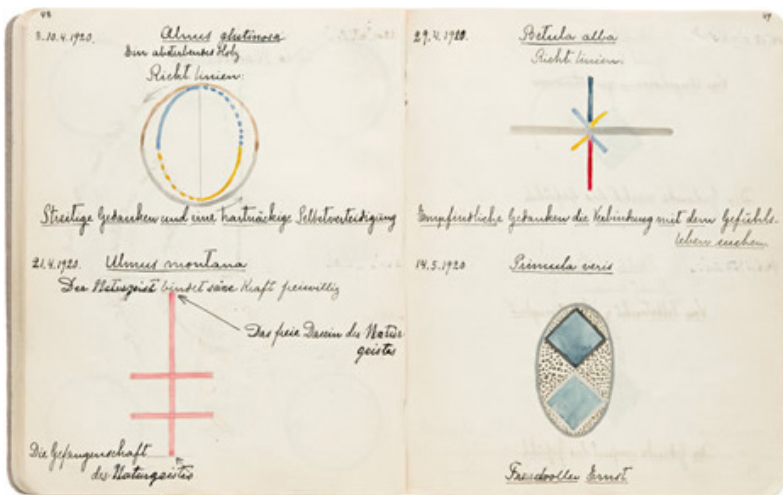
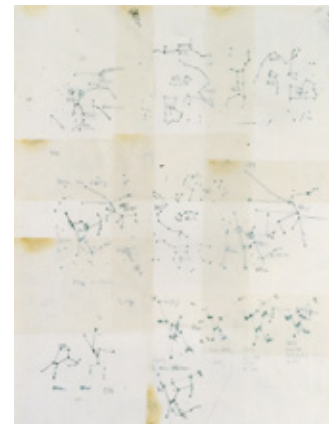
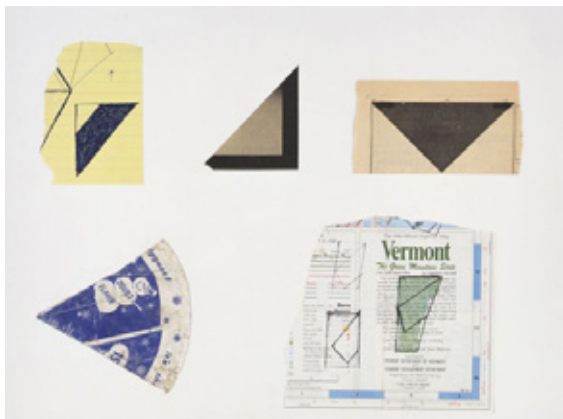


Fig.188 Ellsworth Kelly, *Tablet #34*, 1948-1973
 Fig.189 Cy Twombly, *Natural History, Part I Mushrooms N 9*, 1974
 Fig.190 Gerhard Richter, (*Sketches Constellations*) *Atlas sheet 266*, 1967
 Fig.191 Hilma af Klint, *From de Notebook Flower, Moses and Lichens*, 1919-1920
 Fig.192 Gerhard Richter, *Sketches (numbers)*, *Atlas sheet 268*, 1978

Por consiguiente, pensar en diagramas nos vincula con la idea de grilla o red y también con la sinergia entre sus partes. En este sentido Paulo Freire de Almeida (2002) establece:

(...) Ningún elemento funciona de forma aislada, sino en diálogo con otros elementos, en una relación transversal que siempre puede encontrar nuevos significados, a petición del autor (o recíprocamente solicitando nuevas interpretaciones del autor). Además de esta dimensión reticular, el proceso/diagrama combina varios tipos de imágenes (abstractas, figurativas, gráficas, fotográficas, digitales), objetos

(imágenes, maquetas, objetos encontrados), materiales (muestras de productos y colores, catálogos, pinturas, yeso, arena, etc.), sistemas sintácticos y visuales (imagen, escritura y sonido) y soportes (digitales, películas, libros). El uso de estos elementos confiere al proceso un estatus híbrido, heteróclito de varios movimientos entre la materia y la percepción - absorbiendo cada día de trabajo, nuevas configuraciones y reajustes. Este híbrido y el gran cuerpo de la creación que sirve de modelo a la hoja singular del proceso, a la simple página de un cuaderno - la aglomeración orgánica de imágenes, signos y huellas. (Freire de Almeida, 2002, p.168)

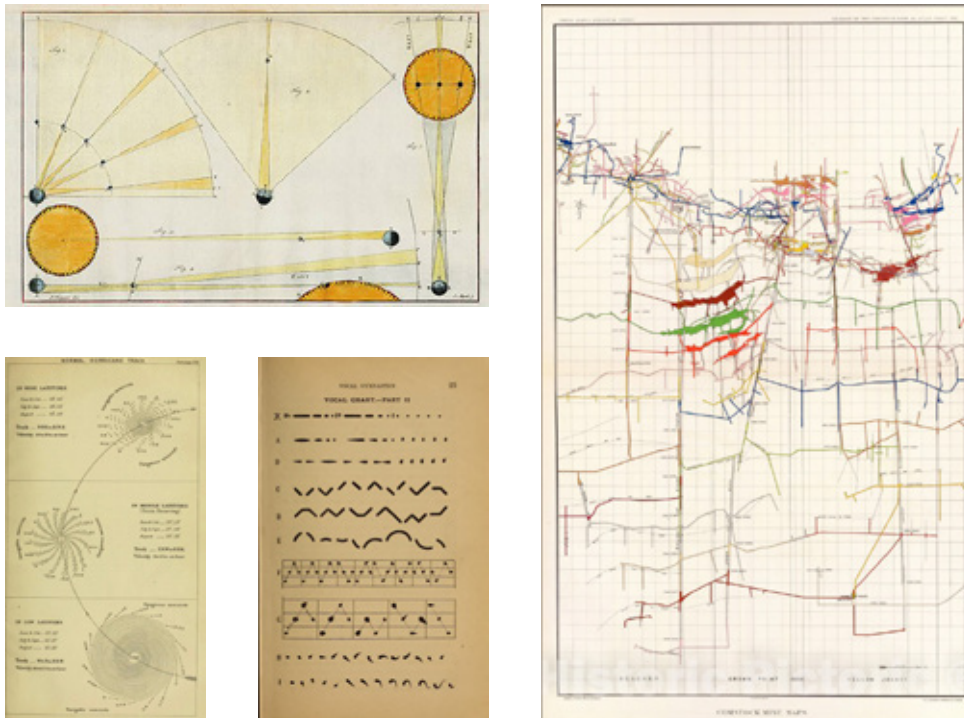


Fig.193 Grabados astronómicos antiguos de James Ferguson, *Astronomía sobre los principios de Newton*, 1773

Fig.194 Historic Map: Geological Atlas, *Comstock Mine Maps, Number VI*, 1882

Fig.195 Normal Hurricane track, *A directory for the North Atlantic Ocean*, 1918

Fig.196 Vocal Chart, Part II, *Advanced elocution*, 1896

Es así como la elaboración del modelo del diagrama representa una tarea mucho más compleja que el simple hecho de almacenar información. El diagrama, como una asociación infinita de marcas, imágenes, objetos y textos, y su colocación en serie, estimula la percepción en la búsqueda de asociaciones, relaciones de afinidad, similitudes y diferencias. Almeida identifica ese proceso como “imagen latente”. “El archivo permite una retrospectiva de la obra y la imagen latente es la perspectiva de nuevas asociaciones, relecturas y renovaciones de sentido.” “La imagen latente (...) es dinámica e inmaterial.” (Freire de Almeida, 2002, pp.163-164)

Entonces, la disposición física de los elementos, la secuencia de las formas, la topología de la organización de las imágenes y los objetos, se vuelve en el diagrama, al mismo tiempo, decisiva y mutable en su desarrollo.

Es interesante destacar la analogía con el collage que nos indica Amandi (2010), pensando en el dibujo como una “operación física y metafórica que conecta, ajusta, reúne, que junta o une diversos elementos para equiparar órdenes y conexiones en el contexto del proceso.” (Amandi, 2010, p.63) Es así como este “collage” se consigue mediante la variedad y sumatoria de dibujos, notas, archivos, recortes, esquemas, ideas, que han sido reunidos con el tiempo y que se han dispuesto en el estudio o mesa de trabajo. Para concluir este punto, la comparación con el collage tiene que ver con percibir y abordar el dibujo como:

(...) una operación multiforme de recuerdos, de ideas y marcas, de imágenes y recortes, de voluntades y ensamblajes, de intuiciones y razonamientos, de líneas y múltiples —una combinación o ensamblaje de diversos elementos o fragmentos con yuxtaposiciones inesperadas o improbables. En este sentido, el collage funciona como una experiencia de cambios repentinos, de largos monólogos e intervalos. (Amandi, 2010, p.74)

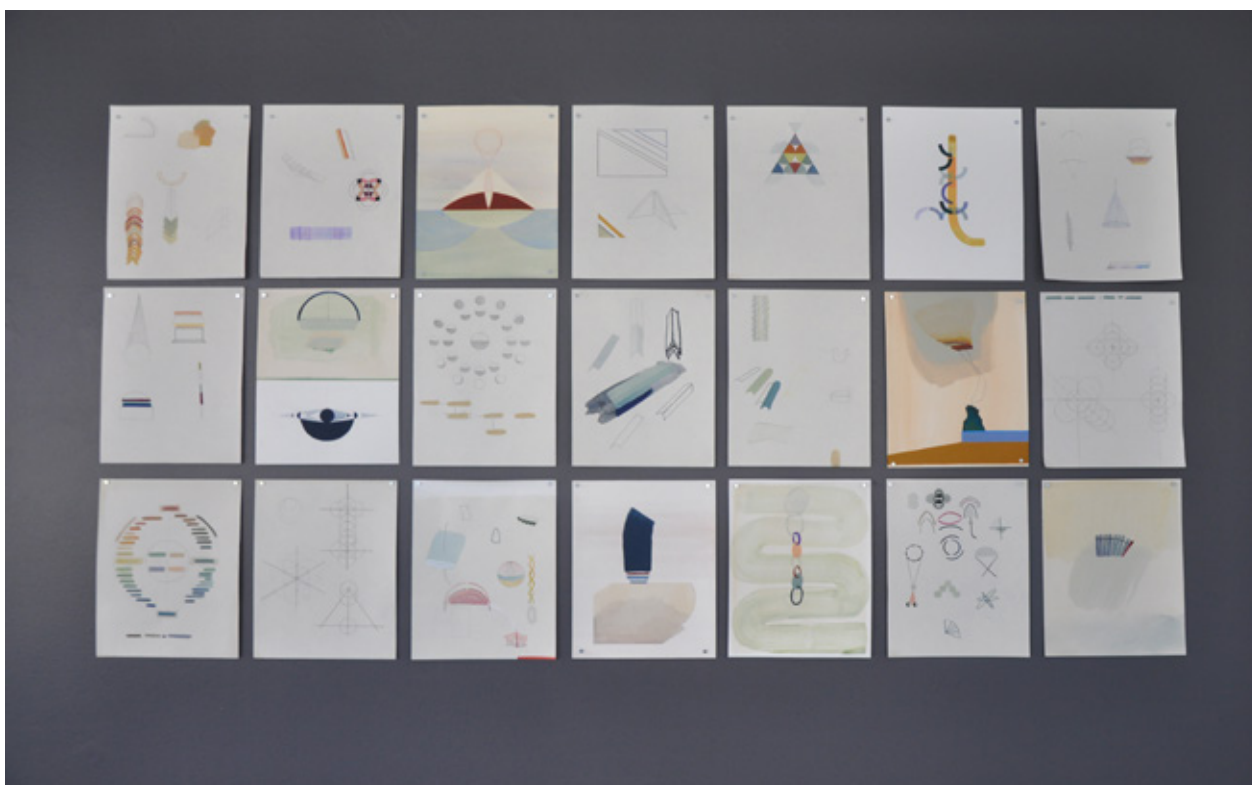


Fig.197 Pilar Mackenna, *Serie Notas de Campo*, 2019-hasta la fecha, acuarela, acrílico y grafito, marcadores y lápiz de color sobre papel, 28 x 21,5 cm c/u

Para concluir, se podría decir que el papel del dibujo en el proceso creativo, es fundamental como herramienta para pensar, relacionar, proyectar lo que en la mente se encuentra difuso, hacia un estado sólido o físico, pero flexible y transitorio. El dibujo se mantiene latente durante todo el proceso creativo, activando y ayudando a la mente a ordenarse, jerarquizando intereses y distribuyendo la información y los estímulos que la mente está recibiendo, facilitando mantener un diálogo interno con nosotros mismos a través de una red persistente de imágenes. Tal como nos dice Amandi (2010), “el plano mental por sí solo no es capaz de crear todos estos movimientos, de visualizar y ampliar las redes interactivas entre tanta información.” (p.98-99)

Así nos enfrentamos, en este caso, a la *mesa de trabajo* como un lugar donde hay espacio para que el dibujo también se ponga a disposición de la entrada de nueva información y,

con ella, sea una herramienta más en la creación de una red casi infinita de permutaciones y nuevas estructuras. Es así como:

La razón, la intuición, el azar, la experiencia, la improvisación, el orden, el error y la repetición se toman como partes de un mismo aliento para convertir esas huellas en relaciones nuevas o diferentes. (Amandi, 2010, p.79)

Finalmente, cabe agregar que el tránsito de lo bidimensional a lo tridimensional (y viceversa) es una operación que se ha mantenido bajo estudio durante toda la práctica artística y por lo tanto, el dibujo-pintura (como lo definimos en este caso), está casi indisolublemente ligado al trabajo escultórico y objetual que se presenta y estudia.

3.3 .- Construcción, Re-significación y Articulación de Objetos.

La tercera y última parte de esta fase experimental, a la que llamamos *mesa de trabajo*, consiste en la construcción, re-significación y articulación de objetos. Con esto nos referimos a que se comienzan a construir y dar nuevos significados a elementos y materiales recolectados y adquiridos. Tal como ocurre con los dibujos y notas gráficas, el espacio de trabajo también es refugio para una exploración material, física y táctil, donde irán apareciendo signos que develen nuevas posibilidades volumétricas. Estas posibilidades tridimensionales que se comenzarán a probar son pequeños ejercicios prácticos de ensamblaje, unión o apilamiento, de acercar y alejar los elementos. De ello surgirán nuevos pensamientos y, por ende, nuevos objetos.

Al hablar de ensamblaje o *assemblage*⁽¹⁶⁾, también denominado *bricolage* (*do it yourself*), usamos un término que fue acuñado por el artista francés Jean Dubuffet (1901-1985) en 1950 para denominar esta forma de arte híbrida donde se generan composiciones tridimensionales a partir de elementos cotidianos, usualmente objetos encontrados.

La definición *do it yourself* se refiere al proceso de construcción de objetos a partir de piezas sueltas, descrito también por la palabra francesa *bricolage* y teorizado en 1962 por el antropólogo Claude Lévi-Strauss.

Lévi-Strauss describe el bricolaje como un proceso práctico distinto del modelo de construcción y construcción de conocimiento “concreto” que él denomina “pensamiento científico”, en el sentido de que progresa como una recopilación y

16 “Ciertos términos de la historia del arte, según explicó el artista francés Jean Dubuffet a William Seitz en 1961, están determinados por un “espíritu” o “estado de ánimo” específico de la época y del contexto. Aunque Dubuffet hablaba de hecho del ejemplo del collage, es temible aplicar su idea a la exposición *Art of Assemblage* de Seitz en 1961 en el MOMA, que marcó, en muchos sentidos, la culminación y la desaparición simultáneas de un espíritu específico de finales de los años 50 y principios de los 60. La propia palabra “assemblage” sería rápidamente sustituida -a finales de la década- por nuevos términos como “environment”, “performance” y “arte conceptual”, y este momento de la historia del arte del siglo XX permanece hasta hoy ampliamente eclipsado por estos desarrollos posteriores.” (Dezeuze, 2008, p.31)

reciclaje intuitivo y cotidiano de materiales, objetos, herramientas, ideas... lo que esté a mano. En términos de Levi-Strauss, este modo práctico de ensamblaje y construcción encuentra su análogo intelectual en el pensamiento “mágico” o “mítico”, un proceso de construcción, aprendizaje, desarrollo y pensamiento que, según él, caracteriza a las sociedades “primitivas”. (Applin, 2013, p.72)

En el ensayo *Assemblage, Bricolage, and the Practice of Everyday Life*, Anna Dezeuze (2009), nos señala que los debates críticos más interesantes sobre las prácticas de ensamblaje a principios de la década de 1960 giraban en torno a este mismo nexo de reconocimiento y transformación, y que se relacionaba con discusiones sobre la aproximación de los artistas a sus materiales. Del mismo modo, la definición de Levi-Strauss del bricolaje como “ciencia de lo concreto” describe sobre todo, una actitud ante el mundo material. Para Levi-Strauss, el *bricoleur* “habla” no sólo con las cosas, sino también “a través de ellas”.

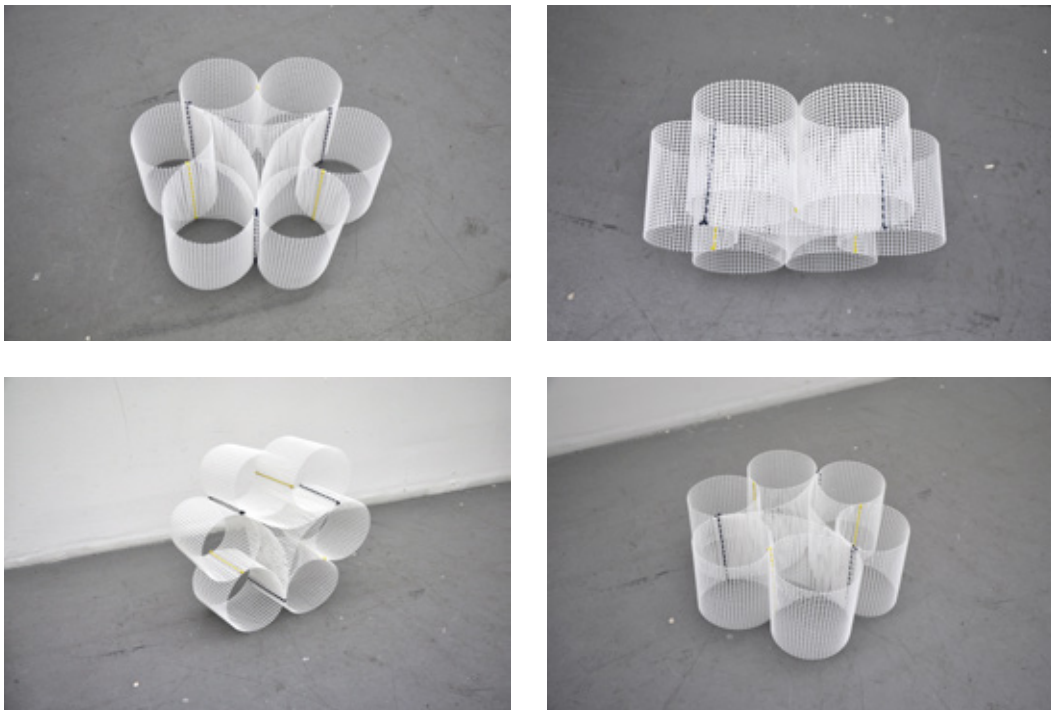


Fig.198-201 Pilar Mackenna, *Redes y Círculos/ ensayo espacial*, 2021, malla plástica, hilo de algodón

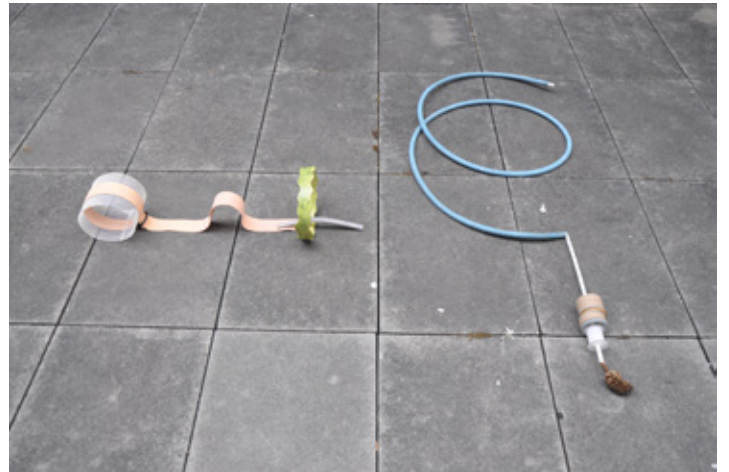


Fig.202-209 Pilar Mackenna, Pruebas en estudio, 2021



Fig.202-209 Pilar Mackenna, Pruebas en estudio, 2021



Fig.210 Pilar Mackenna, *Acopio/ Arriba y Abajo 6*, 2020, madera, cerámica, plástico y acrílico sobre cartón, 22 x 65 x 75 cm aprox.

Fig.211 Pilar Mackenna, *Acopio / Arriba y Abajo 8*, 2020, cartón, esponja, spray acrílico sobre esponja, acrílico sobre madera, 56 x 70 x 80 cm aprox.

Fig.212 Pilar Mackenna, *Acopio/ Arriba y Abajo 5*, 2020, esponja, yeso, plástico, spray acrílico sobre esponja, acrílico sobre madera y hilo de algodón, 183 x 33 x 11 cm aprox.

El tiempo le ha ido dando razón al valor de concebir el *assemblage* como un modelo de compromiso con el mundo, más que como una categoría formal. “La relevancia del *assemblage* hoy en día es que fue el primer medio que propuso formas de operar fuera de este modelo binario.” (Dezeuze, 2008, p.37)

De similar manera, Nicolas Bourriaud en su libro *Postproducción* (2009), postula que el arte de la postproducción responde al crecimiento del mundo cultural, así como también al hecho de incluir en el mundo del arte formas que hasta ese entonces eran ignoradas. Para estos artistas lo que interesa ya no tiene que ver con partir de cero, con trabajar con la materia prima, sino con los objetos que ya tienen información de otros y que

están en circulación en el mercado cultural. Entonces, según Bourriaud (2009), la obra de arte contemporánea ya no sería la conclusión de un proceso creativo, sino un portal generador de actividades, donde se organizan combinaciones y se insertan las propias formas para navegar entre signos y significados ya existentes, que a su vez proyectan nuevos posibles escenarios en un flujo infinito. “Las nociones de originalidad (estar en el origen de...) e incluso de creación (hacer a partir de la nada) se difuminan así lentamente en este nuevo paisaje cultural.” (Bourriaud, 2009, p.8)

Para reforzar y concluir con esta idea:

Marcel Duchamp desplaza la problemática del proceso creativo poniendo el acento sobre la mirada dirigida por el artista hacia un objeto, en detrimento de cualquier habilidad manual. Afirma que el acto de elegir basta para fundar la operación artística, al igual que el acto de fabricar, pintar o esculpir: “darle una idea nueva” a un objeto ya es una producción. Duchamp completa así la definición de la palabra “crear”: es insertar un objeto en un nuevo escenario, considerarlo como un personaje dentro de un relato. (Bourriaud, 2009, p.25)

Algunos de los artistas referentes que es pertinente mencionar en esta sección están Alexander Calder (1898-1976) y Jean Tinguely (1925-1991).

Lo que interesa para estos efectos de las formas de arte de Calder se relaciona con su vínculo con la física, la astronomía y, sobre todo, con su sentido del juego. Su capacidad de dar volumen a la pintura abstracta (inspirado por Mondrian en la década de 1930), dio origen a sus revolucionarios móviles. Estos artefactos en un principio eran motorizados; posteriormente el artista modificó su diseño para permitir el movimiento de flotación libre, impulsado solo por corrientes de aire.

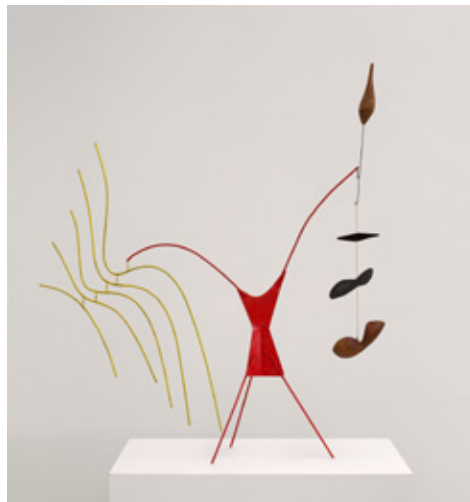


Fig.213 Alexander Calder, *Constellation with Two Pins*, 1943, madera, alambre y pintura, 60.96 x 44.45 x 43.18 cm.

Fig.214 Alexander Calder, *Untitled*, 1941, chapa metálica, cuerda, alambre, madera, 96.52 x 83.82 x 27.94 cm.

Fig.215 Alexander Calder, *Croisière*, 1931, alambre, madera sobre base de madera, 94 x 58 x 58 cm.

Fig.216 Alexander Calder, *Leaves and Tripod*, 1939, varilla, alambre, chapa metálica, plomo y pintura, 236.22 x 165 x 101 cm.

Fig.217 Alexander Calder en su estudio en Paris, 1931

Por otra parte, con algunas similitudes e influencias de Calder, Jean Tinguely, desempeñó un papel clave en el auge del arte cinético de los años 50. Sus esculturas mecánicas, degradadas, ruidosas e inútiles, que eran ensambladas a partir de materiales industriales y deshechos de la civilización contemporánea, invocan el juego y la experimentación, y también su fascinación por la destrucción y lo efímero. Tinguely ideó su trabajo como un rechazo al mundo del arte convencional y estático, dando vida a objetos cotidianos. Es un ensamblaje de los materiales de la vida moderna que nos divierte con sus imposibles complicaciones. Sus piezas la década de los 80, ya al final de su carrera, se tornaron más oscuras, incorporando incluso esqueletos, calaveras y huesos animales.



Fig.218 Jean Tinguely, *Débricolage*, 1970



Fig.219 Jean Tinguely, *Gismo*, 1960

Desde otro ángulo, nos resulta interesante destacar la importancia que Constantin Brancusi (1876-1957) otorgaba a la relación entre las esculturas en su espacio del taller y el método de construcción de sus piezas escultóricas. Esta relación de las obras entre sí era parte de su arte, como si cada una formara parte de la otra. De hecho, a partir de la década de 1920, Brancusi presentará su trabajo sólo en el taller, transformándose la disposición de las piezas en una obra de arte en sí misma, donde diariamente reajustaba sus posiciones nombrándolas “grupos móviles”.

Así mismo, de épocas muy distantes y con algunas similitudes formales con Brancusi, el artista contemporáneo mexicano José Dávila (1974) también resulta interesante de

abordar debido a sus construcciones cargadas de equilibrio, en donde consigue jugar con contrapuestos como el orden geométrico y el caos, la fragilidad y la resistencia, o la calma y la tensión, todo ello mediante volúmenes que remiten a elementos básicos como la línea, el punto y el plano.



Fig.220 Constantin Brancusi, su estudio en París

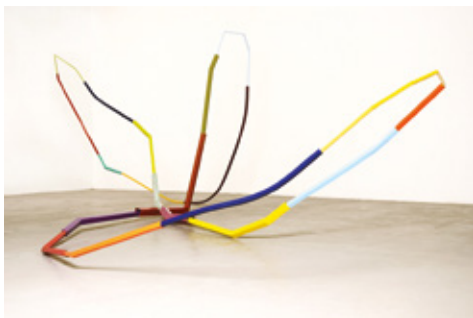


Fig.221 José Dávila, *The rules of attraction*, 2013, acero inoxidable y pintura de esmalte para automóviles, 218 x 390 x 600 cm

Fig.222 José Dávila, *Joint Effort*, 2015, vidrio, bloques de piedra, hormigón y correa de arrastre, 194 x 186 x 120 cm

Fig.223 José Dávila, *Joint Effort*, 2015, bloque de concreto, piedra natural y correa, 141 x 140 x 45 cm.



Fig.224-226 Pilar Mackenna, pruebas en estudio de composiciones, cerámicas, maderas y cuerdas



Fig.227 Pilar Mackenna, *Acopio/ Arriba y Abajo 9*, 2020, bloque de cemento encontrado, cartón, esponja, spray acrílico sobre esponja, goma eva, plástico, 95 x 20 x 10 cm aprox.

Fig.228 Pilar Mackenna, *Acopio/ Arriba y Abajo 9* (detalle), 2020

Fig.229 Pilar Mackenna, *Acopio/ Arriba y Abajo 2*, 2020, bloque de cemento encontrado, yeso pigmentado, cartón, goma eva, plástico, 55 x 33 x 11 cm aprox.



El desarrollo de la construcción de objetos en el presente trabajo, va ocurriendo a través del conocimiento gradual de las propiedades físicas y constructivas de los materiales, los cuales van entregando las claves para su manipulación. Con esto nos referimos, por ejemplo, a asociaciones cromáticas y morfológicas entre elementos o materiales, la capacidad modular y constructiva que puede tener un objeto, así como también su flexibilidad o rigidez.

Los ensamblajes de las piezas se van sucediendo de forma fluida, una operación lleva a la otra y así se van construyendo fragmentos de lo observado que remiten a formas, geometrías, patrones, texturas y las diferentes tipologías que se han encontrado y recopilado en un andar exploratorio por el entorno que se habita. Se registran también actividades simples y repetitivas, como un fluir de la conciencia conectado con el material manipulado, donde se respeta el oficio y el hacer como una práctica casi meditativa. Apilar, tejer, amarrar, doblar, plegar, montar, encajar son algunas de las acciones que van surgiendo en el espacio de trabajo entre las piezas recolectadas y/o manufacturadas. Si bien, los materiales muchas veces pueden provenir de mundos ajenos a las bellas artes, existe ahí un tema que tiene que ver con la re-significación de estos. Por ejemplo, un plástico, una esponja o una cerámica perderán su funcionalidad y/o aspecto original para transformarse, luego de la manipulación, en estudios sobre la forma, el color, el volumen o en algo menos reconocible. Algo blando puede volverse rígido, algo que parece estable y firme puede ser sumamente frágil.

La construcción de piezas ocurre de forma intuitiva y orgánica, es un pensar con las manos y el cuerpo, es observación, prueba y error, tiempo y paciencia. Son pequeñas exploraciones prácticas y reflexivas que van desencadenando un ciclo de hacer, activándose unas con otras. A veces, solo el hecho de juntar dos materiales podrá dar las pistas y signos para sugerir nuevas posibilidades e ideas.

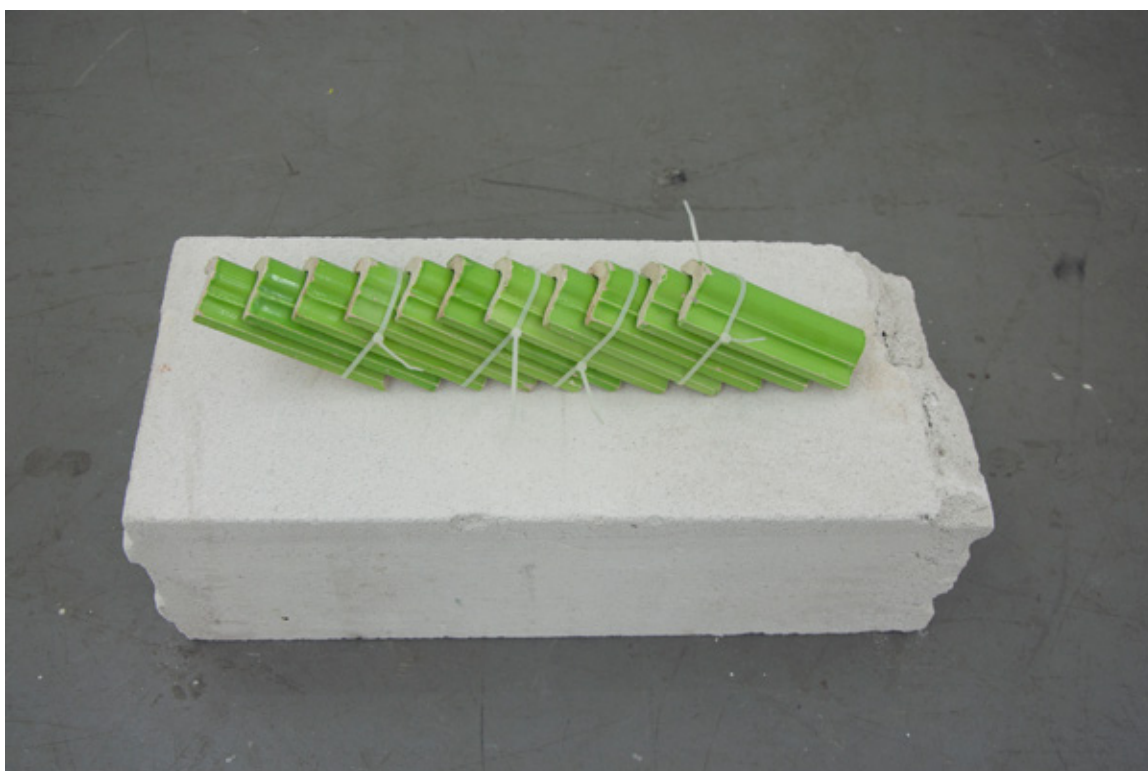


Fig.230-231 Pilar Mackenna, trabajo en estudio, construcción de piezas y diferentes pruebas

Fig.232 Pilar Mackenna, *Diagramas/ Composición 1*, 2019, bloque de cemento, cerámicas y plástico, medidas variables, Galería Cozinha, FBAUP

Otro artista que parece interesante de mencionar en esta etapa es Richard Tuttle (1941), cuyo trabajo desafía las nociones racionales, invitando al espectador a desdibujar los límites entre los lenguajes plásticos para sumergirlos en un espacio perceptivo e

inconsciente. Sus obras nos muestran la fragilidad y lo efímero del presente a través de relaciones entre color, forma y materiales, siendo éstos generalmente de origen precario. Su universo de íntimas conexiones nos enseñan los vínculos entre la vida, el arte y el pensamiento.



Fig.233 Richard Tuttle, *Monkey's Recovery for a Darkened Room, 6*, 1983, madera, alambre, acrílico, cartón grueso, tela, 101.6 x 52.1 x 31.8 cm

Fig.234 Richard Tuttle, *System 7, Hickory Dickory Dock*, 2011, materiales mixtos, 201.9 x 317.5 x 317.5 cm

Fig.235 Richard Tuttle, *System 6*, 2011, goma de neumático en polvo mezclada con acrílico, cable de acero recubierto de vinilo, clavos, alambre, cable eléctrico blanco de 3', 254 x 289.6 x 289.6 cm.

Enlazar y construir parte por parte, también es esencial en el proceso de trabajo del artista norteamericano Tom Friedman (1965). “Me interesa tocar formas de pensar, reunir las y relacionarlas de diferentes maneras”. (Friedman, 2006, como se citó en Applin, 2013, p.74)

Así es como las acciones o actividades propias de la vida cotidiana de Friedman operan en su práctica escultórica contemporánea: clasificar, ordenar, reordenar, equivocarse, son métodos que utiliza para conocer y dar sentido al mundo. Las cosas mundanas y ordinarias de la vida diaria son los elementos bases con los que Friedman trabaja mediante actividades aburridas y con fines absurdos y exagerados, desarrollando una ecléctica gama de dibujos, fotografías y esculturas. (Applin, 2013)

Para Friedman, la caza furtiva de las formas y aspiraciones del arte funciona como una práctica generativa, que tiene sus raíces conceptuales en la descripción de Levi-Strauss del bricolaje como una forma temporal, de bricolaje, de recopilación, reordenación y reciclaje, un préstamo de otras esferas y prácticas para generar, si no algo nuevo, al menos otra cosa. (Applin, 2013, p.72)

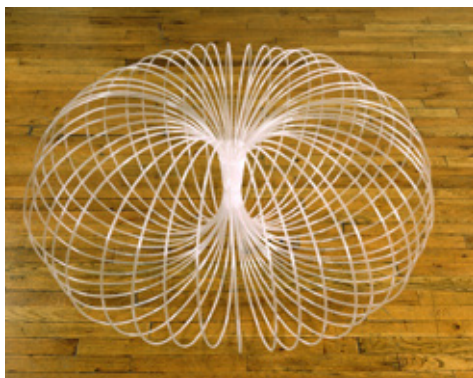


Fig.236 Tom Friedman, *Untitled (sun)*, 2012, espuma de polietileno, pintura, 81.28 x 81.28 x 81.28 cm

Fig.237 Tom Friedman, *Untitled*, 1997, bombillas de plástico para beber, vaso de plástico para beber, 48.26 x 111.76 cm de diámetro

Fig.238 Tom Friedman, *Uncontinuous Column*, 2013, roble, cola, poliuretano, 284.48 x 12.7 x 12.7 cm.

En conclusión, existen muchos artistas referentes con los cuales el trabajo se ve identificado, ya sea por las estrategias de construcción, el uso de los materiales o los criterios y conceptos utilizados en sus proceso creativos. “La condición de escultura como residuo” pareciera ser una «nueva posibilidad radical y prometedora de la forma en que los objetos, ahora, pueden llegar a significar.”(Applin, 2013, p.81)



Fig.239 Peter Fischli y David Weiss, *Serie Equilibrios*, 1984-1986, fotografías en blanco y negro y color, 30 x 40 cm.

Fig.240 Cecilia Vicuña, *Canasta Espiral*, 1986, técnica mixta, piedra, arcilla y centro de cesta

Fig.241 Gabriel Kuri, *Compromised Vertical Growth*, 2015, piedra piramidal sobre pila de materiales aislantes, 73 x 50.5 x 52 cm

Fig.242 Peter Fischli y David Weiss, *Serie Equilibrios*, 1984-1986, fotografías en blanco y negro y color, 30 x 40 cm.

Fig.243 Belen Uriel, *Untitled (torso e perna)*, 2018, vidrio de ojo de buey y hierro con recubrimiento de polvo, 160 x 50 x 50 cm.

Fig.244 Ana Santos, *Sem Título*, 2015, objeto encontrado, hilos de polyester, 85 x 35 x 36 cm.

Fig.245 Cecilia Vicuña, *Precarios*, 1966-ongoing, esculturas de objetos encontrados.

Según lo visto hasta ahora, los artistas mencionados, convergen en un punto que tiene que ver con la operación de re-significar y transformar lo ya existente, con sus propias trayectorias, métodos y perspectivas. Es decir, cada uno encuentra su forma de producción dentro de lo que ofrece el caótico mundo cultural de elementos o materiales que los rodean. Entonces, esta forma de trabajar con la combinatoria y manipulación de lo encontrado, estableciendo nuevas relaciones, le agrega nuevos componentes a la construcción de los relatos. Según Bourriaud (2009), estas estrategias son propias del artista contemporáneo, de modo que se logra percibir “una voluntad de inscribir la obra de arte en el interior de una red de signos y de significaciones, en lugar de considerarla como una forma autónoma u original” (Bourriaud, 2009, p.13).

Ya no se trata de partir de cero, sino de encontrar la manera y las herramientas para proyectar y componer nuevos escenarios. O sea, más allá de un proceso creativo concluido, “la obra de arte funciona pues como la terminación temporaria de una red de elementos interconectados, como un relato que continuaría y reinterpretaría los relatos anteriores.” (Bourriaud, 2009, p.16)

CAPÍTULO 4 \\\\\ ORGANIZACIÓN ESPACIAL

4.1.- Diagramas y criterios del proceso asociativo y vinculante de objetos e imágenes en el espacio.

La tercera y última etapa de trabajo consiste en la organización espacial, o sea, la disposición de los elementos y piezas construidas en un espacio determinado. Esto ocurre una vez que se decide trasladar las piezas que se construyeron en el espacio íntimo del estudio hacia el sitio donde serán exhibidas.

Esta fase del trabajo tiene una relevancia semejante a cualquiera de los pasos y procesos creativos anteriores, ya que la forma como se asocian y gravitan unas con otras y la composición que se desarrolle en la tridimensionalidad del espacio, será fundamental para completar el trabajo, aunque las piezas ya estén, por así decirlo, “solucionadas” para ser exhibidas. Es decir, el espacio en el cual serán exhibidas las piezas funcionará como una hoja en blanco, un nuevo comienzo donde se tendrá que componer y trabajar con la misma intensidad y concentración, ya que aparecerán nuevas problemáticas y desafíos espaciales.

Por consiguiente, el paso para extraer las piezas del estudio y llevarlas hacia el espacio expositivo opera bajo ciertos criterios metodológicos particulares, como relaciones formales (materialidad, asociaciones cromáticas o morfológicas), conceptos, significados u orígenes en común. Todos esos factores van organizando distintas familias de piezas y elementos. Pero, aunque existan pequeños planos y bocetos preliminares, la intuición y la percepción espacial volverán a aparecer como entes protagonistas y ejes del proceso creativo. Es decir, las decisiones de instalación ocurrirán *in situ*, una vez que se llegue al montaje. Por tanto, con las piezas trabajadas se intenta componer y apropiarse del espacio como un gran ecosistema, se propone un enjambre de posibilidades en el que ninguna obra se impone sobre la otra y donde el espacio se torna un extenso campo de pruebas que las dispone de manera simbiótica.

El uso del diagrama como una acción recurrente se va orientando hacia lo que el contexto

del trabajo va pidiendo. Ahora pasará a actuar como un guía que ayudará a filtrar, decidir, instalar, componer y llevar a cabo la tarea de relacionar las partes con la totalidad, que es como se concibe el trabajo concluido en este caso.



Fig.246-249 Pilar Mackenna, *Diagramas/ Composición 1*, 2019, composición de objetos de materiales como madera, plástico, goma, mangueras, cerámica, hilo, yeso, cemento, dimensiones variables, Galería Cozinha, FBAUP

Es interesante mencionar cómo el diagrama es comparado con la Encyclopédie⁽¹⁷⁾ de Diderot y d'Alambert en *The Culture of Diagram* de Marrinan y Bender (2010). Si bien, el propósito de la Encyclopédie fue reunir y difundir los frutos del conocimiento y del saber acumulados hasta entonces en un texto claro y accesible, parece asombroso volver a reflexionar en la actualidad sobre el poder que tienen los procesos asociativos de las cosas o la información sobre el desarrollo del conocimiento.

Nuestro punto de vista, informado por la comprensión de Diderot de la relación de las partes con el todo, no consiste en tratar las entradas o las ilustraciones como fragmentos de una entidad idealizada, sino como una proliferación de elementos independientes que, cuando se interconectan, producen el conocimiento del todo. (...) También aquí recuperamos el lugar de los diagramas en el razonamiento matemático griego en el que, según Netz, "el diagrama no es una representación de otra cosa; es la cosa misma". Los diagramas son cosas con las que se trabaja. Al enmarcar nuestro concepto de diagrama como una herramienta flexible de investigación, lo vinculamos a la idea de Diderot de que la Enciclopedia hace visible el conocimiento por su sistema de correlaciones más que por su disposición de materiales. (Marrinan y Bender, 2010, pp.10-11)

Como se mencionó anteriormente, ahora se busca retomar la idea que se ha venido desarrollando acerca del diagrama o mapa, pero esta vez desde una dimensión espacial donde se conjugan lo macro y lo micro, inmerso en una red invisible que es capaz de unir y sostener los elementos.

El trabajo en esta etapa pasa a reflexionar y observar en torno a las partes y el todo, a la unión y simbiosis de las cosas, a la gravedad y la energía, constelaciones de nuestro presente y la grilla en la que nos posicionamos. Es un elogio el tiempo, a congelarlo en un momento para percibir que se pertenece a algo mayor y que sigue en movimiento.

17 La Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers (Enciclopedia, o Diccionario razonado de las ciencias, las artes y los oficios) es una enciclopedia editada entre los años 1751 y 1772 en Francia bajo la dirección de Denis Diderot y Jean le Rond d'Alembert. Se la conoce coloquialmente como la "Enciclopedia de Diderot y d'Alembert"

Es así como, de forma más o menos inconsciente, surgen nuevos métodos de construcción. Estos métodos aluden a simbologías geométricas y modulares que se entrelazan como una trama en crecimiento, en donde el encuentro entre piezas va generando sentido de forma fluida y orgánica. Como un interés que atraviesa todo el proceso creativo, se comienza a especular en el espacio un encuentro y deconstrucción entre el dibujo, la pintura y el volumen. Por ejemplo, la prolongación espacial de una línea que soporta un objeto o el equilibrio, o la fragilidad de la unión entre dos piezas ensambladas.

Por tanto, además de la volumetría de las piezas construidas, existe una preocupación por generar un tránsito entre lo bidimensional y lo tridimensional. Esto se refiere a cómo elementos formales (un plano de color, una curva, una línea, una figura geométrica, etc.) pueden ser volumetrizados y asociados en el espacio en esta nueva conjugación y combinatoria de elementos. Es así como este conjunto de operaciones y conceptos van actuando como vasos comunicantes para hilar ideas y formar un solo universo que varía entre líneas, distancias mayores o menores, suspensiones, tensiones, similitudes y/o opuestos cromáticos y/o morfológicos.



Fig.250-253 Pilar Mackenna, *Diagramas/ Composición 1*, 2019, composición de objetos de materiales como madera, plástico, goma, mangueras, cerámica, hilo, yeso, cemento, dimensiones variables, Galería Cozinha, FBAUP

Como señala Paul Klee (1961) en su libro *Notebooks Volume I, The Thinking Eye*, aunque parezca obvio, no hay que perder de vista la importancia de los opuestos:

Un concepto no es pensable sin su opuesto. El concepto se distingue de su opuesto. Ningún concepto es eficaz sin su opuesto.

Sobre los conceptos opuestos (pares de conceptos): Caos-Cosmos / Desorden-Orden.

No existe un concepto en sí mismo; en general, sólo hay pares de conceptos. ¿Qué significa “arriba” si no hay “abajo”? ¿Qué significa “izquierda” si no hay “derecha”? ¿Qué significa “detrás” si no hay “delante”? (Klee, 1961, p.15)

Dicho de otra manera, Edward R. Tufte (2005) también señala que “Al encarnar vínculos y conexiones inherentes, el paralelismo sincroniza múltiples canales de información, traza analogías, impone contrastes y comparaciones.” (Tufte, 2005, p.103) Es así como las conexiones entre las imágenes son construidas mediante el paralelismo de los elementos visuales tales como la posición, la orientación, la sincronización y las similitudes de contenido. “El paralelismo no es simplemente una cuestión de disposiciones de diseño, ya que la propia mente que percibe trabaja activamente para detectar y, de hecho, generar vínculos, agrupaciones y coincidencias entre elementos visuales variados.” (Gombrich, 1979, como se citó en Tufte 2005, p.82)

Por último, desde lo bidimensional hasta la disposición de los objetos en el espacio, hay ciertas estructuras que son aplicables a todo orden de cosas, como sería el paralelismo. Como señala Tufte (2005) este proporciona una arquitectura coherente para organizar y aprender de las imágenes, y que, por tanto, se convierte en la poesía de la información visual al establecer una estructura de ritmos y relaciones.

Así, en la organización espacial se van moviendo las piezas integrantes con el fin de ir encontrando puntos de equilibrio, tensión y fragilidad, jugando con la arquitectura del espacio con la intención de activar y potenciar tanto los elementos como los vacíos.

De esta manera los elementos se van acomodando en esquinas, suspendidos del techo, en el piso, se juega con las distancias y los tamaños, con la simetría y asimetría, con la horizontalidad y la verticalidad, con los vértices, líneas y estructuras que se encuentren en el espacio. Son una serie de variables y combinatorias que se van manejando *in situ* para lograr acercarnos a una armonía visual, donde cada componente es imprescindible y donde la extrañeza se torna algo familiar, cálido y permeable.



Fig.254-257 Pilar Mackenna, *Acopio/ Arriba y Abajo*, 2020, instalación de objetos suspendidos y sobre el piso, madera, plástico, goma, yeso, cemento, ladrillo, cartón corrugado, esponja, goma eva, argollas de cortina, hilos de plástico y algodón, cerámicas, pvc, spray acrílico sobre esponja y acrílico sobre madera, dimensiones variables, Museu FBAUP

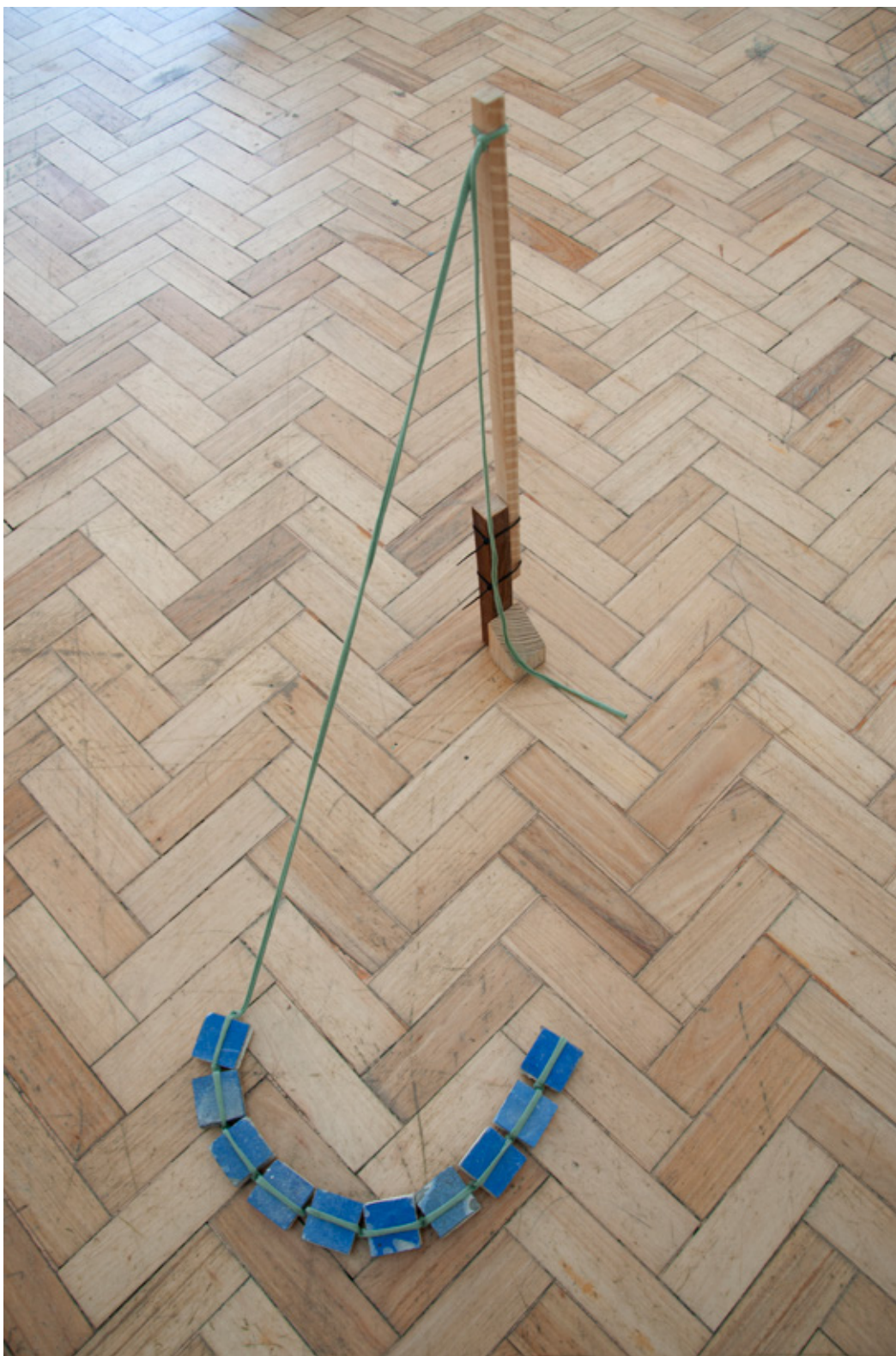


Fig.254-257 Pilar Mackenna, *Acopio/ Arriba y Abajo*, 2020, instalación de objetos suspendidos y sobre el piso, madera, plástico, goma, yeso, cemento, ladrillo, cartón corrugado, esponja, goma eva, argollas de cortina, hilos de plástico y algodón, cerámicas, pvc, spray acrílico sobre esponja y acrílico sobre madera, dimensiones variables, Museu FBAUP

Como ya hemos citado anteriormente, Rudolph Arnheim (1984) nos da algunas pistas sobre composición y espacialidad en su libro *El Poder del Centro*:

En el plano físico todas las cosas son atraídas por la fuerza de la gravedad, que atrae constantemente las cosas hacia el centro de la tierra. A causa de la gravedad, el espacio en que vivimos es asimétrico. Geométricamente no hay diferencia entre el arriba y el abajo, dinámicamente sí que la hay. (...) El plano horizontal es la dimensión de la mayor parte de nuestras acciones en el espacio. El ojo está hecho para mirar al frente, para observar verticalmente. Para mirar algo que hay en el suelo es necesario inclinar el cuerpo o la cabeza. (...) Lo que veamos y cómo lo veamos depende de la posición del que mira en el espacio. (Arnheim, 1984, p.4)

(...) En cada objeto individual es perceptible una atracción vertical, pero lo corriente es que estén más claramente sometidos a una fuente energética propia y tiendan por tanto a organizarse en torno a su particular centro de equilibrio interno (...) El equilibrio es indispensable. Los volúmenes, es decir los objetos visuales, generan una gran variación debido a la manera que tienen de distribuirse en el espacio. Los vectores operan a través de la interrelación de fuerzas dirigidas. A los centros que tal interrelación crea puede llamárseles nodos. (Arnheim, 1984, p.15)



Fig.258-259 Pilar Mackenna, *Acopio/ Arriba y Abajo*, 2020, yeso pigmentado, pvc, manguera plástica, cuerda plástica, dimensiones variables, Museu FBAUP



Fig.260 Pilar Mackenna, *Acopio/ Arriba y Abajo*, 2020, instalación de objetos suspendidos y sobre el piso, madera, plástico, goma, yeso, cemento, ladrillo, cartón corrugado, esponja, goma eva, argollas de cortina, hilos de plástico y algodón, cerámicas, pvc, spray acrílico sobre esponja y acrílico sobre madera, dimensiones variables, Museu FBAUP



Fig.261-264 Pilar Mackenna, *Acopio/ Arriba y Abajo*, 2020, instalación de objetos suspendidos y sobre el piso, madera, plástico, goma, yeso, cemento, ladrillo, cartón corrugado, esponja, goma eva, argollas de cortina, hilos de plástico y algodón, cerámicas, pvc, spray acrílico sobre esponja y acrílico sobre madera, dimensiones variables, Museu FBAUP

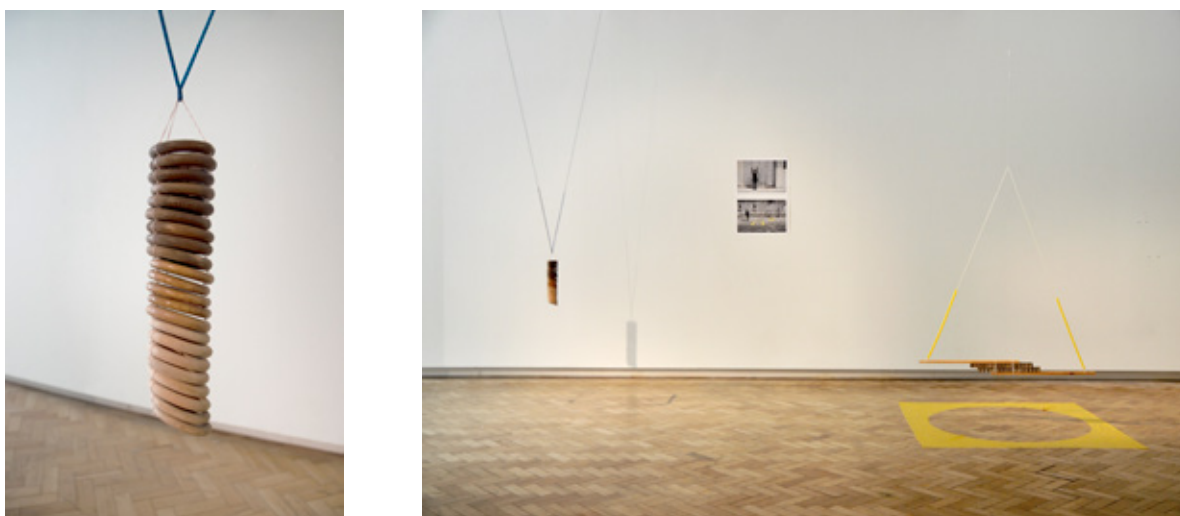


Fig.265-266 Pilar Mackenna, *Acopio/ Arriba y Abajo*, 2020, argollas de cortina, hilos de plástico, plástico, madera, cartón corrugado, tubos plásticos, fotografías, dimensiones variables, Museu FBAUP

Por consiguiente, vamos viendo cómo la dinámica asociativa, de las relaciones y/o diagramas va adaptándose según las etapas y funciones que el trabajo precise. Si en las fases anteriores los vínculos tenían mayor pertinencia con la materialidad, forma, color y propiedades contenidas en el objeto, ahora el enfoque se centra más en cómo se habita el espacio. Entonces, estos “engranajes” o “máquinas mentales” que tratan de entender algo que es imposible de entender y donde el lenguaje no tiene las palabras, sólo descubren la forma de encajarse a través de su encuentro con y en el espacio.

Sabemos que cada espacio es diferente, entonces un objeto o familia de objetos pueden visualizarse de una forma completamente diferente dependiendo del espacio que los contenga. Como señala Paul Klee:

No es fácil llegar a una concepción de un todo que se construye a partir de partes que pertenecen a diferentes dimensiones. Y no sólo la naturaleza, sino también el arte, su imagen transformada, es un conjunto de este tipo. Ya es bastante difícil, para uno mismo, examinar este todo, ya sea la naturaleza o el arte, pero aún más difícil es ayudar a otro a que lo comprenda. Esto se debe a la naturaleza consecutiva de los únicos métodos de los que disponemos para transmitir un

concepto tridimensional claro de una imagen en el espacio, y es el resultado de las deficiencias de carácter temporal de la palabra hablada. Ya que, con tal medio de expresión, carecemos de los medios para discutir en sus partes constitutivas, una imagen que posee simultáneamente un número de dimensiones. (Klee, 1948, como se citó en Tufte, 1990, p.15)

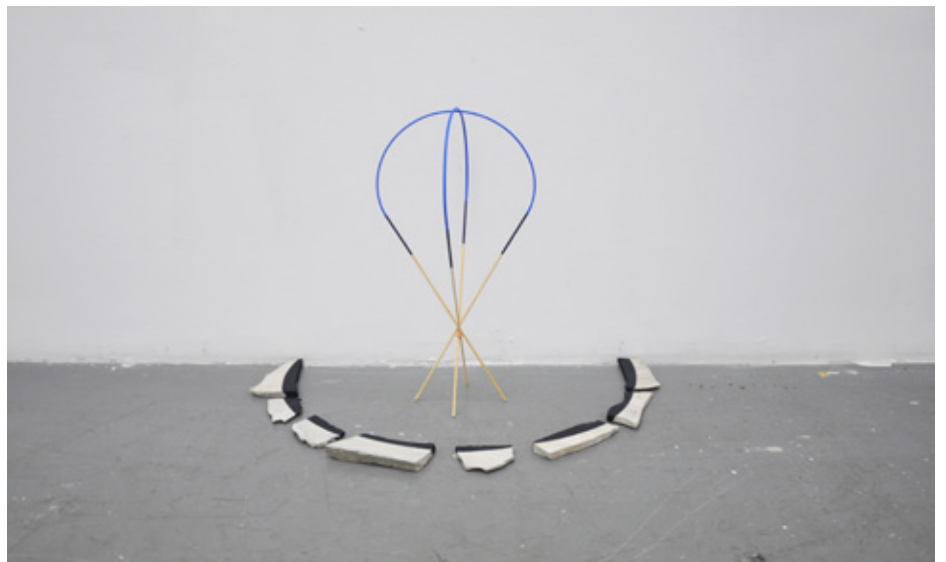


Fig.267-271 Pilar Mackenna, *Redes y Círculos / Ensayo espacial*, 2021, instalación de objetos de malla plástica, piezas de cemento encontrado, madera, acrílico sobre madera, tubos de plástico, spray sobre malla plástica, acrílico sobre cemento, hilo de algodón, cerámicas, dimensiones variables, Galería Cozinha FBAUP



Fig.267-271 Pilar Mackenna, *Redes y Círculos / Ensayo espacial*, 2021, instalación de objetos de malla plástica, piezas de cemento encontrado, madera, acrílico sobre madera, tubos de plástico, spray sobre malla plástica, acrílico sobre cemento, hilo de algodón, cerámicas, dimensiones variables, Galería Cozinha FBAUP

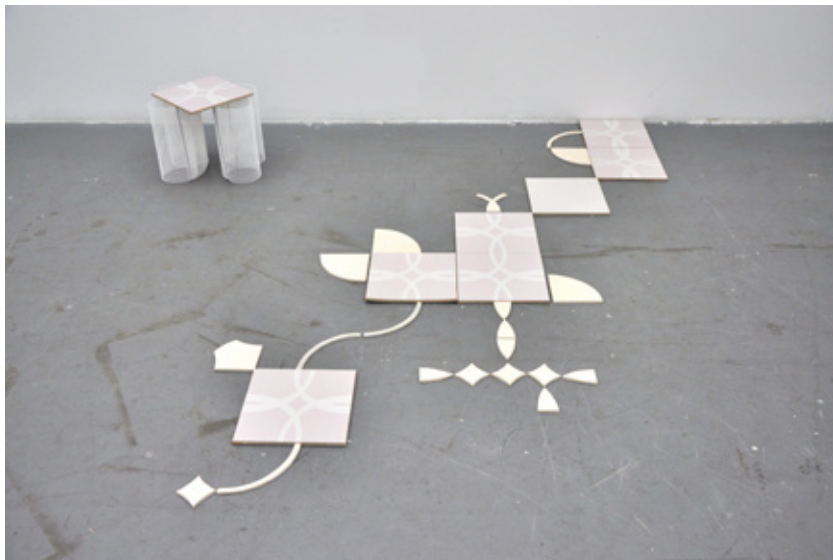
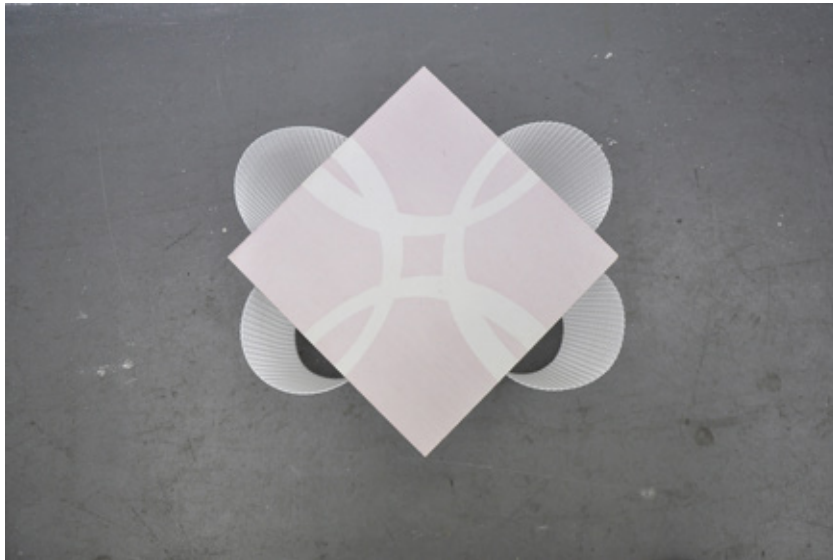


Fig.272-274 Pilar Mackenna, *Redes y Círculos / Ensayo espacial*, 2021, cerámica, malla plástica, hilos de algodón, dimensiones variables, Galería Cozinha FBAUP

Una referencia que ha sido siempre relevante para esta investigación práctico-teórica, es el trabajo de la artista norteamericana Sarah Szé (1969), el cual ejemplifica la noción de “ecosistemas” desde su capacidad de desafiar la naturaleza estática de la escultura, estableciendo complejos sistemas de ensamblajes. A través de instalaciones multimedia, Szé articula constelaciones dinámicas, tanto de materiales cotidianos, como de pintura, medios digitales, fotografía, incluyendo la recolección de objetos encontrados y plantas vivas. Esta artista organiza la multiplicidad de información y el valor que le damos como sociedad a los objetos en la vida contemporánea. Explora y cuestiona también cómo los objetos atribuyen significado a los lugares y tiempos que habitamos.

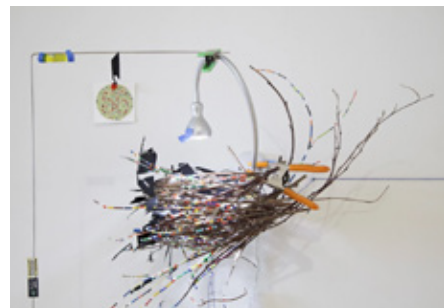


Fig.275 Sarah Szé, *Triple Point (Pendulum)*, 2013
Fig.276 Sarah Szé, *Triple Point (Planetarium)*, 2013
Fig.277-278 Sarah Szé, *Infinite Line*, 2012

La escultura en su obra se convierte tanto en un dispositivo para la información, como en un mecanismo para ubicarse y dislocarse en el tiempo y el espacio. Szé deja en evidencia sus procesos de experimentación, plasmando en su obra escultórica un comportamiento que intenta cuantificar y organizar el universo. Dentro de sus inmersivas obras, las piezas parecen flotar en un estado de transición entre el crecimiento y la muerte, entre caos y orden.

A continuación se pueden ver algunas similitudes entre el trabajo de Szé y del también norteamericano Jason Rhoades (1965-2006) a quien Bourriaud también menciona en sus libros. La saturación de objetos de desecho o materiales de consumo se presentan como una estructura sin ninguna simetría ni lógica aparente, pero llena de pequeñas composiciones escondidas que conservan su anatomía expresiva.

(...) las instalaciones de Jason Rhoades afirman que su naturaleza no difiere de la vida sino por un leve desplazamiento simbólico: en un mundo que registra tan rápido como produce, el arte ya no eterniza sino que repara, arregla, echa sobre la mesa sin orden los productos que consume. (Bourriaud, 2009, p. 100)



Fig.279 Jason Rhoades, *Tijuana Chandelier*, 2006



Fig.280 Jason Rhoades, *Chandelier 32*, 2006

Desde un punto de vista semejante a los artistas antes mencionados, Tom Friedman con su obra *Up in the Air* también propone una noción de sistema abierto, donde se plantea una instalación potencialmente infinita que se rige solamente por el espacio y el tiempo. Como señala la curadora Charlotte Eyerman (2013), la exposición invita al espectador a sumergirse en el singular mundo de Friedman, donde coexisten la ciencia, la cultura popular, los sueños y pesadillas, la fantasía, los miedos, la política y el humor.

Todo esto mediante objetos dispares y reconocibles suspendidos, el objetivo del artista, es en sus palabras, “ralentizar el proceso de mirar”, precisamente porque vivimos en un mundo de sobrecarga de información. (Friedman, como se citó en Eyerman, 2013, p.11)



Fig.281-284 Tom Friedman, *Up in the Air*, 2010

Este interés por la forma construir, observar y percibir, también se puede encontrar en el trabajo de Ângelo De Sousa (1938-2011), específicamente en su conjunto de *Treze Esculturas + Um Espaço* en 2017. Como destaca Nicolau (2007), la variación y la repetición de acciones y procesos surgen como una verdadera arte combinatoria de formas y posibilidades en el trabajo de De Sousa. El propio artista se refiere a sus esculturas como *action sculptures*, en las que va articulando sus piezas mediante acciones como recortar, doblar, torcer, extender o curvar, para luego ser instaladas en el espacio. Por ende, además de considerar muy interesantes y afines sus procesos de construcción de las esculturas, el diseño de cada una de ellas se confronta y dialoga con el diseño de las paredes, vértices, diferentes niveles de altura del techo, posibilitando así la suspensión, la sobreexposición o una cartografía de un espacio que se ve reinventado (Nicolau, 2007). En resumen, sus esculturas nunca implican un punto de vista único y privilegiado; por el contrario, son múltiples las relaciones entre partes que se pueden observar desde diferentes posiciones, privilegiando la sinestesia entre las formas como una condición fundamental para el conocimiento.

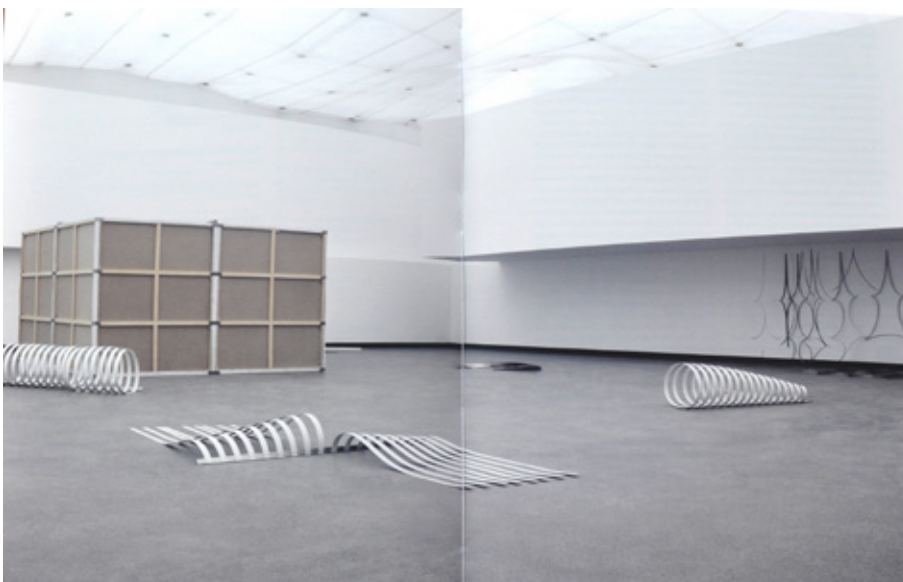


Fig.285 Ângelo De Souza, *Treze Esculturas + Um Espaço*, 2017

Fig.286 Ângelo De Souza, *Escultura*, 1970, contraplacado y cuerda, dimensiones variables

Otros artistas a destacar cuyas obras se relacionan, aunque tengan diferentes objetivos e intereses, son Cecilia Vicuña (1948), Gabriel Rico (1980), Johan Gelper (1980) y Abraham Cruzvillegas (1968). En sus trabajos existe una búsqueda común por componer universos de instalación donde se reflexiona, a grandes rasgos, sobre la percepción de la vida, el ser humano y nuestro entorno, mediante la asociación de elementos y materiales muy diversos.



Fig.287 Cecilia Vicuña, *About to Happen*, 2019
 Fig.288 Cecilia Vicuña, *Seehearing the Enlightened Failure*, 2021
 Fig.289 Johan Gelper, *Constellation with Borrowed Forms*, 2018
 Fig.290 Johan Gelper, *Constellation with Borrowed Forms*, 2018
 Fig.291 Johan Gelper, *Demountable Spatial Drawing*, 2019
 Fig.292 Gabriel Rico, *Of Beauty and Consolation*, 2021
 Fig.293 Gabriel Rico, *Of Beauty and Consolation*, 2021

En la instalación *Esculturas Pendientes*, el artista mexicano Abraham Cruzvillegas (1968) reflexiona sobre la fragilidad, el equilibrio y el posible colapso. Este conjunto de esculturas se entrelazan ofreciendo diferentes posibilidades de lectura y asociaciones al espectador, con ideas que se desenvuelven en torno a la ecología, el territorio, el desarrollo industrial o el animismo. Algo que llama la atención, y nos parece muy interesante en este caso, es el uso que hace el artista de forma libre e intuitiva de esquemas y diagramas de Venn, como una invitación a el espectador para que articule sus propias narrativas. Los materiales que usa Abraham Cruzvillegas, también provienen de su entorno cotidiano, los cuales son re-contextualizados en sus instalaciones: desechos de construcción, plástico, maderas, plantas, cubetas, objetos de albañilería, etc.

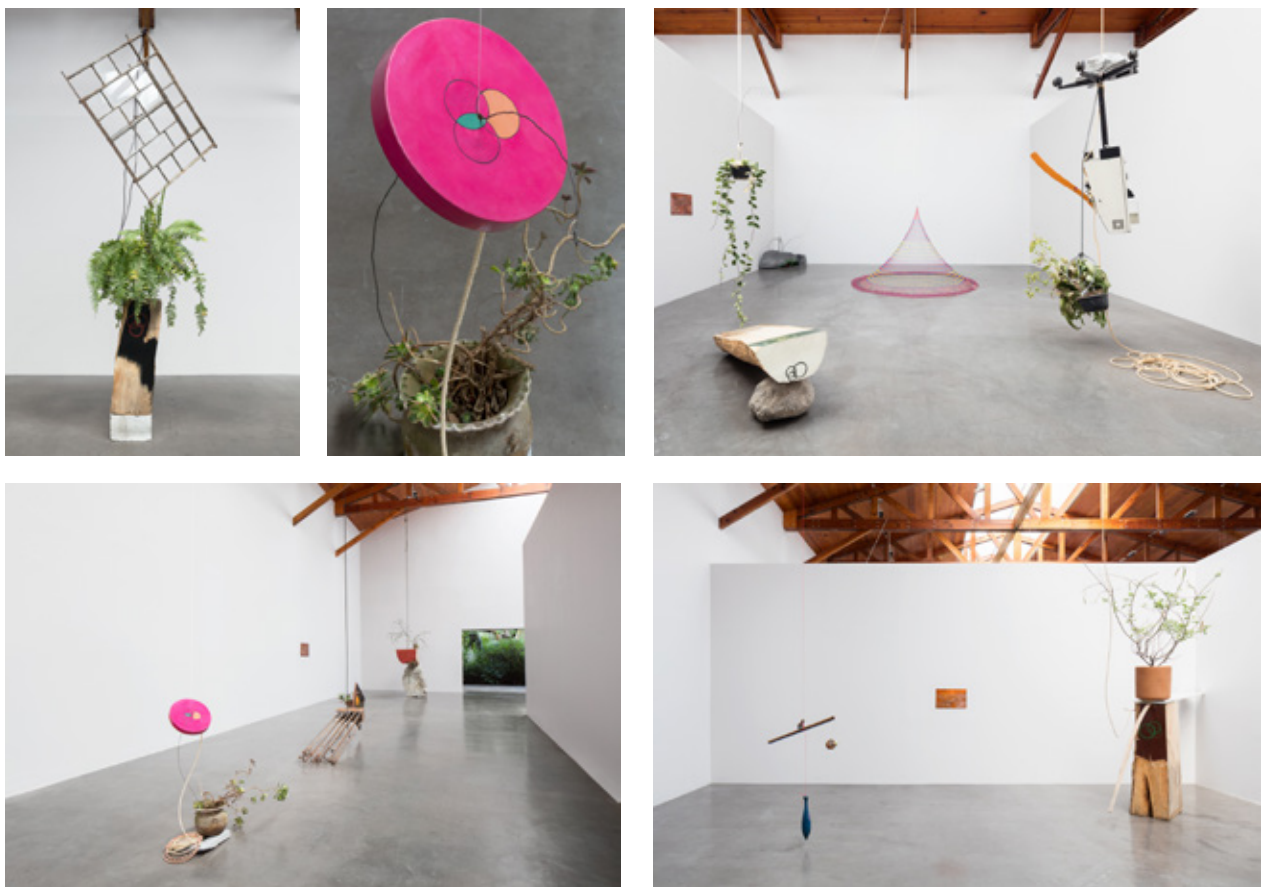


Fig.294-298 Abraham Cruzvillegas, *Esculturas Pendientes*, 2019

Cabe señalar que, para la mayoría de los artistas señalados y según lo que establece Bourriaud (2009), el exceso de producción que existe en el mundo ya no es visto como un problema, sino que motiva a los artistas a trabajar con métodos de combinación y mixtura para reflejar nuestro ecosistema cultural. “Reescribir la modernidad es la tarea histórica de los comienzos del siglo veintiuno: ni volver a partir de cero, ni quedarse atiborrado por el almacén de la historia, sino inventariar y seleccionar, utilizar y recargar” (Bourriaud, 2009, p.121).



Fig.299-301 Pilar Mackenna, *Redes y Círculos / Ensayo espacial*, 2021, goma eva, madera, acrílico sobre madera, malla plástica, cerámica, hilo de algodón, piezas de cemento encontradas, acrílico sobre cemento, dimensiones variables Galería Cozinha FBAUP

Para concluir este capítulo, podemos decir que se plantea un trabajo abierto y en constante movimiento a través de estas cosmogonías del entorno. Este trabajo alude a un constelación tridimensional que muta, se multiplica y expande. Es parte del trabajo dar la bienvenida al espectador para que explore su capacidad sensorial y perceptiva, e invitarlo a hacer sus propias asociaciones y reflexiones. En relación a esto último, a propósito de la exposición de Friedman antes mencionada:

Tom Friedman respeta demasiado la inteligencia de su espectador como para ofrecerle respuestas fáciles, pero nos hace el servicio de invitarnos a mirar, a cuestionar, a descubrir, a maravillarnos, a abrazar la incertidumbre y las contingencias de la vida cotidiana. (Eyerman, 2013, p.18)

Por lo tanto, estos circuitos de elementos, no están determinados sólo por el lugar donde se instalan, sino que quedan abiertos y a voluntad de libres interpretaciones, nuevas exploraciones y futuras asociaciones.

Finalmente, mediante este trabajo se intenta extrapolar hacia un territorio de instalación y escultórico la imposible idea de organización y orden del infinito universo de información al que estamos expuestos en la vida contemporánea. Para subrayar esta idea de apertura, de diagrama constante que se adapta y se reinicia ante un nuevo espacio, concluimos con esta idea de Michel Foucault (1926-1984), que llama a nuestro tiempo el “tiempo de la simultaneidad”.

Vivimos en la era de la simultaneidad. Vivimos en la era de la yuxtaposición, en la era de lo cercano y lo lejano, del lado del otro, de la dispersión (...) nuestra experiencia del mundo es menos la de una larga vida que se desarrolla a través del tiempo que la de una “red” que conecta puntos y se cruza con su propio vuelo. (Foucault, 1997, p.58)

CONSIDERACIONES FINALES

Este Relatorio de Proyecto, es el resultado de un proceso que comenzó el año 2019.

Teniendo como ideas centrales la relación del ser humano y su hábitat, y la vida como un gran ecosistema formado por redes, conexiones y casualidades, se ha buscado observar y estudiar el proceso de trabajo llevado a cabo para explorar este contexto, así como también tratar de comprender las acciones y secuencias involucradas en los procedimientos.

En este sentido, la necesidad de organización permitió comprender y desarrollar dos estructuras de estudio, que permitieron la construcción de este informe en un constante diálogo.

Por un lado, se identificaron las acciones y etapas fundamentales del proceso creativo. Eso permitió tener una visión más precisa de la investigación y dio origen a la división de los capítulos.

Por otro lado se fueron identificando y estudiando, autores, críticos, filósofos y artistas de referencia que fuesen pertinentes al tema de cada capítulo, conforme avanzaban las fases del trabajo.

Con esta estructura fue posible analizar y profundizar la propia experiencia vista desde diversas visiones comprendidas en la historia, la filosofía, incluso la psicología. Estas referencias permitieron crear un análisis más distanciado, profundo y diverso en torno a las acciones de recolección, o el caminar como práctica artística, para así entender mejor la percepción en el pensamiento visual.

En ese sentido, cabe destacar que ha sido bastante sorprendente encontrar textos y palabras que revelaran con tanta lucidez, y a veces con complejidad, las dudas e ideas que parecían confusas al desarrollarse el trabajo artístico. Tal fue el caso del encuentro con el teórico francés Nicolas Bourriaud, quién con sus textos nos reveló una serie de

artistas y toda una rama del arte contemporáneo que se interesa por el arte relacional, la combinatoria y el mundo de las relaciones y asociaciones como método de producción y crítica del mundo contemporáneo.

Sin embargo, es preciso señalar que nos hemos percatado de que hay cuestiones en las que el razonamiento durante la realización de todo el proceso práctico difiere de lo vivido en la experiencia de llevar a cabo las obras. Como dice Paul Valéry (1965), “hay una gran diferencia entre ver algo sin un lápiz en la mano y verlo mientras se dibuja.” (Valéry, 1965, p.77)

El raciocinio creativo difiere del raciocinio explicativo en su génesis. Lo primero no necesita de una organización o secuencia verbal adecuada, mientras que el razonamiento explicativo requiere una adecuada verbalización y secuencia para comunicarse con los demás.

Orlindo Pereira (1998), acerca de Los Tratados de Agua de Leonardo da Vinci explica bastante bien a lo que nos referimos:

Una cosa es razonar y otra es explicar, en una clase o en un libro, un razonamiento. Nadie razona, para resolver un problema, de la misma manera que explica la resolución del mismo. La intuición, la sospecha de equivocarse de camino, la sensación visceral de estar cerca o lejos de la verdad e incluso, como han demostrado los psicólogos de la Gestalt, la reordenación súbita del campo perceptivo, o incluso el saber acertar sin saber por qué, la analogía con otros casos, la mera aproximación a la solución sin poder ir más allá, son procesos ajenos al razonamiento explicativo, pero hechos cruciales en el razonamiento creativo (que es, eminentemente, analógico y visual. (Pereira, 1998, p.56)

Por lo tanto, con lo anterior nos referimos a que un Relatorio de Proyecto de este tipo nos obliga a entrar en diálogo con la historia y con el pensamiento de otros artistas y, por ende, a reformular ideas preconcebidas, ampliando el campo del conocimiento. Esto a su

vez permite desarrollar conexiones y secuencias que alimentan una mirada más distante y crítica del proceso y de los resultados.

El presente estudio ha contribuido a comprender y a respetar la importancia que tiene el transcurso del tiempo, la intuición, el azar y el cotidiano en el desarrollo del trabajo artístico. Se podría afirmar que se ha vuelto a depositar la confianza en el poder que tienen estas herramientas para crear y transmitir ideas, junto con descubrir cómo los materiales y objetos pueden tener su propia voz.

Por tanto, ha sido fundamental en el proceso tomar conciencia de cómo puede eventualmente fluir el pensamiento racional junto con la práctica cotidiana de caminar, recorrer, observar, recolectar, dibujar y construir, ambos en una comunión armónica, orgánica, sin ser forzada.

En ese sentido, estudiar a Tom Friedman y Gabriel Orozco fue bastante revelador, tanto por su versatilidad como por la capacidad e inteligencia de ambos de lograr decir mucho con poco, de ser incisivos y precisos desde su entorno cotidiano, usando además lenguajes simples y familiares.

Otro asunto relevante, alude a la importancia que se le da al diagrama para facilitar y construir este pensamiento visual y objetual. Así se emplea el diagrama como estructura para organizar las ideas. En él la información puede ser diversa, constantemente entrando y saliendo. En el trabajo del Relatorio se está haciendo la misma operación de “mapa mental” - con asociaciones libres y no lineales ni temporales - de dibujos, fotografías, materiales y/o piezas construidas. En otras palabras, se quiere explicar que el hecho de haber tenido que establecer un orden secuencial —limitando fronteras entre capítulos y, por ende, entre las fases del proceso creativo mismo— generó enormes dificultades. Pero ellas a su vez permitieron aclarar e identificar mejor los componentes del trabajo y, así, su marco teórico. Sin embargo, el trabajo es y pretende seguir siendo un enorme “diagrama” de múltiples entradas y medios, donde el tiempo y la cronología muchas veces no corresponderá al orden natural de las cosas.

Es preciso mencionar también que este estudio nos ayudó a posicionarnos frente a las grandes preguntas y objetivos que se plantearon en un comienzo. Observar y reflexionar acerca de la vida, el ser humano y los sistemas en los que está inscrito como una gran constelación es algo que motiva el trabajo, aunque sea imposible e ingenuo querer llegar a conclusiones absolutas o soluciones rotundas. Son temas tan amplios que no tienen respuestas ni entendimiento, sino formas puntuales de ir pensando en ello y levantando nuevas interrogantes, aprendiendo en el proceso a posicionarnos tal vez en lo micro, más que en lo macro. Con formas puntuales, nos referimos a acotar y focalizar, tirar de un hilo a la vez para profundizar de forma mas eficaz y contundente con los recursos que se tienen disponibles. Este enfoque también permite una proyección del trabajo infinita, debido a sus múltiples aristas y a su naturaleza asociativa. Es decir, la combinatoria de posibilidades resulta ser motivante para el trabajo futuro, más allá de este Relatorio.

Otro asunto interesante que sucedió en el transcurso de esta investigación fue encontrar una serie de artistas que, por ejemplo, adoptan a través de la recolección una postura activista explícita frente a asuntos medioambientales, políticos y ecológicos. Por tanto, un desafío mayor sería insistir con mayor conciencia en el impacto que el trabajo esta generando en términos de sustentabilidad y adaptabilidad.

Los conocimientos obtenidos en este estudio pueden ser de ayuda para ampliar y proyectar algunos aspectos formales del trabajo, como por ejemplo extremar la escala de los objetos y el uso del espacio. Sería interesante, a su vez, incorporar nuevos lenguajes que involucren los sentidos, para potenciar una experiencia mas inmersiva y envolvente. Esto se podría explorar, por ejemplo, activando la audición, el olfato o incluso el tacto. En este sentido, algunas pequeñas incursiones en la fotografía y el video que ocurrieron a lo largo de estos años fueron muy reveladoras para mirar y pensar el trabajo desde un lugar completamente diferente. Estas formas expresivas también pueden ser desarrolladas mejor en un futuro.

Por último, y considerado de suma importancia, cabe aclarar que hay consciencia de que el distanciamiento de la obra que se intenta adoptar no es totalmente posible, al estar íntimamente ligado a la cotidianidad, y que este tipo de análisis no pretende abarcar todos los aspectos analizables. Aún quedan varias interrogantes y tópicos que en el futuro serán muy interesantes de profundizar, que no se incluyen debido a su complejidad y también a la cantidad de información disponible a procesar. Con esto nos referimos a la cultura y estudio del diagrama (en sus vastas representaciones), sus funciones, historia y todo el potencial que éste tiene al trasladarlo al dibujo, a la pintura y al volumen. Y la capacidad infinita del diagrama, como herramienta para organizar la información y el conocimiento, también nos permite establecer vínculos y relaciones inesperadas. La dificultad estará, seguramente, en mantener un adecuado estado de atención a lo largo de este proceso. Lo que Paul Valéry llama “atención con voluntad” para perseguir nuevas hipótesis y renovar puntos de vista. (Valéry, como se citó en Newman, 2003, p.169)

Concluimos con esta frase de Nicolás Bourriaud (2009):

Porque el arte, y no percibo finalmente otra definición que las abarque a todas, es una actividad que consiste en producir relaciones con el mundo, materializando de una forma o de otra sus vínculos con el espacio y con el tiempo. (Bourriaud, 2009, p.123)

INDICE DE FIGURAS

Figura 1-2 Pilar Mackenna, *Ecosistemas I*, 2014, Instalación de objetos de papel, madera, madera de balsa, cartón, esmalte sintético, dibujo y acuarela sobre papel, dimensiones variables.

Figura 3 Ernesto Neto, *Sopro*, 2019, Retrospectiva Ernesto Neto Pinacoteca São Paulo. Recuperado de <https://artishockrevista.com/2019/04/16/retrospectiva-ernesto-neto-pinacoteca/>

Figura 4 Ernesto Neto, *Sopro*, 2019, Retrospectiva Ernesto Neto Pinacoteca São Paulo. Recuperado de <https://artishockrevista.com/2019/04/16/retrospectiva-ernesto-neto-pinacoteca/>

Figura 5 Pierre Huyghe, *Untitled*, 2011-2012, entidades vivas y cosas inanimadas, hechas y no hechas, Documenta Kassel. Recuperado de <https://www.esterschipper.com/exhibitions/386-untitled-pierre-huyghe/>

Figura 6 Pierre Huyghe, *Nymphéas Transplant, (14-18)*, 2014, detalle. Recuperado de <https://zkm.de/en/magazine/%5Bnode%3Ablogpostdate%3Avalue%3Acustom%3AY%5D/%5Bnode%3Ablog-post-date%3Avalue%3Acustom%3Am%5D/monets-water-lilies-in-the-aquarium>

Figura 7 Pierre Huyghe, *Nymphéas Transplant (14-18)*, 2014, ecosistema de estanque vivo, caja de luz, vidrio cambiante, hormigón, 95 x 113 x 116 cm (acuario). Recuperado de <https://www.esterschipper.com/artists/41-pierre-huyghe/works/9837/>

Figura 8-10 Pilar Mackenna, *Ecosistemas I*, 2014, Instalación de objetos de papel, madera, madera de balsa, cartón, esmalte sintético, dibujo y acuarela sobre papel, dimensiones variables, exposición bipersonal Formas de Habitar, Galería Balmaceda ArteJoven, Santiago, Chile.

Figura 11-12 Pilar Mackenna, *Ecosistemas I*, 2014, Instalación de objetos de papel, madera, madera de balsa, cartón, esmalte sintético, dibujo y acuarela sobre papel, dimensiones variables, exposición bipersonal Formas de Habitar, Galería Balmaceda ArteJoven, Santiago, Chile.

Figura 13-14 Pilar Mackenna, *Ecosistemas II*, 2015, instalación de objetos de papel, madera, madera de balsa, cartón, esmalte sintético, dibujo y acuarela sobre papel, dimensiones variables, exposición individual en Gabinete FLORA Ars+Natura, Bogotá, Colombia.

Figura 15 Gabriel Orozco, *Astroturf Constellation*, 2012, 1.188 objetos encontrados, incluyendo plástico, vidrio, papel, metal y otros materiales, dimensiones variables. Recuperado de <https://www.guggenheim.org/artwork/30592>

Figura 16 Tony Cragg, *Axe-Head*, 1981, Plástico, 100x100cm recuperado de <https://www.tony-cragg.com/works/sculptures/1980-1989/axe-head.html>

Figura 17 Emma Kunz, *Work No. 127, Crayón y crayon de óleo sobre papel cuadriculado con líneas azules* 120 × 105 cm. Recuperado de <https://www.emma-kunz.com/en/museum/>

Figura 18 Paul Klee, *Paul Klee Notebooks, Vol. 1, The Thinking Eye*, 1921-1922. Recuperado de <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BF/2012/01/01/188/>

Figura 19 Comparative cosmologies, ca. 1760. Recuperado de <https://longstreet.typepad.com/thesciencebookstore/2010/11/antique-circles-astronomical-prints.html>

Figura 20 Hans Georg Knoblauch, *Change of Tension through Varied Application of Color, Study for Kandinsky's Course*, 1932. Recuperado de <https://harvardartmuseums.org/tour/the-bauhaus/slide/6352>

Figura 21-22 Pilar Mackenna, *Diagramas/Composición 1*, 2019, cerámicas encontradas, plástico, bloque de cemento encontrado, dimensiones variables, Galería Cozinha, FBAUP

Figura 23-24 Pilar Mackenna, cuadernos, 2017-2022

Figura 25-26 Pilar Mackenna, *Diagramas/ Composición 1*, 2019, cerámicas encontradas, manguera de plástico, maderas encontradas, hilo de plástico, goma, dimensiones variables, Galería Cozinha, FBAUP

Figura 27 Sarah Szé, *Seamless*, 1999, Instalación. Recuperado de <https://sarahsze.com/archive/archive2018.html>

Figura 28 Sarah Szé, *Forces in Nature, Model for a Weather Vane*, 2012, Instalación. Recuperado de <https://www.sarahsze.com/>

Figura 29-33 Pilar Mackenna, pruebas en estudio, dibujos y fotografías de archivo

Figura 34-36 Pilar Mackenna, archivo fotográfico propio, dibujo y pruebas en estudio

Figura 37-41 Pilar Mackenna, archivo fotográfico propio y pruebas en estudio

Figura 42-43 Bedolina, Val Camónica, Italia, uno de los primeros mapas grabados en una roca que representa un sistema de recorridos, realizado hace aprox. 10.000 años. Recuperado de <http://www.rcg.cat/articles.php?id=316>
<https://www.arover.net/2021/10/12/the-exploratorium-discover-the-oldest-known-topographic-map/>

Figura 44 Vías de los cánticos de la región de habla Walpiri, Australia, 2000 d.c.

Figura 45 Guy Debord, *Guía psico-geográfica de París*, 1957. Recuperado de <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/debord-guy/guide-psychogeographique-paris-discours-sur-passions-lamour>

Figura 46 Mackenna, *Derivas, 1 momento - 1 lugar - 1 objeto*, 2020, serie de registros fotográficos de instalación de objetos en la ciudad, madera y cordón.

Figura 47-50 Pilar Mackenna, *Derivas, 1 momento - 1 lugar - 1 objeto*, 2020, serie de registros fotográficos de instalación de objetos en la ciudad, madera, cordón, cerámica, plástico

Figura 51-52 Pilar Mackenna, *Derivas, 1 momento - 1 lugar - 1 objeto*, 2020, serie de registros fotográficos de instalación de objetos en la ciudad, madera, cordón, plástico

Figura 53 Richard Long, *A Line Made By Walking*, 1967. Recuperado de [tate.org.uk/art/artworks/long-a-line-made-by-walking-ar00142](https://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-line-made-by-walking-ar00142)

Figura 54 Richard Long, *Walking a Line in Peru*, 1972. Recuperado de <https://www.architectural-review.com/essays/folio/folio-richard-long>

Figura 55 Richard Long, *Dartmoor Circle Along Two Days*, 1992. Recuperado de http://www.artnet.com/artists/richard-long/dartmoor-circle-along-a-two-day-walk-nLrL1MJ658CvSE_1yZOWNA2

Figura 56 Richard Long, *Dartmoor Wind Circle*, 1998. Recuperado de <https://demelzadesign.com/2021/11/14/richard-long/>

Figura 57 Richard Long, *Cerne Abbas Walk*, 1975. Recuperado de <https://www.tate.org.uk/art/artworks/long-cerne-abbas-walk-t02066>

Figura 58 Richard Long, *Walking a Circle in Mist*, Scotland, 1986. Recuperado de <http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/circmist.html>

Figura 59-61 Pilar Mackenna, *Perímetro / Ejercicio 1*, 2020, registro fotográfico de acción con objetos (selección), dibujo en tiza sobre piso, objetos de madera, plástico y cartón, cerámicas encontradas, utensilios de limpieza.

Figura 62 Hamish Fulton, *Mountain Skyline, 28 pieces of wood for a 28 day walking expedition in Nepal, From Jomson to Hilsa, Autum 2011*, 2011. Recuperado de <https://www.studiointernational.com/index.php/hamish-fulton-a-decision-to-choose-only-walking-review-parafin-london>

Figura 63-68 Robert Smithson, *A Tour of The Monuments of Passaic*, New Jersey, 1967. Recuperado de <https://holtsmithsonfoundation.org/monuments-passaic#:~:text=By%20framing%20the%20mundane%20sites,photowork%2C%20and%20a%20photographic%20series>.

Figura 69-71 Francis Alÿs, *The Green Line*, video 17:41, Jerusalen, Israel, 2004. Recuperado de <https://francisalys.com/the-green-line/>

Figura 72-73 Janet Cardiff y George Bures Miller, *Alter Bahnhof video walk*, 2012. Recuperado de <https://vimeo.com/73251458>

Figura 74-84 Os Espacialistas, Selección de imágenes de libro *Atlas do Corpo e Imaginação* de Gonçalo M. Tavares, 2019. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=0VYxFzq07u0>

Figura 85 El gabinete de curiosidades de Ole Worm, preservado en Copenhage. Recuperado de https://www.researchgate.net/figure/Figura-2-O-gabinete-de-curiosidades-de-Ole-Worm-preservado-em-Copenhagen-Fonte_fig1_311513209

Figura 86 Visitantes en el Gabinete de Curiosidades de Levinus Vincent em Haarlem, 1706. Recuperado de <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-BI-5324>

Figura 87-93 Pilar Mackenna, recolecciones

Figura 94-97 Pilar Mackenna, recolecciones

Figura 98 Pilar Mackenna, recolecciones

Figura 99 Pilar Mackenna, recolecciones

Figura 100 Giovanni Battista Piranesi, *Le Rovine del Castello dell'Acqua Giulia* Planche II, 1761

Figura 101 Pablo Picasso, *Guitarra, partitura y vaso*, 1912. Recuperado de <https://thebleuve.com/thebconcept/people/picasso-collage/>

Figura 102 Kurt Schwitters, *(Relief in Relief)*, 1942-5. Recuperado de <https://www.tate.org.uk/art/artworks/schwitters-relief-in-relief-t01259>

Figura 103 Kurt Schwitters, *The Hannover Merzbau*, fotografía de Willhelm Redemann, 1933. Recuperado de https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/07/09/in-search-of-lost-art-kurt-schwitterss-merzbau/

Figura 104 Joseph Cornell, *Untitled. Soap Bubble Set*, 1936. Recuperado de <https://www.cromacultura.com/joseph-cornell-cajas-llenas-de-imaginacion/>

Figura 105 Joseph Cornell, *Untitled (Solar Set)*, 1958. Recuperado de <https://thesketchline.com/en/pictures/untitled-solar-set-2/>

Figura 106 Joseph Cornell, *Roses des Vents*, 1942-53. Recuperado de <https://www.cromacultura.com/joseph-cornell-cajas-llenas-de-imaginacion/>

Figura 107 Robert Rauschenberg, *[Scatoli Personali]*, 1953. Recuperado de <https://www.artsy.net/artwork/robert-rauschenberg-untitled-scatole-personali-4>

Figura 108 Robert Rauschenberg, *[Scatoli Personali]*, 1952. Recuperado de <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2021/contemporary-art-day-auction-2/untitled-scatole-personali>

Figura 109 Arman, *Le Plein*, 1960. Recuperado de <http://artnote.eu/two-exhibitions-at-iris-clert-gallery-paris-yves-kleins-le-void-the-void-1958-and-armans-le-plein-the-full-up-1960/>

Figura 110-113 Gabriel Orozco, *Proyecto Penske*, 1998

Figura 114 Gabriel Orozco, *Asterisms*, 2012. Recuperado de <https://www.guggenheim.org/exhibition/gabriel-orozco-asterisms>

Figura 115-116 Mark Dion, *The Flea Market and other Objects Lessons*, 2021. Recuperado de <https://www.contemporaryartlibrary.org/project/mark-dion-at-georg-kargl-vienna-19556/13>

Figura 117 Tony Cragg, *Spectrum*, 1979. Recuperado de <https://www.tony-cragg.com/works/sculptures/1969-1979/spectrum-2.html>

Figura 118 Karsten Bott, *Uno de cada uno*, 2012. Recuperado de <https://blog.historisches-museum-frankfurt.de/von-jedem-eins/>

Figura 119 Tony Cragg, *Axehead*, 1982, madera, 109 x 393 x 490 cm. Recuperado de <https://www.tony-cragg.com/works/sculptures/1980-1989/>

Figura 120 Tony Cragg, *Silicate Landscape*, 1988, vidrio, 115 x 100 x 90 cm. Recuperado de <https://www.tony-cragg.com/works/sculptures/1980-1989/>

Figura 121 Tony Cragg, *Silent Garden, Terremoto*, 1983, materiales mixtos, 450 x 400cm. Recuperado de <https://www.tony-cragg.com/works/sculptures/1980-1989/>

Figura 122 Michael Johansson, *Kloss (BLOCK)*, 2018, cubo de contenedores cruzados, remolques, autos, artículos ordinarios, 5 x 5 x 5 mt. Recuperado de <https://www.michaeljohansson.com/>

Figura 123 Michael Johansson, *Concrete Reflections*, 2019, cubo de contenedores cruzados, artículos ordinarios gris y azul, 65 x 65 x 65 cm. Recuperado de <https://www.michaeljohansson.com/>

Figura 124 Michael Johansson, *Tetris – Stadtgalerie Kiel*, 2013, objetos del almacén de Stadgalerie Kiel, 90 x 120 x 50 cm. Recuperado de <https://www.michaeljohansson.com/>

Figura 125-128 Pilar Mackenna, estudio y ejercicios volumétricos

Figura 129-132 Pilar Mackenna, registros fotográficos de ejercicios volumétricos y ciudad

Figura 133 Panel 39 of Aby Warburg's "Bilderatlas Mnemosyne" 1925-1929. R
Recuperado de <https://www.e-flux.com/announcements/315225/aby-warburg-bilderatlas-mnemosyne-the-original/>

Figura 134 Exposición *Atlas*, cómo llevar el mundo a cuestas, basado en el trabajo de Aby Warburg en Museo Reina Sofia, curado por Georges Didi-Huberman, 2010.
Recuperado de <https://www.artecapital.net/perspetiva-119-atlas-como-levar-o-mundo-%C3%A0s-costas--apresentacao-por-georges-didi-huberman>

Figura 135-136 Vista general de exposición *Atlas-¿Cómo llevar el mundo a cuestas*, Museo Reina Sofía, Madrid, España, 2010. Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/en/exhibitions/atlas-how-carry-world-ones-back>

Figura 137 Gerhard Richter, *Paisajes Atlas sheet 449*, 1986. Recuperado de <https://www.gerhard-richter.com/de/art/atlas>

Figura 138 Gerhard Richter, *Clouds, Atlas sheet 214*, 1970. Recuperado de <https://www.gerhard-richter.com/de/art/atlas>

Figura 139 Gerhard Richter, *Sils María, Atlas sheet 772*, 2006. Recuperado de <https://www.gerhard-richter.com/de/art/atlas>

Figura 140 Gerhard Richter, *Colonia, Atlas sheet 514*, 1993. Recuperado de <https://www.gerhard-richter.com/de/art/atlas>

Figura 141-143 Pilar Mackenna, pruebas en estudio con goma, cerámicas, plástico, esponja

Figura 144 Pilar Mackenna, Mesa de Trabajo

Figura 145 Gabriel Orozco, *Mesas de Trabajo*, 1991-2006. Recuperado de <https://www.kurimanzutto.com/artists/gabriel-orozco#tab:slideshow;slide:18>

Fig.146-149 Gabriel Orozco, *Mesas de trabajo* (detalles) 1991-2006, México, 2006

Figura 150 Gabriel Orozco, *Mesas de trabajo* (detalles) 1991-2006, México, 2006

Figura 151 Paul Klee, *Mechanical Variations (trough rotation)*, 1925-30

Figura 152 Paul Klee, *Paul Klee Notebooks, Vol. 1, The Thinking Eye*, p.493

Figura 153 Paul Klee, *Paul Klee Notebooks, Vol. 1, The Thinking Eye*, p.131

Figura 154 Hilma af Klint, Group 2, No title, N. 14a – N. 21, 1919. Recuperado de <https://www.e-flux.com/announcements/323227/hilma-af-klintartist-researcher-medium/>

Figura 155 Hilma af Klint, *A work on flowers, mosses and lichen*, 1919. Recuperado de <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/hilma-af-klint-2013/symbols/>

Figura 156 Hilma af Klint, *Cisne, No 23*, 1915. Recuperado de <https://artreview.com/great-minds-no22-hilma-af-klint-read-our-interview-with-swedish-abstract-painter-hilma-af-klint-interview-by-matthew-collings/>

Figura 157 Gianfranco Baruchello, *Maremoto nell'arcipelago*, 1973. Recuperado de <https://socks-studio.com/2015/06/30/gianfranco-baruchellos-infinite-small-systems/>

Figura 158 Gianfranco Baruchello, *Fire Island Story*, 2009. Recuperado de <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/50107/Gianfranco-Baruchello-Fire-Island-Story>

Figura 159 Gianfranco Baruchello, *Pequeña muestra itinerante antipoder*, 1975. Recuperado de <https://www.galleriailponte.com/en/gianfranco-baruchello-en/>

Figura 160 Gianfranco Baruchello, *Doy mi lengua al gato*, 2009. Recuperado de <https://prabook.com/web/gianfranco.baruchello/3715832#works>

Figura 161 Gianfranco Baruchello, *Agricola Cornelia. Questio de aqua et terra (D)* 1973-1981. Recuperado de <https://flash---art.it/article/linea-terra-anselmo-bartolini-baruchello-pascali/>

Figura 162 Gianfranco Baruchello, *La Carrera al país de la armonía*, 1992. Recuperado de <http://vacioesformaformaesvacio.blogspot.com/2015/10/gianfranco-baruchello-pintura-diorama.html>

Figura 163-165 Pilar Mackenna, *Serie Notas de Campo*, 2019-hasta la fecha, acuarela, acrílico y grafito sobre papel, 28 x 21,5 cm

Figura 166-167 Pilar Mackenna, *Serie Orbital*, 2021, acuarela, acrílico, grafito y lápiz de color sobre papel, 50 x 38 cm

Figura 168-180 Pilar Mackenna, dibujos, collages y notas de cuadernos

Figura 181 Paul Klee, *Notebooks, Vol. 1, The Thinking Eye*, p.276-277

Figura 182 Paul Klee, *Notebooks, Vol. 1, The Thinking Eye*, p.488-489

Figura 183 Ellsworth Kelly, *Tablet #213*, 1950. Recuperado de https://www.researchgate.net/figure/Ellsworth-Kelly-Tablet-213-Seven-Sketches-1950s-ink-graphite-and-oil-on-paper_fig3_328831437

Figura 184 Mark Lombardi, *Industries Carlos Cardoen of Santiago, Chile, 1982-90, (2da version)*, 2020. Recuperado de <https://www.moma.org/collection/works/96558>

Figura 185 Gabriel Orozco, *Cuaderno de trabajo IX*, Diagrama de conexiones de obra, 1998.

Figura 186 Cy Twombly, *Natural History, Part I Mushrooms N 7*, 1974. Recuperado de <https://www.tate.org.uk/art/artworks/twombly-natural-history-part-i-mushrooms-65559/7>

Figura 187 Cy Twombly, *Natural History, Part I Mushrooms N 2*, 1974. Recuperado de <https://www.tate.org.uk/art/artworks/twombly-natural-history-part-i-mushrooms-65559/2>

Figura 188 Ellsworth Kelly, *Tablet #34*, 1948-1973. Recuperado de <https://prabook.com/web/ellsworth.kelly/1305940#works>

Figura 189 Cy Twombly, *Natural History, Part I Mushrooms N 9*, 1974, lithograph and mixed media on paper, 758 x 558 mm. Recuperado de <https://www.tate.org.uk/art/artworks/twombly-natural-history-part-i-mushrooms-65559/9>

Figura 190 Gerhard Richter, *(Sketches Constellations) Atlas sheet 266*, 1967. Recuperado de <https://www.gerhard-richter.com/en/art/atlas/sketches-constellations-11846/?p=9&sp=32>

Figura 191 Hilma af Klint, *From de Notebook Flower, Moses and Lichens*, 1919-1920. Recuperado de https://www.christineburgin.com/projects/pp_af_klint.html

Figura 192 Gerhard Richter, *Sketches (numbers), Atlas sheet 268*, 1978. Recuperado de <https://www.gerhard-richter.com/en/art/atlas/sketches-numbers-11848/?p=9&sp=32>

Figura 193 Grabados astronómicos antiguos de James Ferguson, *Astronomía sobre los principios de Newton*, 1773

Figura 194 Historic Map: Geological Atlas, Comstock Mine Maps, Number VI, 1882. Recuperado de <https://www.historicpictoric.com/products/historic-map-geologic-atlas-1882-comstock-mine-maps-number-vi?epik=dj0yJnU9RINnWmJZWmNNcGtrdzRxR2ZhSks3aDRVMUxDZW1raXomcD0wJm49ejZtdW0ybXIDZkhKN2VhWFR6ODRVZyZ0PUFBQUFBR0s3Rm9j>

Figura 195 Normal Hurricane track, A directory for the North Atlantic Ocean, 1918.

Recuperado de <https://nemfrog.tumblr.com/post/135282849397/normal-hurricane-track-a-directory-for-the-north>

Figura 196 Vocal Chart, Part II, Advanced elocution, 1896. Recuperado de <https://nemfrog.tumblr.com/post/109072909677/vocal-chart-part-ii-advanced-elocution-1896>

Figura 197 Pilar Mackenna, *Serie Notas de Campo*, 2019-hasta la fecha, acuarela, acrílico y grafito, marcadores y lápiz de color sobre papel, 28 x 21,5 cm c/u

Figura 198-201 Pilar Mackenna, *Redes y Círculos / ensayo espacial*, 2021, malla plástica, hilo de algodón

Figura 202-209 Pilar Mackenna, Pruebas en estudio, 2021

Figura 210 Pilar Mackenna, *Acopio / Arriba y Abajo 6*, 2020, madera, cerámica, plástico y acrílico sobre cartón, 22 x 65 x 75 cm aprox.

Figura 211 Pilar Mackenna, *Acopio / Arriba y Abajo 8*, 2020, cartón, esponja, spray acrílico sobre esponja, acrílico sobre madera, 56 x 70 x 80 cm aprox.

Figura 212 Pilar Mackenna, *Acopio / Arriba y Abajo 5*, 2020, esponja, yeso, plástico, spray acrílico sobre esponja, acrílico sobre madera y hilo de algodón, 183 x 33 x 11 cm aprox.

Figura 213 Alexander Calder, *Constellation with Two Pins*, 1943, madera, alambre y pintura, 60.96 x 44.45 x 43.18 cm. Recuperado de <https://calder.org/works/constellation/constellation-with-two-pins-1943/>

Figura 214 Alexander Calder, *Untitled*, 1941, chapa metálica, alambre, cuerda y madera, 96.52 x 83.82 x 27.94 cm. Recuperado de <https://calder.org/works/standing-mobile/untitled-c-1941-3/>

Figura 215 Alexander Calder, *Croisière*, 1931, alambre, madera sobre base de madera, 94 x 58 x 58 cm. Recuperado de <https://calder.org/historical-photos/croisiere-1931/>

Figura 216 Alexander Calder, *Leaves and Tripod*, 1939, varilla, alambre, chapa metálica, plomo y pintura, 236.22 x 165 x 101 cm. Recuperado de <https://calder.org/works/standing-mobile/leaves-and-tripod-1939-2/>

Figura 217 Alexander Calder en su estudio en París, 1931 <https://calder.org/historical-photos/calder-in-his-studio-at-14-rue-de-la-colonie-1931/>

Figura 218 Jean Tinguely, *Débricolage*, 1970, metal, plastic, wood and electric motor, 515 x 700 x 465 mm. Recuperado de <https://www.tate.org.uk/art/artworks/tinguely-debricolage-t03822>

Figura 219 Jean Tinguely, *Gismo*, 1960. Recuperado de <https://artishockrevista.com/2017/01/04/jean-tinguely-machine-spectacle/>

Figura 220 Constantin Brancusi, su estudio en París. Recuperado de <https://www.icp.org/browse/archive/objects/brancusis-studio-paris>

Figura 221 José Dávila, *The rules of attraction*, 2013, acero inoxidable y pintura de esmalte para automóviles, 218 x 390 x 600 cm. Recuperado de <https://artmap.com/phillipvonrosen/exhibition/jose-davila-2013>

Figura 222 José Dávila, *Joint Effort*, 2015, vidrio, bloques de piedra, hormigón y correa de arrastre, 194 x 186 x 120 cm. Recuperado de <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/21632/Jose-D%C3%A1vila-Joint-Effort>

Figura 223 José Dávila, *Joint Effort*, 2015, bloque de concreto, piedra natural y correa, 141 x 140 x 45 cm. Recuperado de <https://revistalupita.art/expo/uncharted-territory-jose-davila/>

Figura 224-226 Pilar Mackenna, pruebas en estudio de composiciones

Figura 227 Pilar Mackenna, *Acopio/ Arriba y Abajo 9*, 2020, bloque de cemento encontrado, cartón, esponja, spray acrílico sobre esponja, goma eva, plástico, 95 x 20 x 10 cm aprox.

Figura 218 Pilar Mackenna, *Acopio/ Arriba y Abajo 9 (detalle)* , 2020

Figura 229 Pilar Mackenna, *Acopio/ Arriba y Abajo 2*, 2020, bloque de cemento encontrado, yeso pigmentado, cartón, goma eva, plástico, 55 x 33 x 11 cm aprox.

Figura 230-231 Pilar Mackenna, trabajo en estudio, construcción de piezas y diferentes pruebas

Figura 232 Pilar Mackenna, *Diagramas/ Composición 1*, 2019, bloque de cemento, cerámicas y plástico, medidas variables, Galería Cozinha, FBAUP.

Figura 233 Richard Tuttle, *Monkey's Recovery for a Darkened Room, 6*, 1983, madera, alambre, acrílico, cartón grueso, tela, 101.6 x 52.1 x 31.8 cm. Recuperado de <https://www.davidkordanskygallery.com/artist/richard-tuttle/featured-works?view=slider#8>

Figura 234 Richard Tuttle, *System 7, Hickory Dickory Dock*, 2011, madera de pino blanco de 2 x 4", bolas de vinilo transparente, pernos de ojo, cable de acero recubierto de vinilo, pintura de color caseína, pintura negra a base de aceite, pintura acrílica blanca, madera contrachapada AC, pernos, plexiglás circular espejado,

eje de álamo esculpido, tubo de PVC, bambú, metal estirado, papel maché, homasote, lino, pintura acrílica, purpurina plateada, madera de balsa, papel de artesanía, cuerda de algodón, 201.9 x 317.5 x 317.5 cm. Recuperado de <http://ex-chambermemo2.seesaa.net/article/246539608.html>

Figura 235 Richard Tuttle, *System 6*, 2011, powdered tire rubber mixed with acrylic, vinyl-coated steel cable, nails, wire, white 3' electrical cord, 254 x 289.6 x 289.6 cm. Recuperado de <https://www.artsy.net/artwork/richard-tuttle-systems-vi>

Figura 236 Tom Friedman, *Untitled (sun)*, 2012, espuma de polietileno, pintura, 81.28 x 81.28 x 81.28 cm. Recuperado de <https://www.tomfriedmanartist.com/work/tags/lines#321>

Figura 237 Tom Friedman, *Untitled*, 1997, pajitas de plástico para beber, vaso de plástico para beber, 48.26 x 111.76 cm de diámetro. Recuperado de <https://www.tomfriedmanartist.com/work/tags/diagram+model#110>

Figura 238 Tom Friedman, *Uncontinuous Column*, 2013, roble, cola, poliuretano, 284.48 x 12.7 x 12.7 cm. Recuperado de <https://www.tomfriedmanartist.com/work/tags/Circular+Logic#355>

Figura 239 Peter Fischli y David Weiss, *Serie Equilibrios*, 1984-1986, fotografías en blanco y negro y color, 30 x 40 cm. Recuperado de <https://www.fundacionjumex.org/es/fundacion/coleccion/142-serie-equilibrios>

Figura 240 Cecilia Vicuña, *Canasta Espiral*, 1986, técnica mixta, piedra, arcilla y centro de cesta. Recuperado de <http://www.ceciliavicuna.com/objects/2vt6npoo6le4wpu1403qbtgsunjxw7>

Figura 241 Gabriel Kuri, *Compromised Vertical Growth*, 2015, piedra piramidal sobre pila de materiales aislantes, 73 x 50.5 x 52 cm. Recuperado de https://www.kukjegallery.com/KJ_exhibitions_view_2.php?page=&a_no=349&v=2&w_no=1&aw_no=5468&ex_no=174

Figura 242 Peter Fischli y David Weiss, *Serie Equilibrios*, 1984-1986, fotografías en blanco y negro y color, 30 x 40 cm. Recuperado de <https://www.fundacionjumex.org/es/fundacion/coleccion/142-serie-equilibrios>

Figura 243 Belen Uriel, *Untitled (torso e perna)*, 2018, vidrio de ojo de buey y hierro con recubrimiento de polvo, 160 x 50 x 50 cm. <https://belenuriel.com/exhibitions/moment-ttpb5>

Figura 244 Ana Santos, *Sem Título*, 2018, objeto encontrado, hilos de polyester, 85 x 35 x 36 cm. Recuperado de <https://www.quadradoazul.pt/pt/qa/artist/santos-ana/>

Figura 245 Cecilia Vicuña, *Precarios*, 1966- ongoing, esculturas de objetos encontrados. Recuperado de <https://www.artpapers.org/cecilia-vicuna-about-to-happen/>

Figura 246-249 Pilar Mackenna, *Diagramas/ Composición 1*, 2019, composición de objetos de materiales como madera, plástico, goma, mangueras, cerámica, hilo, yeso, cemento, dimensiones variables, Galería Cozinha, FBAUP

Figura 250-253 Pilar Mackenna, *Diagramas/ Composición 1*, 2019, composición de objetos de materiales como madera, plástico, goma, mangueras, cerámica, hilo, yeso, cemento, dimensiones variables, Galería Cozinha, FBAUP

Figura 254-257 Pilar Mackenna, *Acopio/ Arriba y Abajo*, 2020, instalación de objetos suspendidos y sobre el piso, madera, plástico, goma, yeso, cemento, ladrillo, cartón corrugado, esponja, goma eva, argollas de cortina, hilos de plástico y algodón, cerámicas, pvc, spray acrílico sobre esponja y acrílico sobre madera, dimensiones variables, Exposición SOPRO, Museu FBAUP

Figura 258-259 Pilar Mackenna, *Acopio/ Arriba y Abajo*, 2020, yeso pigmentado, pvc, manguera plástica, cuerda plástica, dimensiones variables, Exposición SOPRO, Museu FBAUP

Figura 260-264 Pilar Mackenna, *Acopio/ Arriba y Abajo*, 2020, instalación de objetos suspendidos y sobre el piso, madera, plástico, goma, yeso, cemento, ladrillo, cartón corrugado, esponja, goma eva, argollas de cortina, hilos de plástico y algodón, cerámicas, pvc, spray acrílico sobre esponja y acrílico sobre madera, dimensiones variables, Exposición SOPRO, Museu FBAUP

Figura 265-266 Pilar Mackenna, *Acopio/ Arriba y Abajo*, 2020, argollas de cortina, hilos de plástico, plástico, madera, cartón corrugado, tubos plásticos, fotografías, dimensiones variables Exposición SOPRO, Museu FBAUP

Figura 267-271 Pilar Mackenna, *Redes y Círculos / Ensayo espacial*, 2021, instalación de objetos de malla plástica, piezas de cemento encontrado, madera, acrílico sobre madera, tubos de plástico, spray sobre malla plástica, acrílico sobre cemento, hilo de algodón, cerámicas, dimensiones variables, Galeria Cozinha FBAUP

Figura 272-274 Pilar Mackenna, *Redes y Círculos / Ensayo espacial*, 2021, cerámica, malla plástica, hilos de algodón, dimensiones variables, Galeria Cozinha FBAUP

Figura 275 Sarah Szé, *Triple Point (Pendulum)*, 2013. Recuperado de <https://gagosian.com/news/museum-exhibitions/sarah-sze-surrounds-moma-new-york/>

Figura 276 Sarah Szé, *Triple Point (Planetarium)*, 2013. Pabellón de USA para la Bienal de Venezia. Recuperado de https://www.archdaily.com.br/br/624210/instalacao-de-sarah-sze-para-o-pavilhao-dos-eua-na-bienal-de-arte-de-veneza-retorna-para-casa/53b4a92ac07a8005ce00002d?next_project=no

Figura 277-278 Sarah Szé, *Infinite Line*, 2012. Recuperado de <https://www.tanyabonakdargallery.com/exhibitions/269-sarah-sze-infinite-line-asia-society-new-york/>

Figura 279 Jason Rhoades, *Tijuanatanjierchandelier*, 2006. Recuperado de <https://www.frieze.com/article/jason-rhoades-0>

Figura 280 Jason Rhoades, *Chandelier 32*, 2006. Recuperado de <http://www.dreamideamachine.com/?p=51955>

Figura 281-284 Tom Friedman, *Up in the Air*, 2010. Recuperado de https://www.magasin3.com/en/6_tom-friedman_photo_christian-saltas-2/

Figura 285 Ângelo de Souza, *Treze Esculturas + Um Espaço*, 2017, Vista general de la exposición itinerante en Pabellón central de Portugal (Coimbra)

Figura 286 Ângelo de Souza, *Escultura*, 1970, contraplacado y cuerda, dimensiones variables

Figura 287 Cecilia Vicuña, *About to Happen*, 2019, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania. Recuperado de <http://thisistomorrow.info/articles/cecilia-vicuna-about-to-happen>

Figura 288 Cecilia Vicuña, *Seehearing the Enlightened Failure*, 2021, CA2M, Madrid, España. Recuperado de <https://www.lehmannmaupin.com/ko/haeoe-jeonsi/cecilia-vicuna-seehearing-the-enlightened-failure2>

Figura 289 Johan Gelper, *Constellation with Borrowed Forms*, 2018, madera, aluminio, bambú, cuerda, hilo de acero, plexiglás, plástico, tiza (coral), hormigón, acero y pintura, dimensiones variables. Recuperado de <https://www.johangelper.com/johangelper-3d?lightbox=dataptem-jmhl3eqz>

Figura 290 Johan Gelper, *Constellation with Borrowed Forms*, 2018, in situ/ técnica mixta acero, plástico, textil, epoxi y pintura, dimensiones variables. Recuperado de <https://www.johangelper.com/johan-gelper-3d?lightbox=dataitem-jg2mytu9>

Figura 291 Johan Gelper, *Demountable Spatial Drawing*, 2019, carbón, piedra, acero, cera, hormigón, alambre de acero, plástico, yeso y pintura, dimensiones variables. Recuperado de <https://www.johangelper.com/johan-gelper-3d?lightbox=dataitem-k2c3n94p>

Figura 292-293 Gabriel Rico, *Of Beauty and Consolation*, 2021. Recuperado de <https://metalmagazine.eu/en/post/article/gabriel-rico>

Figura 294-298 Abraham Cruzvillegas, *Esculturas Pendientes*, 2019, Galería Kurimanzutto, Ciudad de México. Recuperado de <https://www.kurimanzutto.com/es/exposiciones/abraham-cruzvillegas#tab:slideshow;slide:6>

Figura 299-301 Pilar Mackenna, *Redes y Círculos / Ensayo espacial*, 2021, goma eva, madera, acrílico sobre madera, malla plástica, cerámica, hilo de algodón, piezas de cemento encontradas, acrílico sobre cemento, dimensiones variables, Galería Cozinha FBAUP

BIBLIOGRAFÍA

- Almeida, P. (2002). *Imagem Conceptual e Processo Criativo – O diagrama como Instrumento e Metáfora do Projeto Artístico*, Trabalho de Síntese para as Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica, Universidade do Minho.
- Alvar Beltran, C. (2017). *Arqueología del Objeto Encontrado*. https://www.academia.edu/35556672/Arqueolog%C3%ADa_del_objeto_encontrado
- Alÿs, F. (2005). *Walking distance from the studio, MACBA*. Recuperado de <https://www.macba.cat/en/exhibition-francis-als>
- Amandi, C. (2010). *Funções e Tarefas do Desenho no Processo Criativo*, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.
- Applin, J. (2013) *Bric-a-Brac: The everyday work of Tom Friedman*, Art Journal Vol. 67, No 1, (Spring, 2008), 68-81, Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/20068583>
- Arnheim, R. (1984). *El poder del centro*. Madrid, España: Editor Alianza Forma.
- Arnheim, R. (1986). *El Pensamiento Visual*. Barcelona, España: Ediciones Paidós
- Bashiron M., H. (2018) Walking. The creative and mindful space between one step and another. Interartive, a platform for contemporary art and thought. Recuperado de <https://walkingart.interartive.org/2018/12/hbm-walking>
- Bender, J., Marrinan, M. (2010). *The Culture of Diagram*. USA: Stanford University Press
- Bourriaud, N. (2008). *Estética Relacional*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora.

- Bourriaud, N. (2009). *Postproducción*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora.
- Bourriaud, N. (2009) *Radicante*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora.
- Bohm, D., Peat, F. D. (2003) *Ciencia, Orden y Creatividad – Las raíces creativas de la ciencia y la vida*, Barcelona: Editorial Kairós
- Buchloh, B. (2006). *La escultura como recolección en Gabriel Orozco*. Ciudad de México, México: Museo del Palacio de Bellas Artes.
- Buzan, T. (2017). *El libro de los mapas mentales*. Barcelona, España: Ediciones Urano
- Careri, F. (2002). *Walkscapes, El andar como práctica artística*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili
- Grazioli, E. (2012). *La collezione come forma d'arte*. Milan, Italia: Editorial Johan and Levi
- Deborg, G. (1958). *Teoría de la deriva*. Texto aparecido en el # 2 de Internationale Situationniste. Traducción extraída de Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte. Madrid 1999: Literatura Gris
- Delleuze, G., Guattari, F. (2002). *Introducción: Rizoma. Mil mesetas, Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia, España: Pretextos
- Dezeuze, A. (2008). *Assemblage, Bricolage, and the Practice of Everyday Life*. *Art Journal*, 67 (1), 31–37. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/20068580>
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid, España: Abada Editores.

Didi-Huberman, G. (2010) *Atlas Cómo llevar el mundo auestas? Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Recuperado de <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/atlas-como-llevar-mundo-cuestas>

Eyerman, C. (2013). *Tom Friedman, Up In The Air*, Italy: Skira editore S.P.A

Foucault, M. (1997) *Dits et Écrits: Selections*, Vol.1. New York: New Press

Klee, P. (1961). *Notebooks Volume I, The Thinking Eye*. London, UK: Lund Humphries, New York: George Wittenborn, Inc

Margulis, L. (2002). *Planeta Simbiótico: Un nuevo punto de vista sobre la evolución*. Madrid, España: Editorial Debate S.A.

Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, España: Editorial Planeta-Agostini.

Newman, A. (2003) *Conversation: Avis Newman / Catherine de Zegher, The Stage of Drawing: Gesture and Act – Selected from the Tate Collection*, New York: Tate Publishing and The Drawing Center.

Nicolau, R. (2007). *Ângelo de Sousa, Treze Esculturas + Um Espaço*, Fundação de Serralves, Pavilhão Centro de Portugal

Nunes, S. (2019). *Matéria Viva, A arte de Pierre Huyghe*. *Revista Contemporânea*, 3, 176-183.

Oviedo, G. L. (2004) La definición del concepto de percepción en psicología con base en la teoría Gestalt. *Revista de Estudios Sociales Facultad de Ciencias Sociales Universidad de Los Andes de Colombia* 18, 89-96. Recuperado de <https://www>.

academia.edu/29965232/La_Definicion_Del_Concepto_De_Percepcion_En_Psicologia_Con_2349282

Parra N., M.C. (2019) *Simpatizar con el mundo: Bergson y la continuidad entre imágenes*. [Trabajo de grado, Facultad de Filosofía, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia]. Recuperado de <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/46040>

Pereira, O.G. (1998) *Os Tratados de Água de Leonardo da Vinci*. Lisboa: Edições Inapa S.A.

Ruiz S., M. (2009) Intuición, la experiencia y el tiempo en el pensamiento de Bergson. *Revista ALPHA, Revista de Artes, Letras y Filosofía*, 29, 185-201. Recuperado de <https://www.revistaalpha.com/index.php/alpha/article/view/460/459>

Solnit, R. (2001) *Wanderlust: A History of Walking*. USA: Penguin Books.

Stafford, B. M. (1999) *Visual Analogy - Consciousness as the art of connecting*. USA: The MITT Press

Tufte, E. (1990) *Envisioning Information*. Cheshire, Connecticut, USA: Graphic Press

Tufte, E. (2005) *Visual Explanations, Images and Quantities, Evidence and Narrative*. Cheshire, Connecticut, USA: Graphic Press LLC

Valéry, P. (1965). *Degas Dance Dessin*. Paris: Éditions Gallimard

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

Breton, A. (1972). *Los Pasos Perdidos*. Madrid, España: Editorial Alianza.

Gansterer, N. (2011). *Drawing a Hypothesis – Figures of Thought*, Springer Wien New York

Lima, wM. (2014). *The Book of Trees - Visualizing Branches of Knowledge*, Princeton Architectural Press, New York

Maturana, H., Varela, F. (2003). *El árbol del conocimiento: Las bases biológicas del entendimiento humano*. Buenos Aires, Argentina: Lumen y Editorial Universitaria.

Glimcher, A. (2019). *Richard Tuttle: days, muses and stars*. Recuperado de <https://www.pacegallery.com/exhibitions/richard-tuttle-11/> (08-May-20)

Grynsztejn, M. (2005). *The Art of Richard Tuttle*. San Francisco, USA: San Francisco Museum of Modern Art.

Goel, V. (1995). *Sketches of Thought*. Massachusetts, USA: The MIT Press.

ANEXO

Portafolio y Registros Precesuales

La siguiente sección es un complemento para este Relatorio de Proyecto y corresponde al portafolio completo de las actividades, proyectos y exposiciones en el ámbito de estudio de Mestrado en Artes Plásticas MAP-Escultura.

Nota: Se repiten algunas imágenes y proyectos ya incluidas anteriormente con el objetivo de dar continuidad al lector con respecto a la obra plástica.

CONSTELACIONES Y DERIVAS

DIAGRAMAS PARA LA CONSTRUCCIÓN
DE UN PENSAMIENTO VISUAL- OBJETUAL

Prueba Final de Mestrado en Artes Plásticas MAP-Escultura

Museu FBAUP

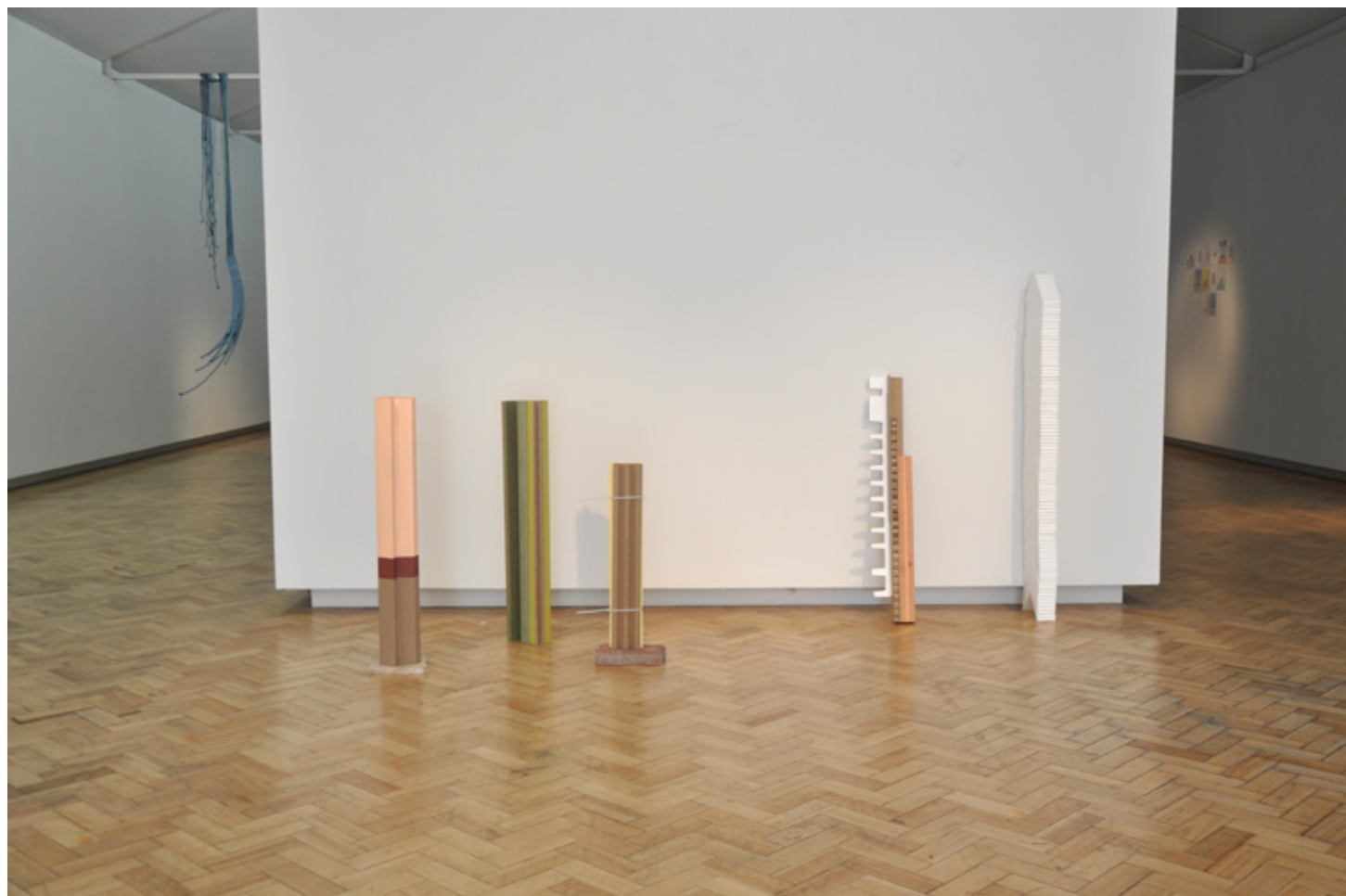
Porto

2022

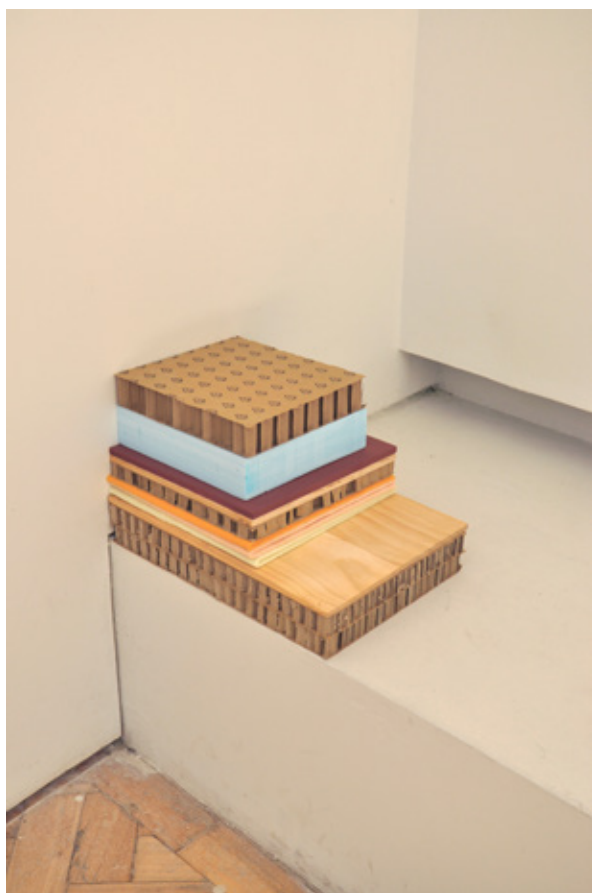












EXPOSICIÓN COLECTIVA MATTER AFFECT

Daniela Ângelo, Nora Aurrekoetxea,
Keke Vilabelda, Jong Oh, Pilar Mackenna
Curatoria de Susana Ventura
Galería No No
Lisboa
2022



Serie *Encuentro y ensambles* / 1, 2018

Acrílico sobre madera de balsa, corte y ensamble en madera encontrada
Medidas Variables



Serie *Corteza, Manto, Núcleo* / 3, 2019
Acrílico y tallado sobre madera
Medidas Variables



Serie Jardín de cenizas / 3, 2018
Esmalte sintético, tallado sobre maderas encontradas
Medidas Variables



Tubular/ Magnolio/ Norte, 2022
Tronco encontrado, tubo de cartón, acrílico sobre cartón,
tapas de plástico,
semilla de Magnolio, hilo de algodón y manguera
transparente.
Medidas Variables



Tubular/ Cenizas/ Sur, 2022
Ramas quemadas y talladas, cartón y acrílico sobre cartón
Medidas Variables

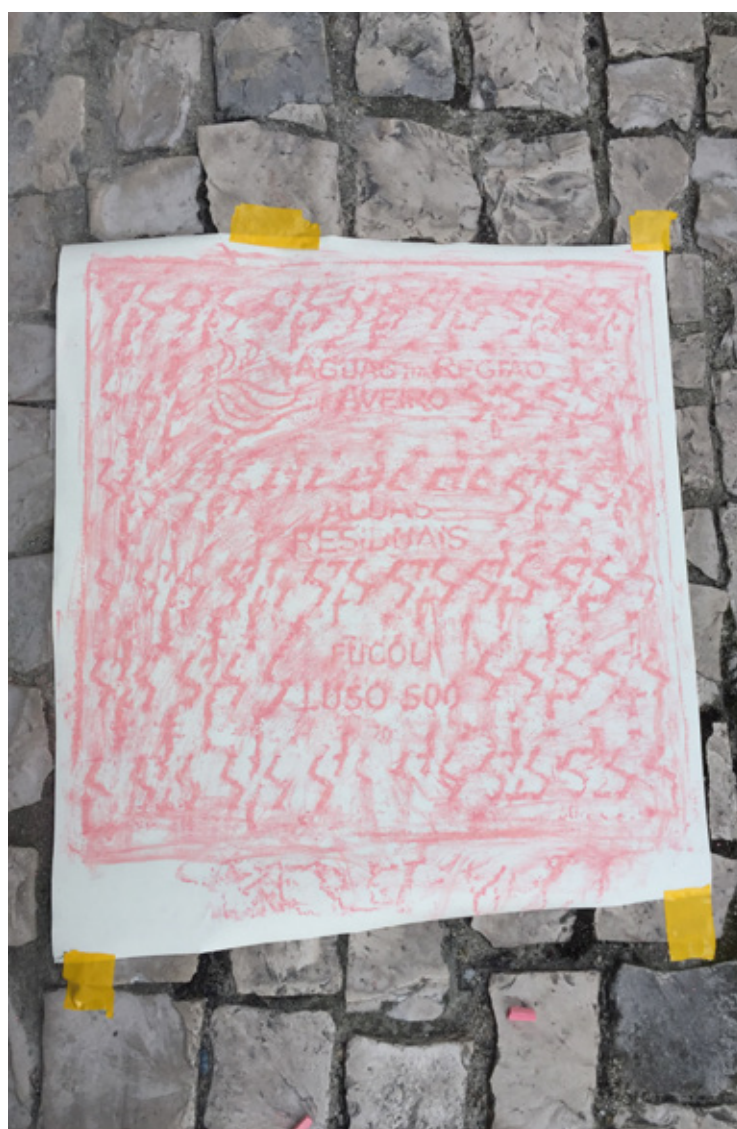




Serie Corteza, Manto, Núcleo / 2, 2019
Acrílico sobre madera (retazos de construcción) y madera encontrada
Medidas Variables

DEAMBULAR OBSERVAR INTERVIR

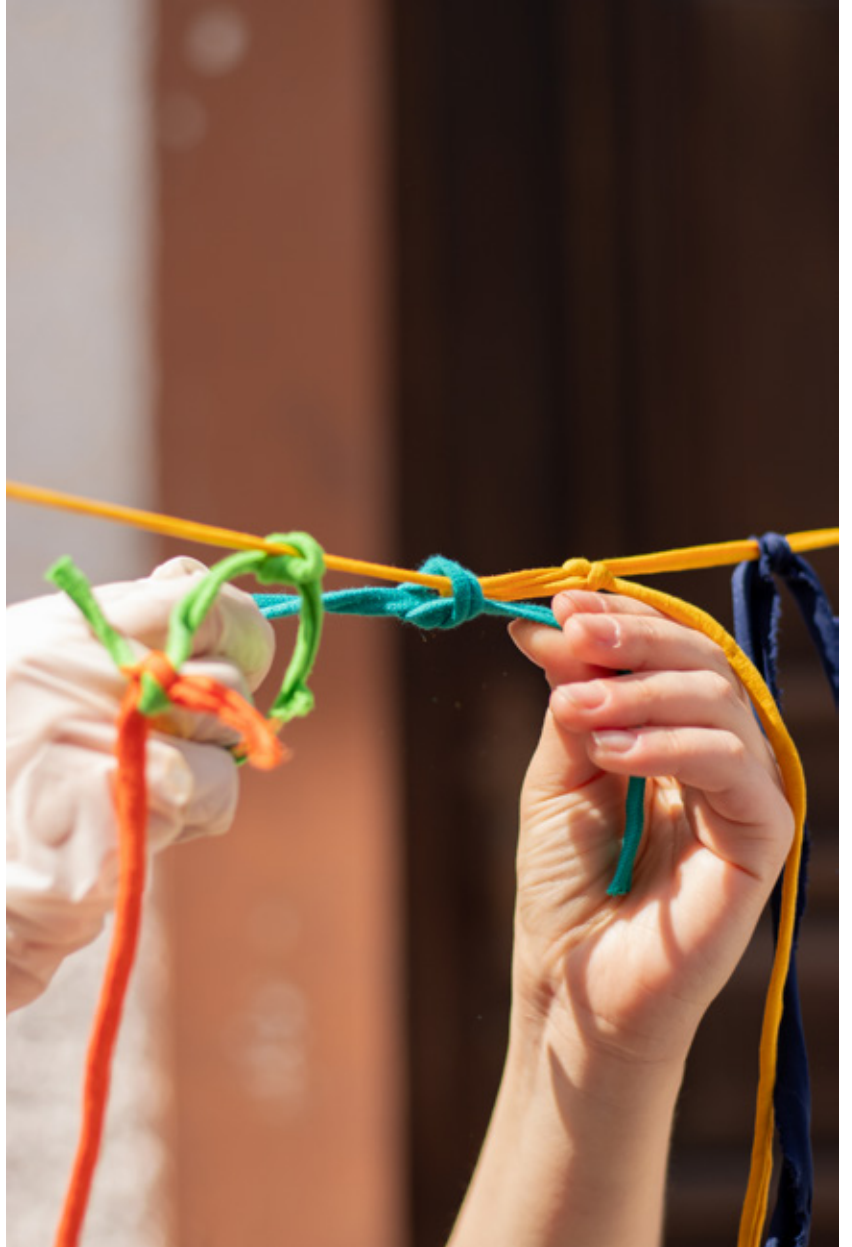
Workshop de dibujo e intervención en espacio público realizado junto a AGIL y
23 Milhas en Festival Ilustração à vista, Ihavo
2022













EXPOSICIÓN COLECTIVA MOULDING FIELDS

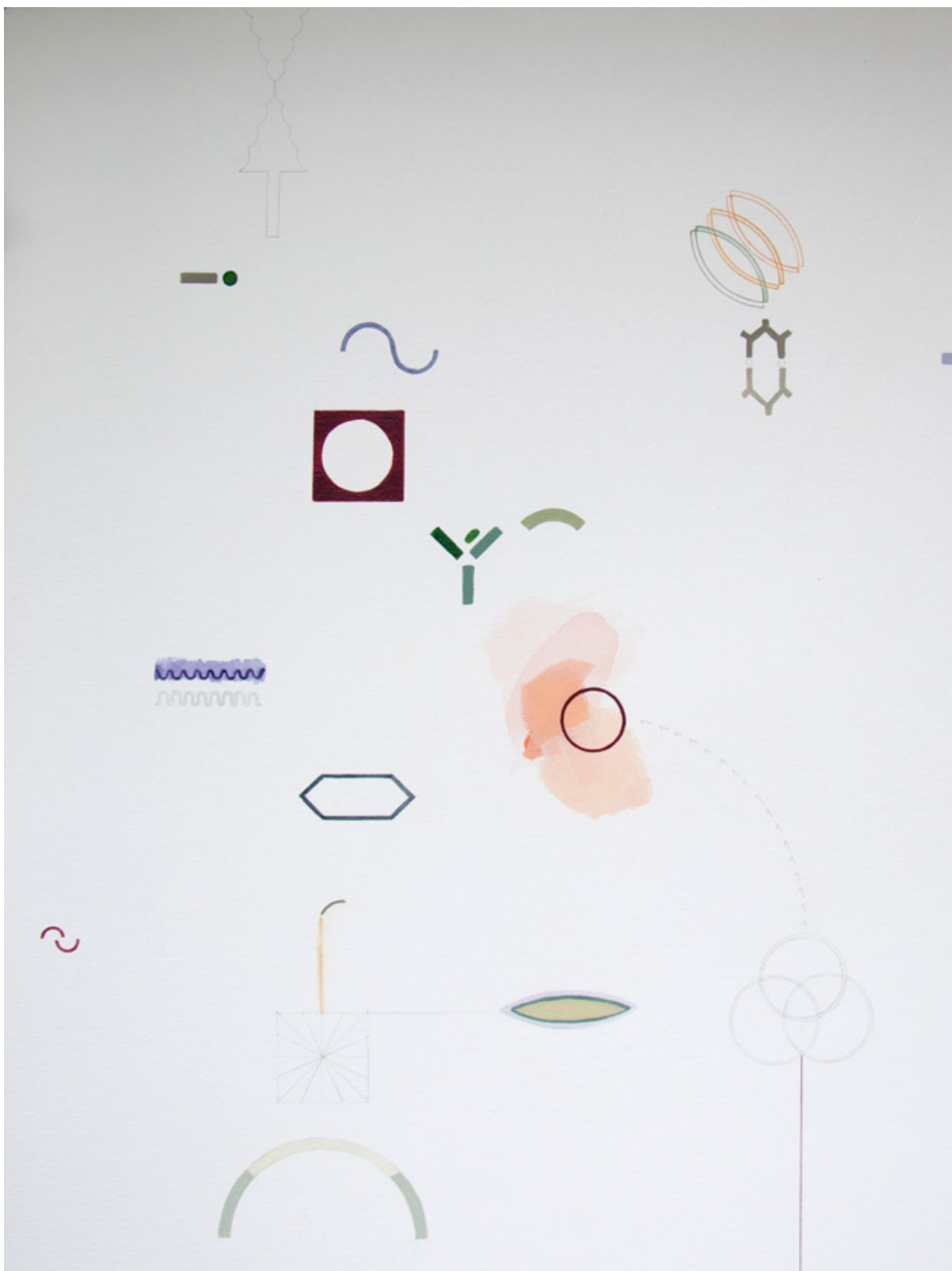
Clarice Cunha, Ines Norton, Pilar Mackenna

Curatoria de Carlos Pinto

Artes - Mota Galiza

Porto

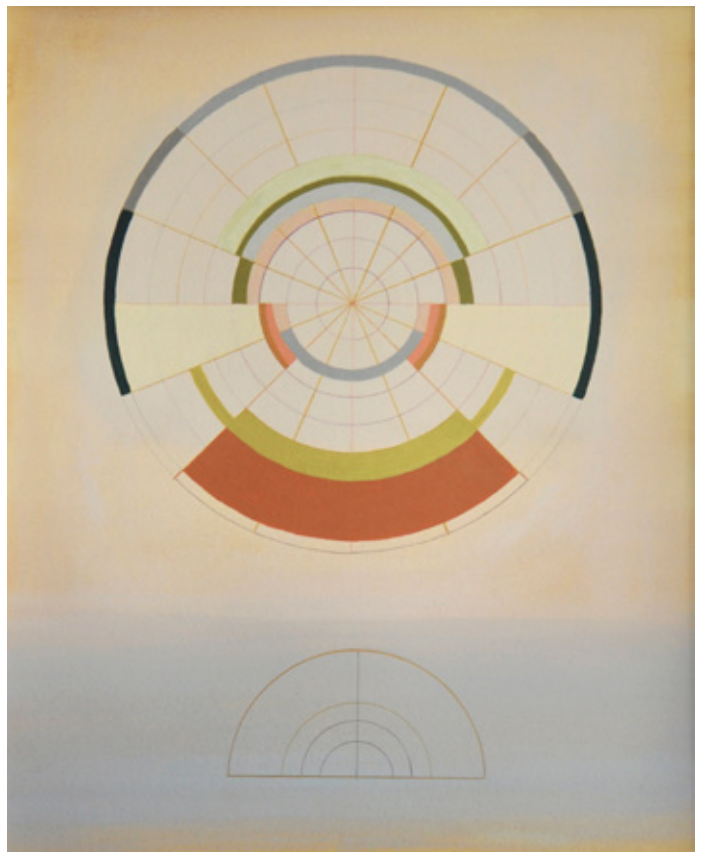
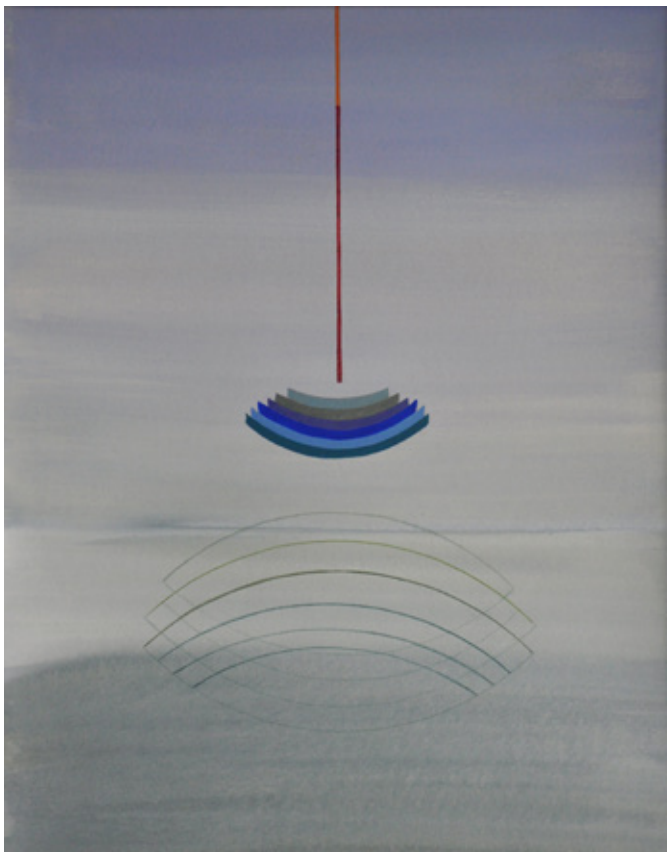
2021



Cosas / Coisas, 2021
Acuarela, acrílico, grafito y lápiz de color sobre papel
65 x 50,5







Orbital, 2021
Acuarela, acrílico, grafito y lápiz de color sobre papel
50 x 38 c/u

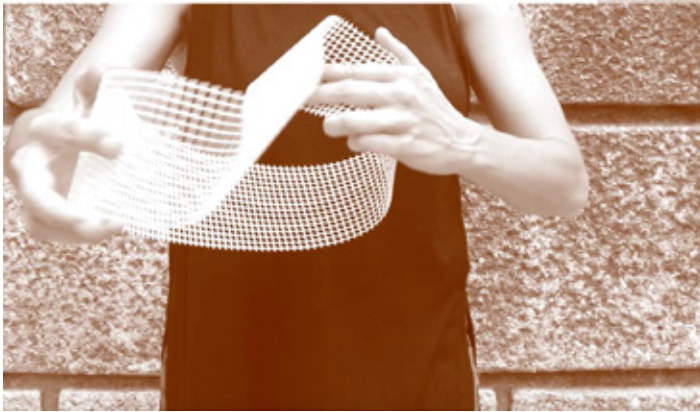


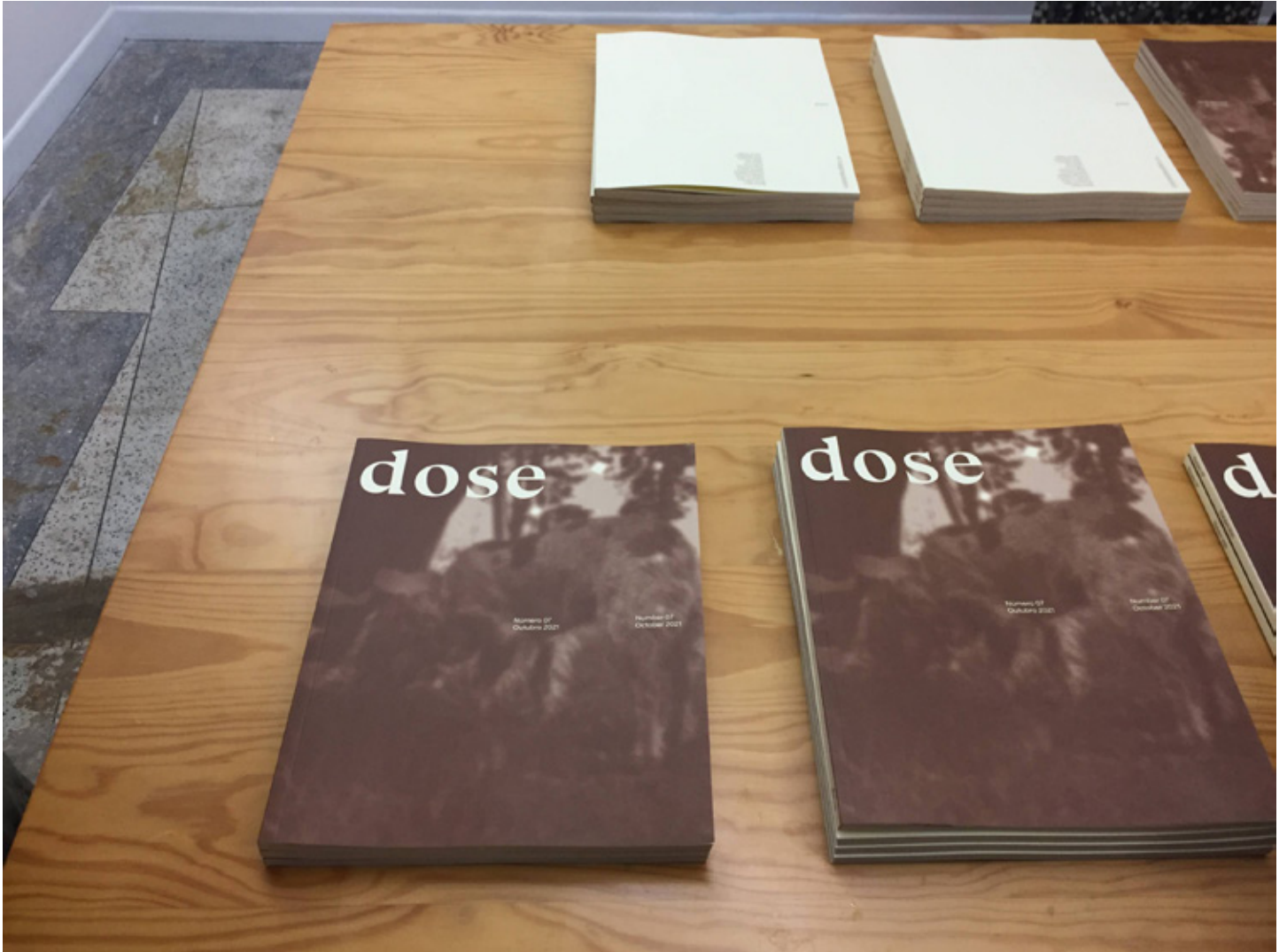
Notas de Campo, 2020-2021
 Acuarela, acrílico, grafito e lápiz de color sobre papel
 28 x 21,5 c/u

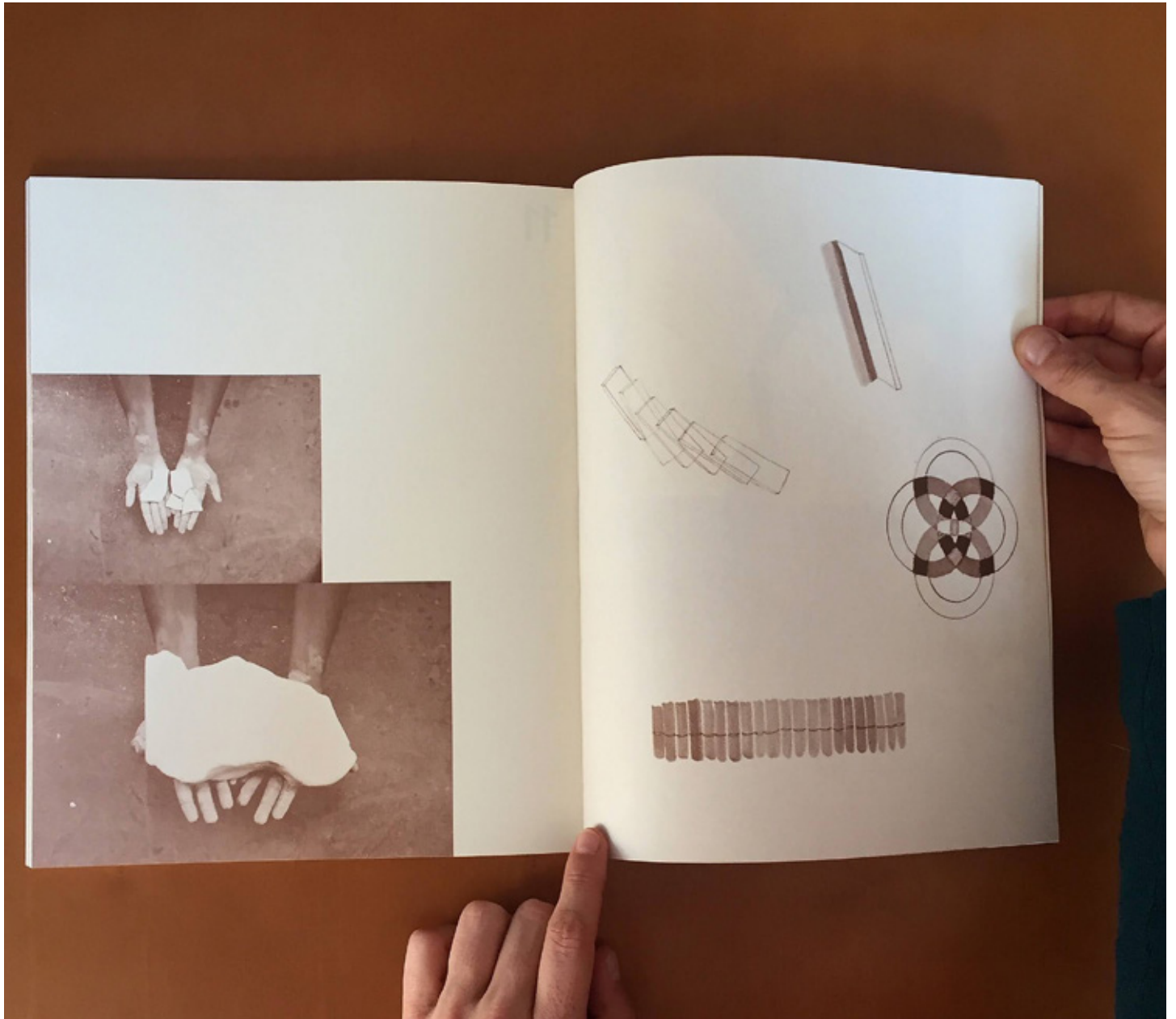
REVISTA DOSE

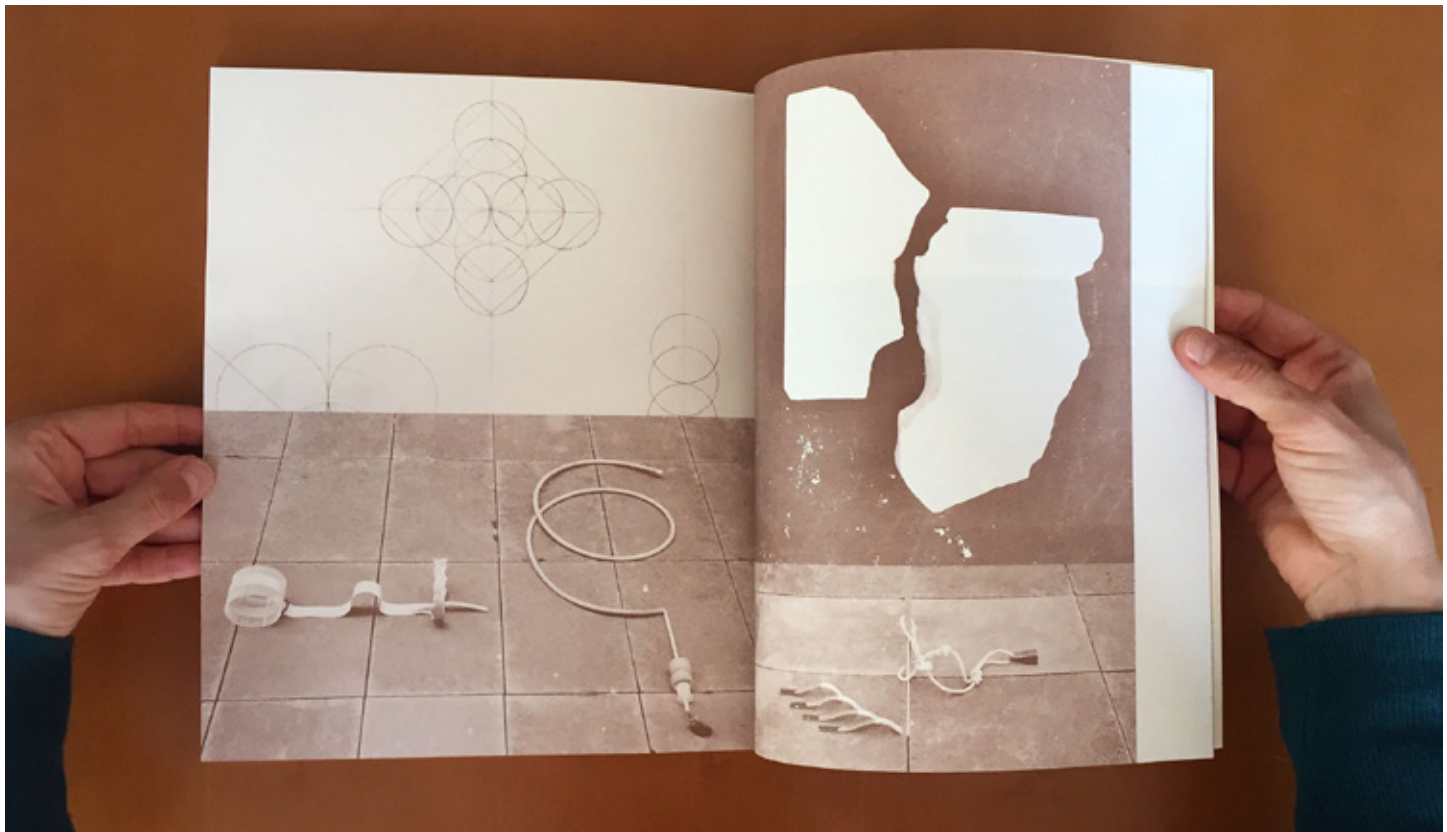
Dibujos, instalación de objetos, acción y vídeo
inéditos para publicación en Revista DOSE
2021













ENTREABERTA

Exposición Colectiva

Galería Cozinha

FBAUP

2021



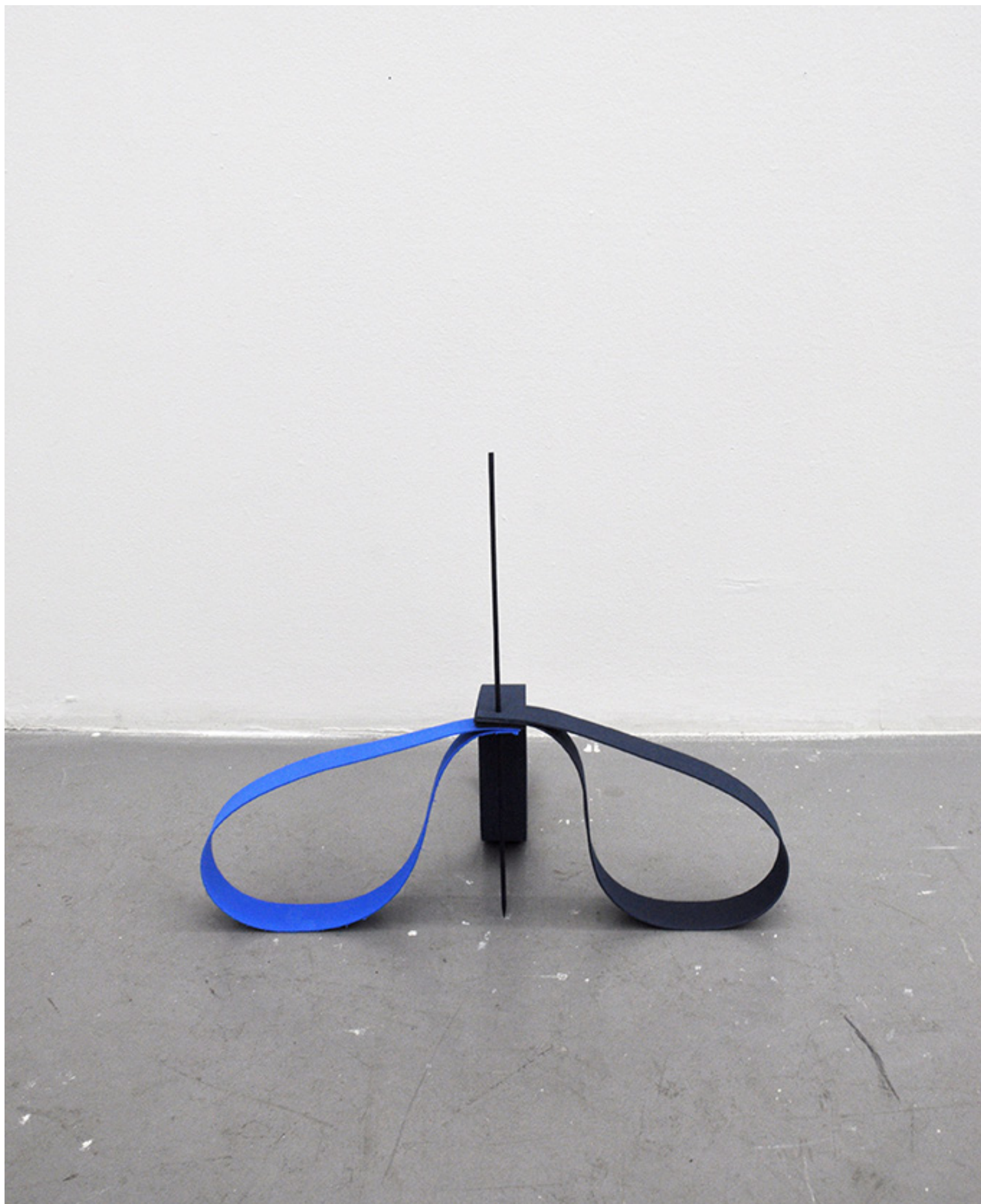
Redes y círculos / ensayo espacial, 2021

Instalación de objetos volumétricos sobre el piso

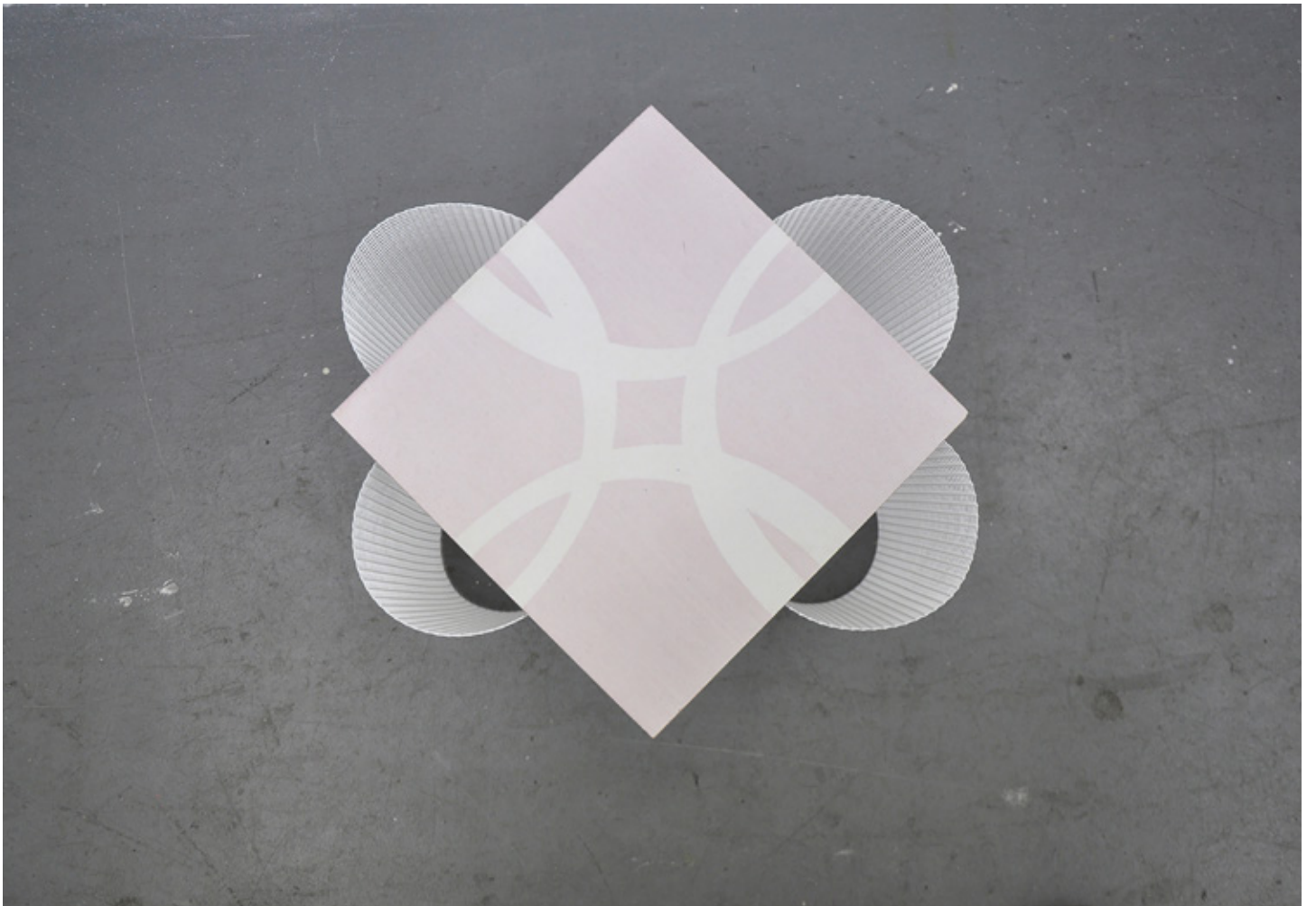
Red de plástico, hilos de algodón y plásticos, cerámicas encontradas, cerámica gres, goma eva, palos de madera, spray y acrílico sobre plástico y cemento, piezas de cemento encontradas, tubos plásticos

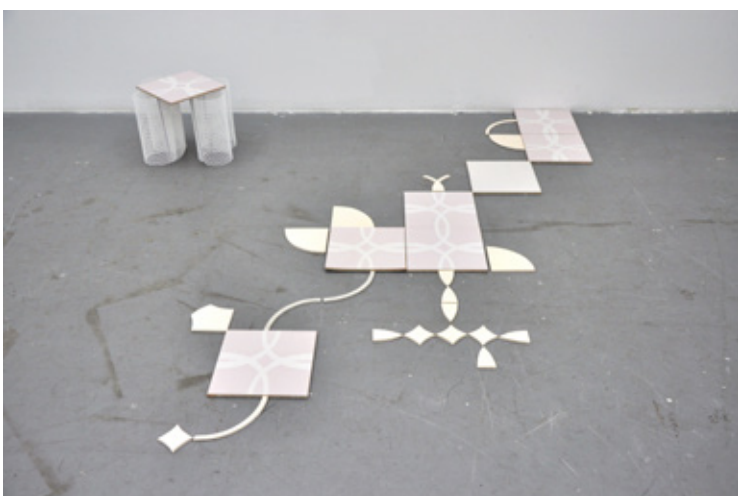
Medidas Variables

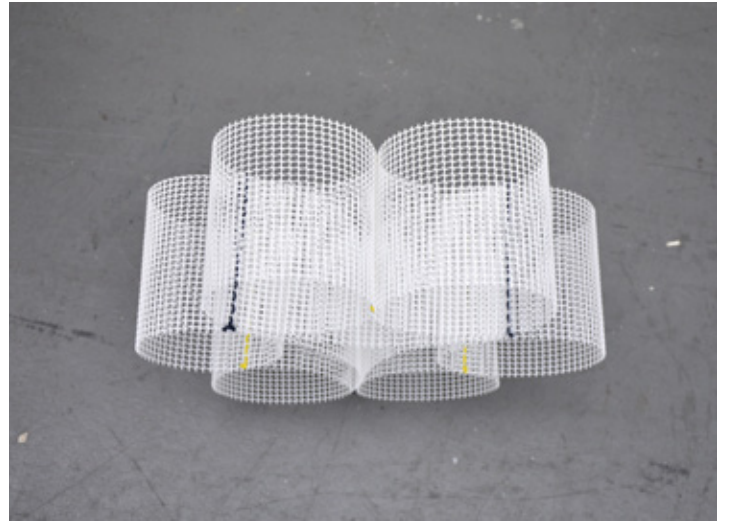


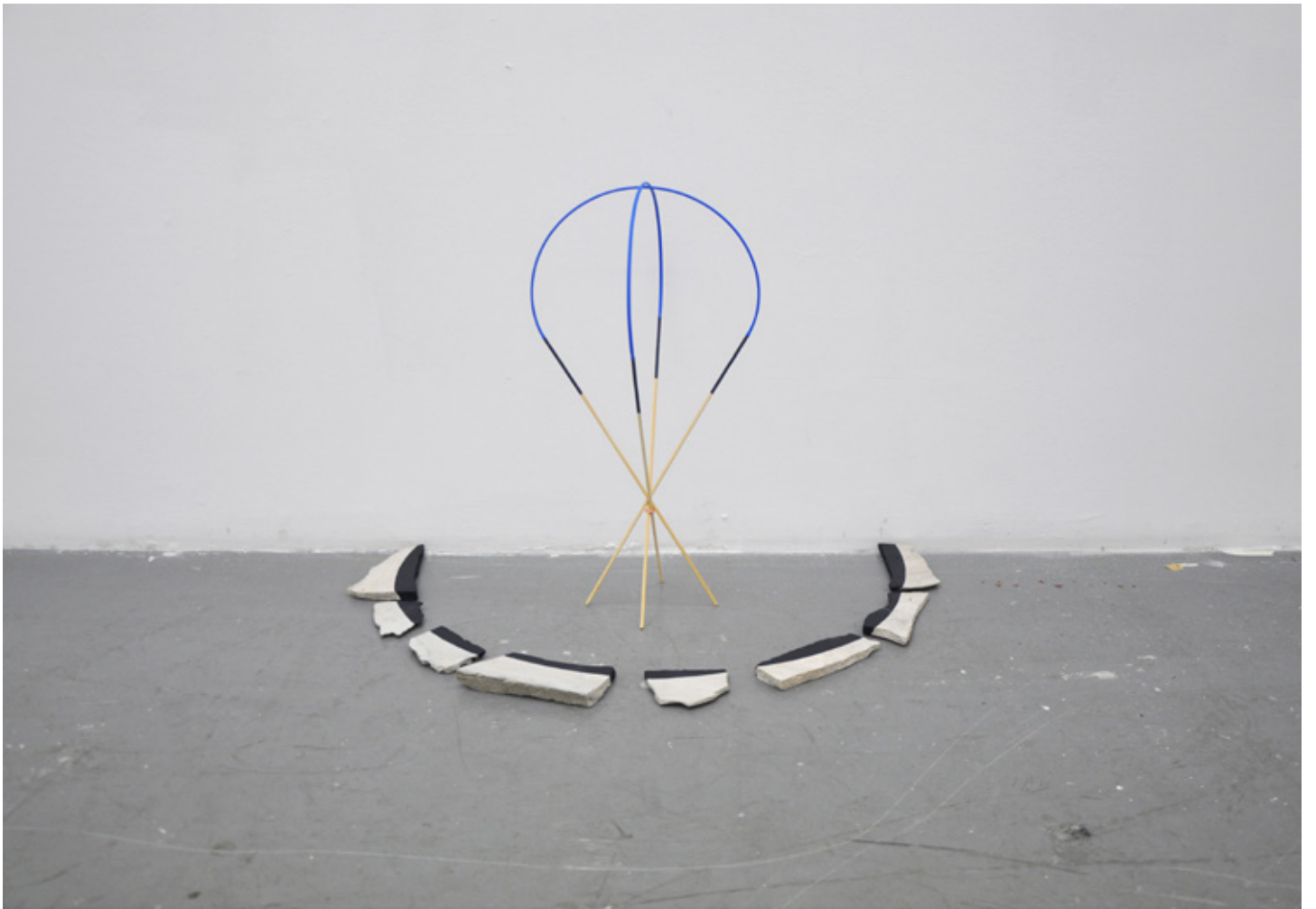














SOPRO

Exposición Colectiva

FBAUP

2020



Acopio / Arriba y abajo / Serie de 9 / 2020

Conjunto y composición de 9 objetos suspendidos y sobre el piso.

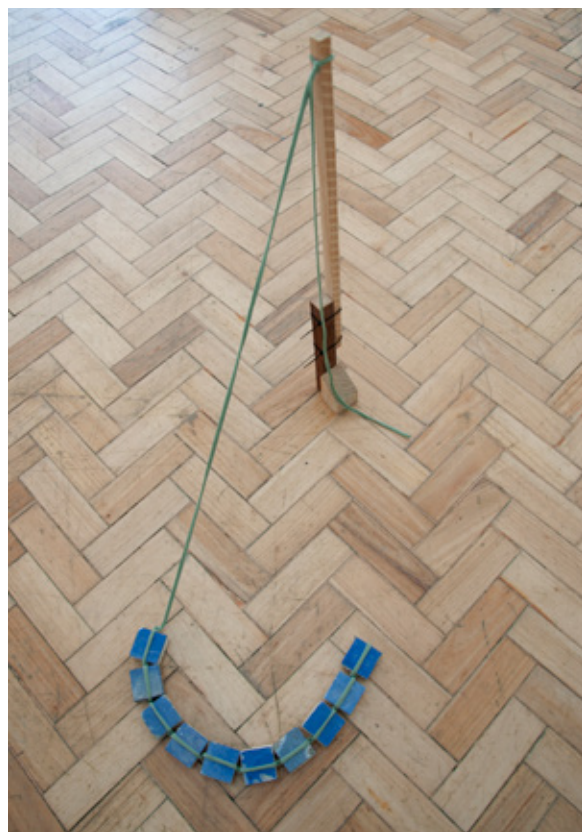
Madera, plástico, goma, mangueras, yeso, cemento, ladrillo, cartón corrugado, esponja, goma eva, argollas de cortina, hilos de plástico y algodón, cerámica, pvc, spray sobre esponja y acrílico sobre madera.

Medidas Variables





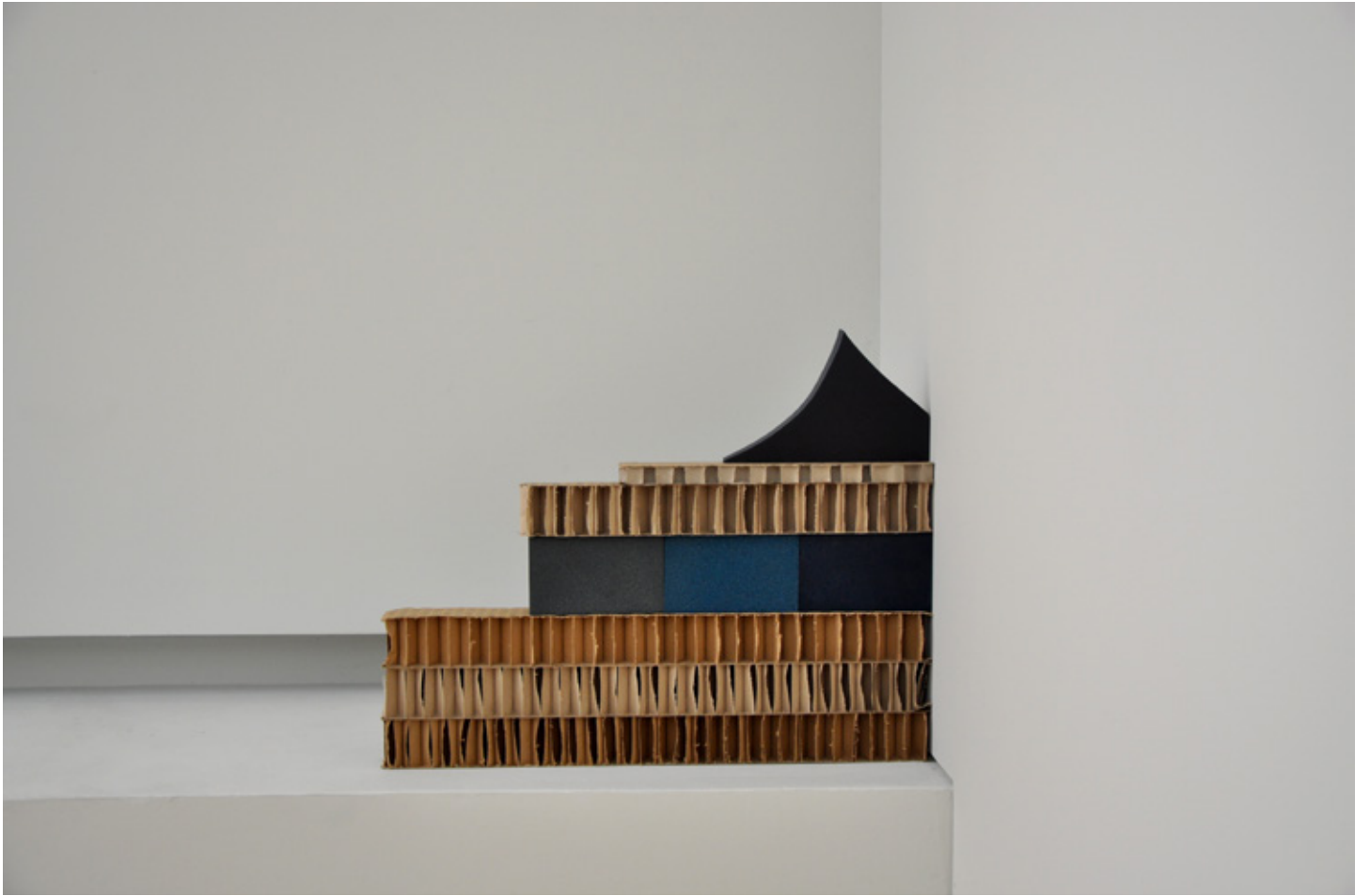
Acopio / Arriba y abajo, 1





Acopio / Arriba y abajo, 2





Acopio / Arriba y abajo, 8



Acopio / Arriba y abajo, 5



Acopio / Arriba y abajo, 4



Perímetro / Ejercicio 1 (Selección)



Acopio / Arriba y abajo, 3



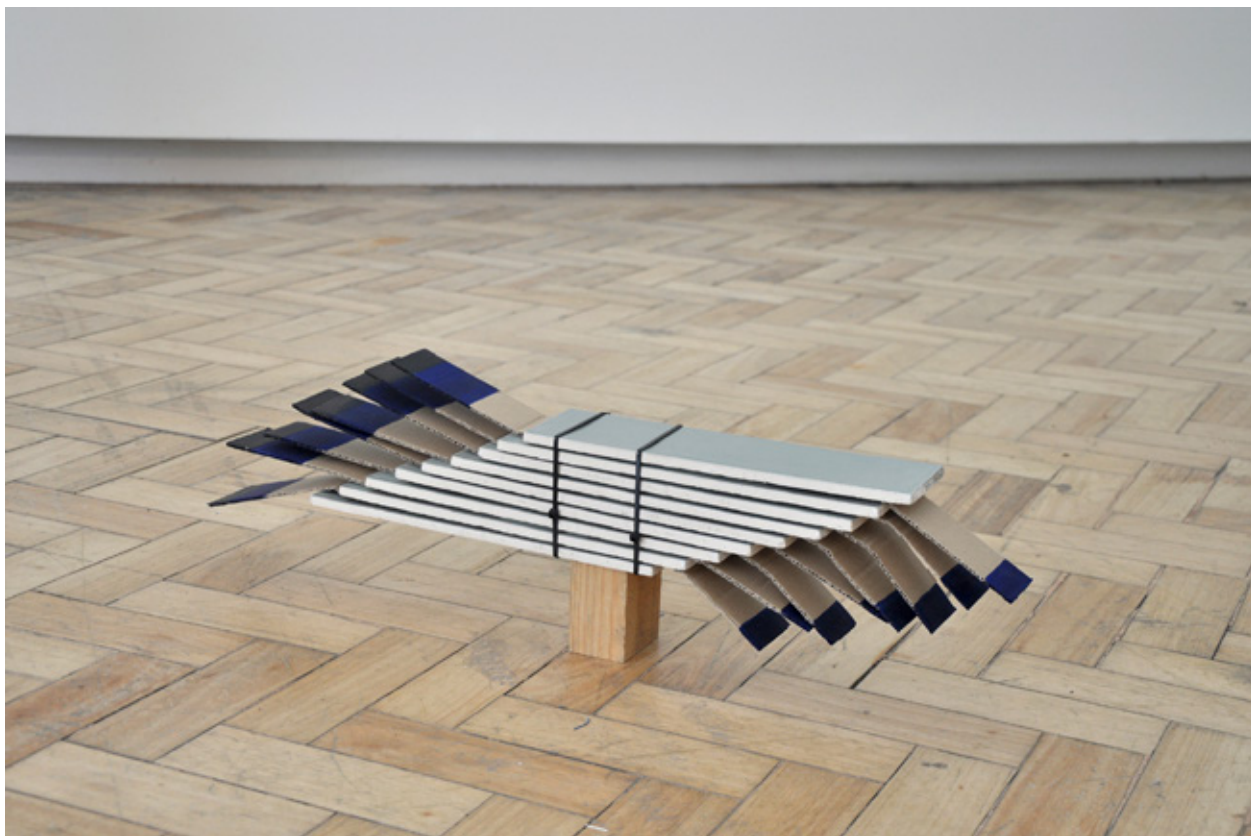
Acopio / Arriba y abajo, 7



Acopio / Arriba y abajo, 9



Derivas / 1 momento - 1 lugar - 1 objeto



Acopio / Arriba y abajo, 6

DERIVAS / 1 MOMENTO - 1 LUGAR - 1 OBJETO
PERÍMETRO / EJERCICIO 1

2020



Derivas / 1 momento - 1 lugar - 1 objeto, 2020

Serie de registros fotográficos de acción e instalación de objetos en la ciudad.

Objetos de madera, cordón, tapas plásticas de envases, mangueras de plástico y cerámicas encontradas.

Impresión Fotográfica

42 x 28 cm c/u





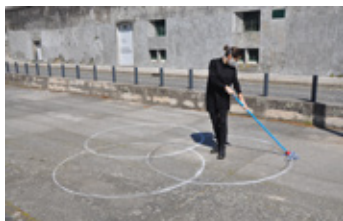
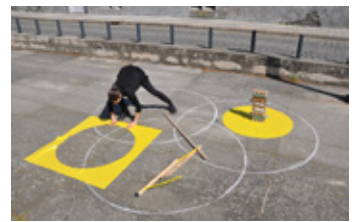
Perímetro / Ejercicio 1, 2020

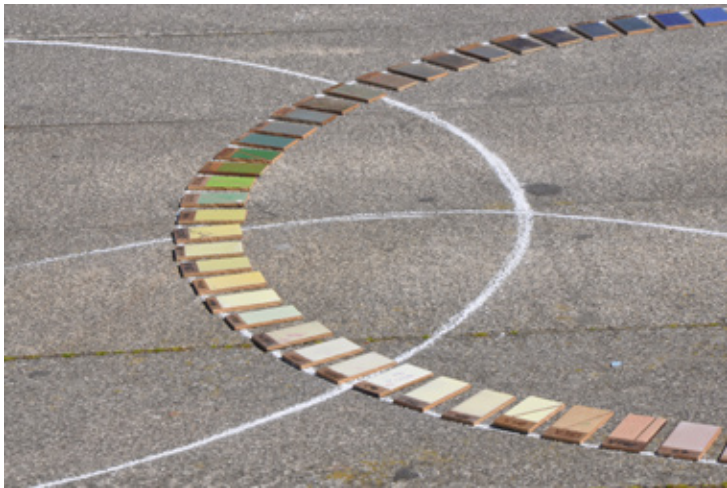
Registro fotográfico de acción en Alameda das Fontainhas.

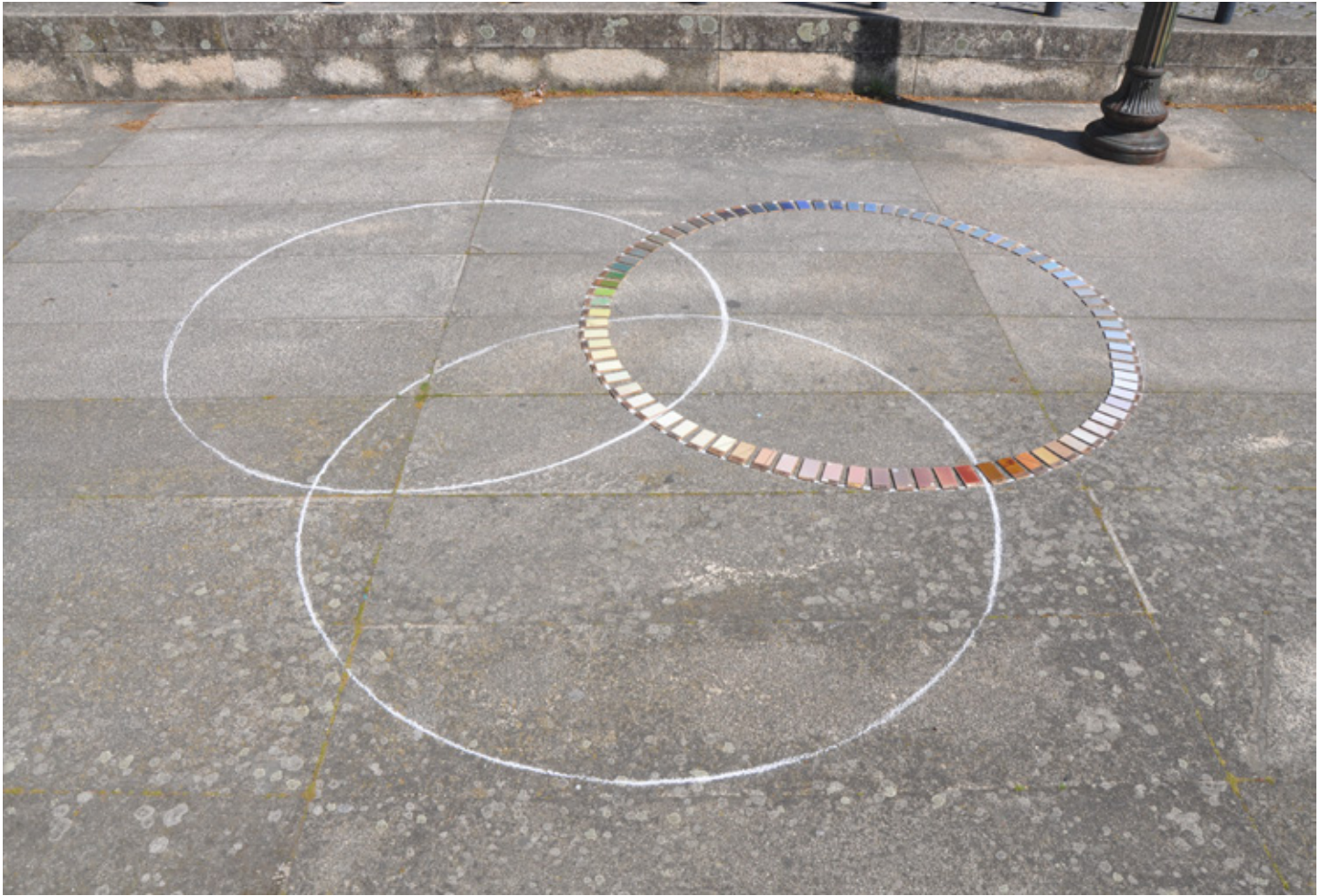
Dibujo en tiza sobre el piso, objetos de madera, plástico y cartón, cerámicas encontradas y mascarilla y utensilios de limpieza.

Impresión Fotográfica

21x 29,5 cm / 42 x 28 cm







TORRE-COLUNA-COLAR

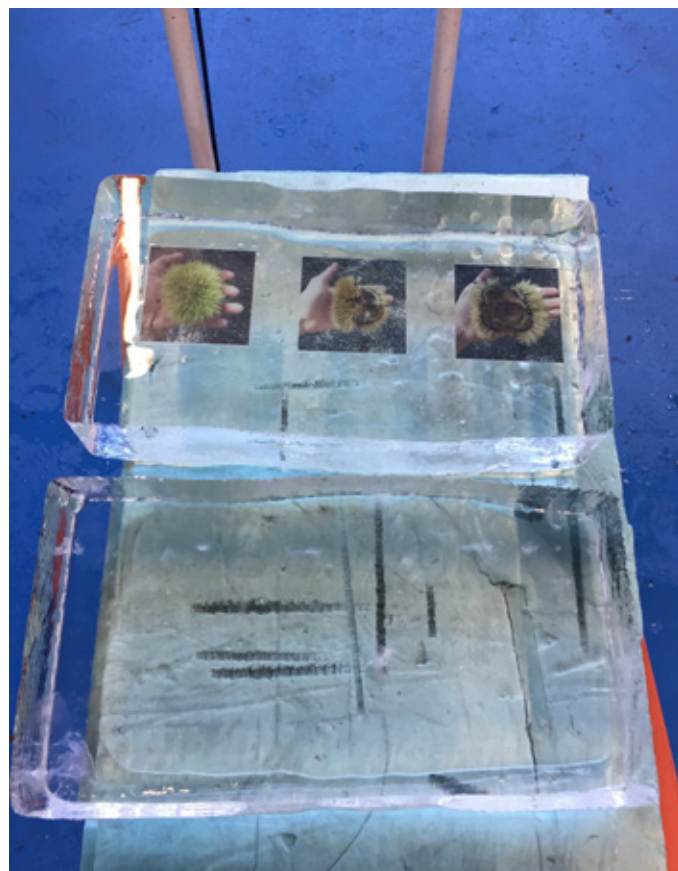
Proyecto colectivo realizado en residencia Descongelar
junto a FBAUP y Diamond-Pure-Clear-Ice
2020











DIAGRAMAS MENTALES / COMPOSICIÓN 1

Exposición Colectiva
Galería Cozinha FBAUP
2020



Diagramas Mentales / Composición 1 , 2019-2020

Instalación de objetos de materiales como madera, plástico, goma, cerámica, hilos, yeso, cemento, esponja
Medidas Variables



