

Apariciones 2013/2023

Artiom Mamlai.

Se terminó de imprimir en Valdivia en junio de 2025 en los talleres de Imprenta América,
(56) 632 212003, info@iamerica.cl.

Diseño general y cuidado de la edición Ana J. Casanova R.

Fotografía portada: Exposición MAC Valdivia, Artiom Mamlai, 2013.

Textos: Valentina Schulze Uribe, Christian Miranda Colleir.

© Todos los derechos reservados .

 [artiommamlai](#)

 [Mamlay](#)

www.mamlay.cl



PROYECTO FINANCIADO
POR EL FONDO NACIONAL
DE DESARROLLO CULTURAL
Y LAS ARTES (FONDART
REGIONAL LOS RÍOS 2024)



APARICIONES

2013/2023

ARTIOM MAMLAI

Textos:
Valentina Schulze Uribe-Christian Miranda Colleir.

Presentación

Las apariciones revelan aquello que permanecía oculto. Las piezas aquí seleccionadas y catalogadas para el recorrido consecutivo de la mirada, suponen irrevocablemente, la presentación de un cuerpo de obra y su lectura consuetudinaria. No parece existir otra posibilidad para el registro retrospectivo, otro modo de presentar acontecimientos ocurridos hace ya algún tiempo; obras asignadas a un autor, una producción recurrente y así, las cosas suman atributos para su identificación desde una narrativa unitaria. No obstante, las obras –en el mejor de los casos– también son un abismo de sentido. Su cristalización sucesiva en el tiempo, el acontecimiento que las vuelve (prenda) hacia afuera, las palabras que intentan engarzarlas a sus contextos, no parecen ser suficientes para otorgarles mayor claridad o agotar sus contradicciones y sus fugas de sentido.

Entre las presentes obras existen enormes distancias y profundas diferencias que prevalecen a cualquier sistematización. A su vez, eso es precisamente aquello que hace posible evocarlas y pensarlas nuevamente. ¿A qué se recurre cuando se piensa una serie de obras ya acontecidas?

En primer lugar, a una nueva distancia, a la sombra de un cuerpo extendido desde y hacia el pasado. Cuando las cosas están muy lejos, no es posible observarlas, y uno se ve constreñido a inventarlas de alguna manera, a deducirlas o imaginarlas. Como sea el método, la tarea siempre decanta en la simplificación del acontecimiento y su codificación. Sólo la poesía hace algo distinto, aunque finalmente, también su resistencia sea abatida por la oscura transformación del mundo.

Un catálogo asume esa nueva distancia y su actualización como lectura. Allí, en esa tarea, la recurrencia de las obras, sus modos de hacer, aquello con lo que trabajan, sus zonas impensadas o abandonadas, sus claridades diáfanas también, son llevadas a comparecer en este nuevo orden de lo consecutivo. Pero, como en estricto rigor poco o nada sabe uno sobre el cómo se hicieron o sobre qué fuerzas operaron en su materialización, el trabajo se vuelve una pesquisa fantasmagórica, una genealogía imaginaria y una nueva creación.

Después de todo, uno debe creer que las obras estuvieron allí. Que algunos asistieron a ellas y las pudieron pensar y sentir. Que aquello que se ofreció como experiencia detuvo el mundo por un segundo o que, al menos, algo de esa experiencia ofrecida hizo resplandecer la brecha entre la imagen y la experiencia. He aquí la distancia que retorna como lectura. He aquí, nuestra detención sobre ellas.

Las obras son cosas que piensan las cosas que las hacen obra. Por eso necesitan abismarse sobre sí mismas y desplazar su cuerpo. De este modo, pueden entrar en contacto con una forma de conocer el mundo sin necesidad de representarlo. Cada obra, cada obrar, actualiza la necesidad de entrar en contacto con la experiencia de un mundo no revelado, por eso, se nos presentan como apariciones, sin razón y sin motivo, y nos aguardan tanto como nosotros las aguardamos a ellas, para que luego se desvanezcan en una profunda distancia, tal como la vida acontece ante nuestros ojos.

Artiom Mamlai A.

LA MATERIA COMO LENGUAJE EN LA POÉTICA DE ARTIOM MAMLAI

Dra. Valentina Schulze Uribe

La poesía ha cautivado al artista desde muy joven.

Toda su obra levanta una poética del imaginario epocal, que transita desde la retórica de la vanguardia al arte de posguerra, desde Duchamp a Warhol, desde el Minimal a lo multicultural. En este aspecto, el andamiaje discursivo y crítico de Mamlai, se destaca por el momento en el cual renuncia a la pintura, al hacerse consciente de que “el trabajo del artista no es un cementerio cínico de la representación”¹ –citando a Mamlai. Sentencia que evoca el pensamiento vanguardista retrotraído a la idea del “Museo-Mausoleo”² y los alcances de esta acorde a su perspectiva más elevada y rupturista figurada en la obra de Marcel Duchamp.

La *kunstwollen*³ o intención artística de Artiom Mamlai por una parte, nos advierte sobre el agotamiento del arte contemporáneo y su tendencia al conceptualismo críptico, los desafíos a la lógica y la *anesthesia*⁴ del signo. Principios que en un primer momento fueron los ejes del lenguaje rupturista de las vanguardias del siglo XX, de su batalla a partir de la noción “arte-vida”⁵ y del trabajo de Marcel Duchamp; impulsándoles a romper con la autonomía discursiva, la idea de lo bello, el “historicismo de clase” –pensando en Engels–, la sintaxis, la huella formal renacentista asida a las nociones de mimesis, figura-fondo, perspectiva euclíadiana, cristiandad. Principios cuyo fundamento quedó suspendido por el advenimiento de la segunda guerra mundial, y floreció más tarde, en la época de posguerra, bajo la categoría de relato. Crónica que se propagó entre los estudiantes de arte de Norteamérica, los cuales dieron voz y protagonismo a su semántica, expandiendo el reconocimiento del rol que tuvieron las vanguardias y Duchamp a principios del siglo XX, y situando la cualidad jeroglífica de su ingenio, como eje de producción. De ahí el nacimiento del arte objetual-conceptual y la conformación del discipulado neovanguardista.

Condicionantes históricas sobre las cuales Mamlai problematiza al poner de relieve la dicotomía que existe

entre el germen rupturista de las vanguardias y el peligro que supone su tendencia al conceptualismo intrincado como solución, que, si bien en el momento de su aparición, pareció ser la luz del espíritu, luego adoptó todos los elementos que estructuran la imposición paradigmática del modo de hacer arte, derivando en un autoritarismo crí(p)tico que aún dirige la forma, el estilo, el modelo de producción; albergando en sí la cualidad despótica de la tradición que repudiaban.

1. Palabras de Artiom Mamlai.

2. La noción de “Museo-Mausoleo”, Theodor Adorno la define de la siguiente forma: “Museo y mausoleo no están sólo unidos por la asociación fonética. Museos son como tradicionales sepulturas de obras de arte y dan testimonio de la neutralización de la cultura. En: Adorno, Theodor. “Museo Valéry-Proust”. Prismas, La Crítica de la cultura y la sociedad. Traducción a cargo de Manuel Sacristán. Barcelona: Ediciones Ariel, 1962, p. 187.

3. Hauser, Arnold. Historia social de la literatura y del arte. Volumen II. Traducción a cargo de A. Tovar y F.

P. Varas-Reyes. Barcelona: Editorial Labor, 1993, p. 347.

4. Marchán Fiz definía el concepto de *anesthesia* como “una reacción de indiferencia [...] adecuada simultáneamente a una ausencia total de buen o mal gusto”. En: Marchán Fiz, Simón. “La diferencia estética en la «Fuente» y otras distracciones de Mr. Mutt”. A qué llamamos arte. El criterio estético. Edición a cargo de José Luis Molinuevo. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, p. 98.

5. Pablo Oyarzún cuando refiere al concepto “arte-vida”, alude a que este está conformado por dos direcciones: una asociada –grosso modo– a “la absorción del trabajo especializado [...] –del– artista” –citando al filósofo–, acorde a las condiciones contextuales de su existencia, y la forma en cómo este “no entiende su producción separada de su vida”, en palabras de Oyarzún; y una segunda dirección que radica en el vínculo del artista con “la construcción artística de la vida misma [...] pero proyectada a la vez por éste, como promesa, como exigencia o como una denuncia universal”, en términos del filósofo. En este aspecto, la noción “arte-vida” se comprende desde el segundo criterio atendiendo al arte comprometido con la acción social. En: Oyarzún, Pablo. “Arte, vanguardia y vida”. Arte, Visualidad e Historia. Santiago de Chile: Editorial La Blanca Montaña, 1999, p. 53.

En este sentido Mamlai introduce la idea de “repetición y diferencia”⁶ para analizar las disyunciones que existen entre la cualidad reiterativa de la producción objetual-conceptual, y el lugar que ocupan los signos dentro del entramado estético/anesthético de la obra, cuyo relato muchas veces queda sumido al huracán inextinguible de la retórica y sus tropos, que supeditan lo disciplinar artístico al ardid ecléctico de sus impulsos y lo convierten en una “estructura alegórica”⁷ –en la cual– un texto se lee a través de otro, por fragmentaria, intermitente o caótica que pueda ser su relación”, citando a Owens.

La conciencia histórica presente en el imaginario del artista, le permite comprender la trampa “palimpsestica”⁸ que pervive desde hace setenta años en la escena. Tensiona su dispositivo conducente a promover la conversión del signo en un aparato troquelado e incomunicante, y nos exhorta a asumir una postura crítica frente al uso desmesurado de este, que genera el desgaste del discurso y detona el agotamiento del arte.

Mamlai busca hacer emerger el mensaje no hermético dentro de su obra, focalizándose en la esencia de la materia como lenguaje, en su aspecto elemental pre-artístico, en su naturaleza, en su nimiedad rudimentaria, que le permite comprender desde su sustancia y estructura, la raíz de la imagen y la vida. Los nódulos que porta lo matérico para destacar su virtud utilitaria y trascendental, se presentan como motivo y problemática de su “poiésis”⁹, la cual busca comprenderlos, especificarlos, desollarlos para hacer de su constitución, la imagen final de la obra, ya el taller o su mesa de operaciones.

Poiesis que retrata el ímpetu de la mecánica manual y el modo en cómo se compenetra con lo corpóreo del elemento y decanta en el proceso de producción de obra. El estado de la cuestión en este caso –si pudiera decirse así–, revela la investigación y el tratamiento de lo matérico no como medio para llegar a la imagen, sino como fin, siendo su lenguaje el mensaje per sé de la pieza artística.

La idea es que la obra despierte el interés del receptor a partir de su sustancia constitutiva, ya sea como bloque,

molde, móvil, soporte, volumen, textura, pasta.

Por otra parte, el artista para alejarse del purismo estético que podría evocar su poiésis y que, de un modo u otro, palpa la noción “El arte por el arte”; engloba el “sitio específico”¹⁰ en el cual se emplazará su obra, como una parte más de esta. Expandiéndose al carácter contextual del lugar de exhibición. En este sentido, el sitio se presenta desde su otredad espacial, como hito, cuya especificidad permite al artista alcanzar el tópico de los elementos que concentra la esencia universal de lo matérico manifestada también en su pieza visual.

6. La noción “repetición y diferencia” refiere al título del libro que Gilles Deleuze publica en 1968 y que concentra un análisis filosófico posestructuralista que, desde la amplitud conceptual, trata la etimología de esas palabras –vale decir: repetición y diferencia–, disgregando y expandiendo su significado hacia lo multicultural y hacia los referentes ideológicos que lo hacen posible. Engloba lo metafórico en su discurso, cualidad que determina el cuerpo estético y alegórico del libro. En: Deleuze, Gilles: *Diferencia y repetición*. Traducción a cargo de María Silvia Delpy y Hugo Beccacece. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2002.

7. Owens, Craig. “El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la Posmodernidad”. *Arte después de la modernidad, Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Edición a cargo de Brian Wallis. Madrid: Akal, 2001, p. 205.

8. Owens nos dice que: “el paradigma de la obra alegórica es el palimpsesto”. De ahí la variación de su término asumiendo el mismo sentido de la frase del autor. En: *Ibidem*.

9. Argan define el concepto de poiésis como “hacer artístico”, tomándose desde esa concepción. En: Argan, Giulio Carlo. “Clásico y Romántico”. *El Arte Moderno del Iluminismo a los Movimientos Contemporáneos*. Traducción a cargo de Gloria Cué. Madrid: Akal, 1998, p. 3.

10. Douglas Crimp, al manifestar la noción de “Site Specific” y describirla o desarrollarla a partir de la producción visual de Richard Serra, nos relata el valor que ocupa el espacio dentro de la pieza, diciendo que: “La obra había sido concebida para aquel lugar [...] había entrado a formar parte de él alterando la naturaleza de este. Trasladarla significaría, ni más ni menos que la obra dejaría de existir”. En: Crimp, Douglas. “La redefinición de la especificidad espacial”. *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Traducción a cargo de Eduardo García Agustín. Madrid: Akal, 2005, p. 75.

Artiom Mamlai crea una unión simbólica y real entre el espacio y la obra. Expone la médula del objeto y la vida como principio y fin de la producción. Una especie de Alpha y Omega que genera el alcance crítico del signo.

Mamlai expresa que su tarea es “dar a luz la profundidad de las cosas”¹¹, lo que recuerda el pensamiento estético de Adolfo Couve y la forma en cómo lo manifestaba a través de su alter ego literario, el pintor Camondo. En este sentido Couve, en su libro *La Comedia del Arte*, describía el propósito del artista, narrando lo siguiente:

“Camondo se encontraba entonces, a pesar de sus cuarenta y tantos años, otra vez en el comienzo. Apuró ante las olas todos sus conocimientos académicos, dando golpes intrépidos de muñeca, combinados con certeros ajustes del color en su iluminación exacta, para así «traducir la esencia misma de las cosas»¹² [...]”

El resto era ese imponderable, ese impulso, esa voluntad de tocar como Midas la tela y dar vida al poder creador”.

11. Palabras de Artiom Mamlai.

12. Couve, Adolfo. “La comedia del arte”. *Narrativa Completa*. Santiago de Chile: Editorial Seix Barral, 2003, p. 369.



"Isla Teja I" 2012. Óleo sobre tela y resina poliéster, 50 x 70 cms.

Isla Teja I

La pieza proyecta un fondo en el cual se aprecia una iconografía lacustre, sobresaliendo su cualidad vaporosa o acuosa por medio de la mancha, de la pincelada que abriga la extinción de la pasta. Los colores se caracterizan por los rasgos acuareables del significante visual, manifestando cómo las tonalidades en vez de vivificarse en función de su esencialidad cromática, se desvanecen, al mezclarse con las calidades frías de los tonos y sumirse al valor del negro que, a modo de sfumato, ensucia la atmósfera, difuminando sus rasgos y estableciendo el desgaste del ícono.

La composición atiende a una ilusión perspéctica inestable por el lugar en el que se delimita la línea del horizonte, situada en el plano inferior del cuadro, y da protagonismo a la virtud pictórica de la atmósfera incorpórea, tramada en esa ancha y magna “región del aire”¹³ como diría el Inca Garcilaso.

Los colores complementarios se esparcen para dar a luz la iconografía, y destellan la fórmula asociativa del naranjo/amarillo–azul, rojo y verde; connotando la herencia impresionista a través de sus calidades, la cual contrasta con el negro que se torna protagónico en la sección que divide el cielo del agua, y que fija la silueta de árboles y bosques, del terreno macizo y consistente que alberga la vida del hombre, negando a la vez su apariencia, la cual solo se advierte en la dicción ínfima del verde, situada en la esquina inferior de la tela.

El carácter objetual irrumpió en el motivo, mediante la figura del caballo hecho con resina, que sobresale en un segmento del lienzo y se ajusta en proporción, a la dimensión de su cuerpo dentro del paisaje, generando desde la cualidad volumétrica y tridimensional de su apariencia, el contraste con la naturaleza difuminada del fondo.

La obra resalta los estados de la materia acorde a la condición de sólido y líquido, denso y esfumado, pictórico y objetual, para enarbolar desde la diferencia, la antítesis pintura-instalación. Problemática disciplinar que Mamlai presenta como tema en su obra, y cuyo lenguaje visual y matérico, es tratado por medio del propio lenguaje.

13. De la Vega, Inca Garcilaso. *Los comentarios reales de los incas. Tomo II.* Caracas: Ed. Biblioteca Ayacucho, 1985, p. 115.



"Isla Teja II" 2012. Óleo sobre tela y resina, 50 x 70 cms.



TU CASA
ES MI
CASA

Registro fotográfico: Carlos Fischer

Tu Casa Es Mi Casa

La pieza consiste en una instalación de una serie de siete moldes de yeso de 60 cm x 120 cm de distintas tonalidades, en el espacio exhibitivo del Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia, colocándose delante de cada molde y en el suelo, cajones de tomates con pasto.

La obra hace alusión a las matrices de chocolate que, en cuanto producto artesanal, se manifiestan como un signo referencial de Valdivia –atendiendo por ejemplo a la marca Entre Lagos–. Su carácter formal representa desde el estilo geométrico la parte delantera de una moto.

El artista en esta producción visual, se introduce en el lenguaje escultórico para abolirlo, disemina la cualidad “cultural”¹⁴ de la pieza irrepetible, y encamina la estética de la estandarización y reiteración por medio de la técnica del vaciado en yeso.

A. Mamlai alude a una “cosmética de la pobreza”¹⁵ a través de la metonimia que articula la caja de tomates vaciada de su objeto y abastecida de tierra y pasto en su estado crudo, simbolizando el origen de su sino, el principio que causa el efecto de la siembra. El pasto aflora para enunciar la rudeza de la materia que, desde el lugar de emplazamiento se vuelve protagonista.

La obra también inscribe una cita a la historia del arte, desde Duchamp al Minimal, desde Rodin a Raushenberg. Un acto en el cual Mamlai plasma la problemática que existe entre la sofisticación asida a la pulcritud del acabado escultórico, la serialización del objeto, la cualidad industrial del motivo y la metonimia del agro acorde a su exégesis natural y prístina.

El artista enarbola paralelamente su filiación con el Pop Art, al representar el aspecto de una moto vista de frente. Significante que trasluce el sentido frívolo del vehículo motorizado de dos ruedas, cuyos dotes banales y desacralizados, están supeditados a las leyes de la sociedad de consumo y al destino desecharable y residual del objeto. El cual, sin embargo, Mamlai lo distingue en su trabajo, para evocar la renuncia a lo sacro, a lo paisajístico –locus amoenus–, al arte comprometido con la acción social, entre otros; y resaltar la huella del Pop desde el instante histórico en el cual, un objeto o ícono extraído de la calle saturada de consumismo, pasó a portar el rol del modelo emblemático del signo.

En torno a los artistas del Pop Art, Argan formulaba:

“el gesto mismo con el que se toman de la realidad y se colocan en el cuadro cosas insignificantes y extrañas, no es un gesto volitivo o intencionado: es una simple [...] e inconclusa manipulación de la realidad. Ése es, y sigue siendo, el sentido de la técnica pop”¹⁶.

El proceso de obra nos traslada a la temprana modernidad, al trabajo del molde tratado de una manera manual, cuya impronta responde a la mecánica que operaba desde lo humano, y que con la innovación de la reproducción técnica, se redujo a su mínima expresión, siendo reemplazada por el sistema maquinal tecnológico tardomoderno, que minimiza la función del sujeto y trasluce una idea de porvenir supeditada al rol expansivo de la industria, a su automatismo y a su constitución digital, eléctrica y robótica. El resultado: sigue siendo el objeto serial que trasciende en el tiempo, alcanzando incluso una virtud profética, la cual Mamlai advierte desde la plástica mediante la escultura.

.
14. El término cultural es introducido y desarrollado por Walter Benjamin para referir al valor de la pieza artística como única, y cuya función originaria estaba destinada al rito en la sociedad, de ahí la idea de culto. Benjamin en este aspecto, expresa: “La recepción de las obras de arte sucede bajo diversos acentos entre los cuales hay dos que destacan por su polaridad. Uno de esos acentos reside en el valor cultural, el otro en el valor exhibitivo de la obra artística. La producción artística comienza con hechuras que están al servicio del culto [...] Las obras más antiguas sabemos que surgieron al servicio de un ritual primero mágico, luego religioso.” En: Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. Discursos interrumpidos I. Traducción a cargo de Jesús Aguirre. Buenos Aires: Taurus, 1989, pp. 25-28.

15. Palabras de Artiom Mamlai.

16. Argan, Giulio Carlo. “La crisis del arte como «ciencia europea»”. El Arte Moderno del Iluminismo a los Movimientos Contemporáneos. Traducción a cargo de Gloria Cué. Madrid: Akal, 1998, p. 529.

El artista, pone de relieve la idea de diferencia, del “no ser idéntico, ser otro”¹⁷, citando a Derrida, mediante los distintos colores apastelados y cálidos que sutilmente sobresalen de cada molde y traman una referencia a la distribución colórica del círculo cromático, por medio de su disposición en el espacio, reproduciendo el esquema que va desde las variantes cálidas hasta las frías y viceversa. Cada molde representa un color. Parte del valor del blanco, luego el amarillo, el morado, el azul dividido en dos tonos (dos moldes), el verde y el gris. Este último simbolizando la unión de la sombra y la luz, del blanco y el negro.

Los colores yacen desprovistos de intensidad, de su virtud pictórica o pastosa. Se presentan como una insinuación ante los ojos del receptor. Lo tenue cobra protagonismo, comprendiéndose quizá a modo de cita a la veladura. La calidad está determinada por el tinte del pigmento, el cual, el artista mezcla con la escayola para proyectar y establecer una conexión medular entre: color, masa, volumen y apariencia.

Artiom Mamlai nuevamente instala la problemática de la materia y el lenguaje visual como temas o motivos de su obra, abordándolos desde la condición antitética que portan: desde lo natural y lo artificial, que, en su expresión metonímica, se observan en el gránulo del pigmento (natural) y en la marca rudimentaria del yeso (industrial, artificial), en el volumen escultórico, y en la ingratidez del color, en la dicotomía Pintura-Escultura, y en el carácter que cobran las soluciones plásticas, donde lo elementos turgentes y lisos, objetuales y conceptuales, icónicos y anicónicos permiten la pieza instalativa.

La poiesis del artista propulsa el enaltecimiento estético del signo, desde la trama, la economía de medios, la sintaxis, y la kunstwollen que le permite sumergirse en la esencia del lenguaje visual, de la historia del arte, de las disciplinas artísticas sujetas a la autonomía de los discursos, superando sus disyunciones, englobándolas, matizándolas, simbolizándolas, abreviándolas, para, desde la hondura de sus fundamentos, generar un homenaje al arte, que se presenta como modelo de vida.

17. Derrida, Jacques: “La Diferencia”. Conferencia pronunciada en la Sociedad Francesa de Filosofía, el 27 de Enero de 1968. [Edición electrónica de www.philosophia.cl]. Santiago de Chile: Escuela de Filosofía Universidad Arcis. <https://www.ddooss.org/articulos/textos/Derrida_diferencia.pdf>



Registro fotográfico: Carlos Fischer.

Tu Casa Es Mi Casa 2013

Instalación en Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia. Yeso coloreado y encerado, cajas de madera, tierra y pasto vivo. Dimensiones variables.

Registro fotográfico: Carlos Fischer.





Solsticio, equinocio, solsticio, equinocio 2014

Serie de fotografías análogas que registran los solsticios y equinoccios durante un año en el humedal Angachilla.





Pilolcura 2022

Fotografía digital 50 X 70 c/u



Arboleda Gris 2021

Fotografía digital 50 X 70 c/u.

LIBACIÓN

Libación

Obra realizada para la conmemoración de los 50 años del golpe de estado, la cual fue exhibida en el Espacio Cultural La Leñera de Valdivia, dentro de la exposición colectiva titulada *Inscripciones*, que estaba integrada por los profesores del Instituto de Artes Visuales de la Universidad Austral de Chile.

La pieza formalmente es una cita al Minimalismo, abarcando la condición específica del lugar de emplazamiento y los signos que la componen. Su estructura consiste en un balde colgando de una cuerda, cuyo receptoráculo presenta una perforación diminuta en el fondo. La cavidad (del balde) está colmada de líquido, saturada de tinta china negra que, desde una altura de cuatro o cinco metros aprox., cae a gotas sobre un círculo amplio de cal que se expande en el piso, y cuyo centro comulga con la apertura de la gotera, formándose sobre la cal, una mancha que se despliega milimétricamente desde el centro a la periferia.

En este sentido, la noción “centro-periferia”¹⁸ desde la cualidad metafórica de la materia, toca la condición histórica que se instaura en la sociedad chilena durante la dictadura de Pinochet, atendiendo al centro conformado por la alianza entre el empresariado y los altos cargos de la milicia, y la periferia compuesta por el sujeto marginal, negado, subyugado y vigilado por la tiranía del terror.

Por otra parte, el carácter expansivo del líquido se presenta como la propagación de una onda circular mediante el tiempo en retardo, y habita en correspondencia con la ondulación acuosa, sutil e imperceptible de la tinta, que se irradia en la superficie del balde cada vez que cae una gota.

Las metáforas se despliegan desde la calidad del blanco y el negro como valores de la materia, como el negativo que rememora simbólicamente la sombra que se instauró en el seno político desde el autoritarismo pinochetista, y que negó el carácter humanista y humano de la cultura, propulsando la clausura y el temor como castigo a las ideas que apelaban a la justicia social.

“Libación” fue programada para que esté siete días goteando y generando desde su cualidad reiterativa, el sentido de la repetición y diferencia –atendiendo a Deleuze–, que faculta la metamorfosis de la cal y la tinta china, y de los estados antagónicos que las caracterizan (sólido/cal – líquido/tinta), en un signo otro; el cual aúna y rompe sus disimilitudes. Signo otro que se produce por la huella que la tinta china inscribe sobre la cal, en la medida en que los elementos se fusionan, funden o dilatan a partir del radio de ensanchamiento.

Mamlai simboliza en su obra el pensamiento deleuziano relativo al término de diferencia.

“La diferencia –citaba Deleuze– ya no se sonda a una repetición elemental; está entre los grados o niveles de una repetición en cada oportunidad total y totalizante; se desplaza y se disfraza al pasar de un nivel al otro, comprendiendo cada nivel sus singularidades como puntos privilegiados que le son propios”¹⁹.

18. Los conceptos centro y periferia, fueron introducidos por Raul Prebisch dentro de sus estudios económicos sobre Latinoamérica. Prebisch sitúa a “América Latina, como parte de la periferia del sistema económico mundial” –atendiendo a sus palabras– y a las grandes potencias industriales les denomina “grandes centros de la economía mundial”, abordando en su texto “el desequilibrio de ingresos entre los centros y la periferia” evidenciando asimismo las carencias monetarias y las desventajas sociales de esta última. En: Prebisch, Raúl. El desarrollo económico de la América Latina y algunos de sus principales problemas. México, D.F: Colmex, 2008, <<http://shial.colmex.mx/textos/El-Desarrollo-Economico-1.pdf>>.

19. Deleuze, Gilles: Diferencia y repetición. Op. cit., p. 422.

En este aspecto, el artista traduce la concepción de Deleuze desde la síntesis y la economía de medios asociada a su producción que, en concomitancia con el minimalismo²⁰ actúa para estructurar la mecánica sistemática de la repetición como diferencia o como principio de esta, fijando el dispositivo medular de la obra que origina la transformación del signo, en el diminuto orificio del balde. La altitud espacial orienta el vaciado del recipiente por medio de la correspondencia “peso-gravedad” que, a la vez, determina la secuencia y el ritmo de la caída, y mediante la propagación reiterativa de la gota, instaura el modelo cinético que permite ver cómo la repetición trama la diferencia, es la diferencia u opera como el rasgo metonímico de esta.

El fenómeno físico circunscribe el modelo visual que, desde las mínimas soluciones, opera como una matriz didáctica, y grafica el pensamiento deleuziano (sobre la diferencia) en cada una de sus fases. La obra genera la comprensión de la “repetición total y totalizante” a través de la extensión espacial y temporal de la caída de la tinta sobre el círculo de cal; y, donde los niveles o grados de lo reiterativo que inciden en la diferencia, se reflejan en el objeto, las distancias, la materia o los espacios: como el balde que contiene el agua entintada y la determina como líquido; como el orificio de este que la expulsa como gota; como la gravedad atmosférica que la transforma en sonido –al impactar la superficie alcalina–; como el círculo de cal que la configura en mancha; como el mismo sistema de la instalación que desde lo reiterativo, la expone como flujo y ritmo decreciente en la medida que se suscita el vacío.

El fluido en su calidad de tinta, señala simbólicamente la importancia de la pintura como emblema disciplinar y el modo en como el artista retorna a esta, la cual, al igual que la huella que propaga a través de la cal, plasma sus brotes imperecederos en la sensibilidad de Mamlai, fundiéndose con sus impresiones, sensaciones, visiones, traducciones, lenguaje, y dotándole de la varita mágica que le permite rescatar lo banal y transitorio y elevarlo a la esfera inmortal del arte.

El carácter alegórico de la pieza, suscrito al derrame entintado sobre la cal, reverbera la seña inmemorial del

rito indígena andino y su dicción cinematográfica representada en el acto de verter sangre, agua, alimentos o elementos preciados a la Tierra desde una vasija, con el fin de que los dioses interveniesen en las siembras, generasen fertilidad o mejorasen la condición humana haciendo prevalecer la existencia. Fenómeno cultural que Mamlai aparta de su estructura holística para situarlo en la dimensión simbólica, en la órbita que concentra la riqueza de su metáfora, trasladando el furor o ímpetu del acto sacro a la función instrumental del balde y su oquedad diminuta, como hito de producción de sentido. El barroquismo ceremonial quechua o aymara, yace despojado de todo el decorado de su offertorium²¹; la huaca: desterritorializada y sustituida por el cemento y la cal; entonces desde la no presencia, desde la rudeza material e industrial que los suplanta, el artista hace resplandecer su memoria desde lo nimio, desde el recipiente y el derrame del flujo, como estructura cardinal del rito y su semblanza.

La alegoría cobra vida en el momento en que el artista pone de relieve el propósito de “arrojarle alcohol a la tierra para pedirle o transar algo con los dioses”²². Sentencia implacable que sume sus impulsos al mecanismo industrial primario que esteriliza la presencia de Sios. “Del rito al juguete eléctrico: Una bufonería infernal”²³, como diría Octavio Paz.

20. Ana María Guasch expresaba: “El minimalismo fue la tendencia escultórica predominante en Estados Unidos y en el ámbito artístico anglosajón desde mediados de la década de los sesenta hasta finales de esta [...] –estaba basado en la– voluntad de conseguir un máximo orden con los mínimos elementos significativos [...] –usando para ello– estructuras geométricas tridimensionales, estables y primarias, resueltas con materiales y colores industriales” En: Guasch, Ana María. “La contestación al arte minimal”. El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural. Madrid: Alianza Editorial, 2000, p. 27.

21. “Acción de ofrecer”. Diccionario de la Real Academia Española. <<https://dle.rae.es/ofertorio?m=form>>.

22. Palabras de Artiom Mamlai.

23. Paz, Octavio. “El orden y el accidente”. Conjunciones y disyunciones. México, D.F: Grupo Editorial Planeta, 1991, p. 162.

La cita al Gran Vidrio de Duchamp parece inminente, instalándose para enarbolar la concepción desacralizada del arte que Duchamp inscribe desde la ironía conceptual-objetual y la idea del “no-cuerpo”; las cuales son tratadas por Mamlai y llevadas hasta el extremo, al deshacerse de lo formal figurativo, al renunciar a modos de producción sofisticados, al deconstruir lo sacro y abstraerlo de su lenguaje, al situar su homilía en un cuerpo alegórico sin mito; al calar en la rudeza de los materiales, al diseminar el objeto, y al hacer de su médula o de su carne, el emblema desgarrado de su signo.

El estilo cónico del balde (cono truncado invertido), permite, por otra parte, establecer un nexo o semejanza entre este y las formas básicas de un volcán que, desde la reducción geométrica-plástica se sintetiza en la correspondencia: “curva, plano, línea”. Lo que recuerda las palabras de Émile Bernard al aludir a las enseñanzas que Cézanne le transmitió. Bernard decía: “me explicó sus ideas sobre la forma, el color, el arte [...] «Todo en la naturaleza se modela según la esfera, el cono y el cilindro»”²⁴ refería Cezánne, lo cual calza con la traducción plástica de la materia y su esencia en la poética de Mamlai.

La pieza permite abrirlnos al analogón y comprender la estructura visual desde el andamiaje geométrico sintetizado en la forma. Sin embargo, el artista hace hincapié en el atributo que denota su inscripción balde-volcán, aludiendo a que su objeto es más bien “el reverso de un volcán, el negativo de un volcán”²⁵, atendiendo a sus palabras, para demarcar la condición otra que porta el significante, acorde a su forma, volumen, cuerpo cuerpo industrial y lenguaje instalativo.

La mancha negra del líquido, que expande e introduce su incidencia metódica en la materia, proporciona los atributos simbólicos que permiten interpretar los rasgos emblemáticos de la dictadura a partir de la negación de lo humano, desde la cualidad de lo sombrío, de la ausencia de la luz que, en un plano histórico real, suscitó el asedio en las poblaciones, detonando la violencia.

Violencia que refulge en la producción visual mediante la radicalidad de los materiales; del silencio discursivo (no hay tema de denuncia política), que, en términos exegéticos, también podría interpretarse como cita a la clausura y al ostracismo; desde el sitio de exposición que porta las señales del desamparo –al haber estado por años en condición de abandono y ser reacondicionado para su finalidad exhibitiva–, y cuyas marcas se advierten en la rugosidad del cemento, el frío, lo inhóspito; y desde la cuerda que actúa como soporte del mecanismo y del lenguaje visual. Cuerda, cuya moldura y utilidad, asociada a atar y sostener o suspender cuerpos o elementos, adquirió un significado magro en el entramado histórico de la justicia y la moral, que la grabó y agravó como inscripción capital del castigo, encierro, tortura, y muerte. Sofsky en este sentido, cuando analizaba la violencia, señalaba: “Entre los castigos más infamantes figuran la crucifixión y el ahorcamiento. La horca y la cruz son emblemas del ultraje moral”²⁶.

La horca que, simbolizada metonímicamente en la cuerda, cobra el valor del cimiento en la pieza instalativa, descubriendose en su cualidad primaria, haciendo que pase inadvertida su enseña ante la mirada del receptor, y generando que, desde su inscripción puramente matérica y fútil, nazca la obra de arte, su repetición y diferencia.

24. Bernard, Émile: “Recuerdos de Cézanne y cartas inéditas”. La Torre del virrey. Revista de estudios culturales (2012): 3-22.

25. Palabras de Artiom Mamlai.

26. Sofsky, Wolfgang. Tratado sobre la violencia. Traducción a cargo de Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Abada Editores, 2006, p. 125.



Libación 2023

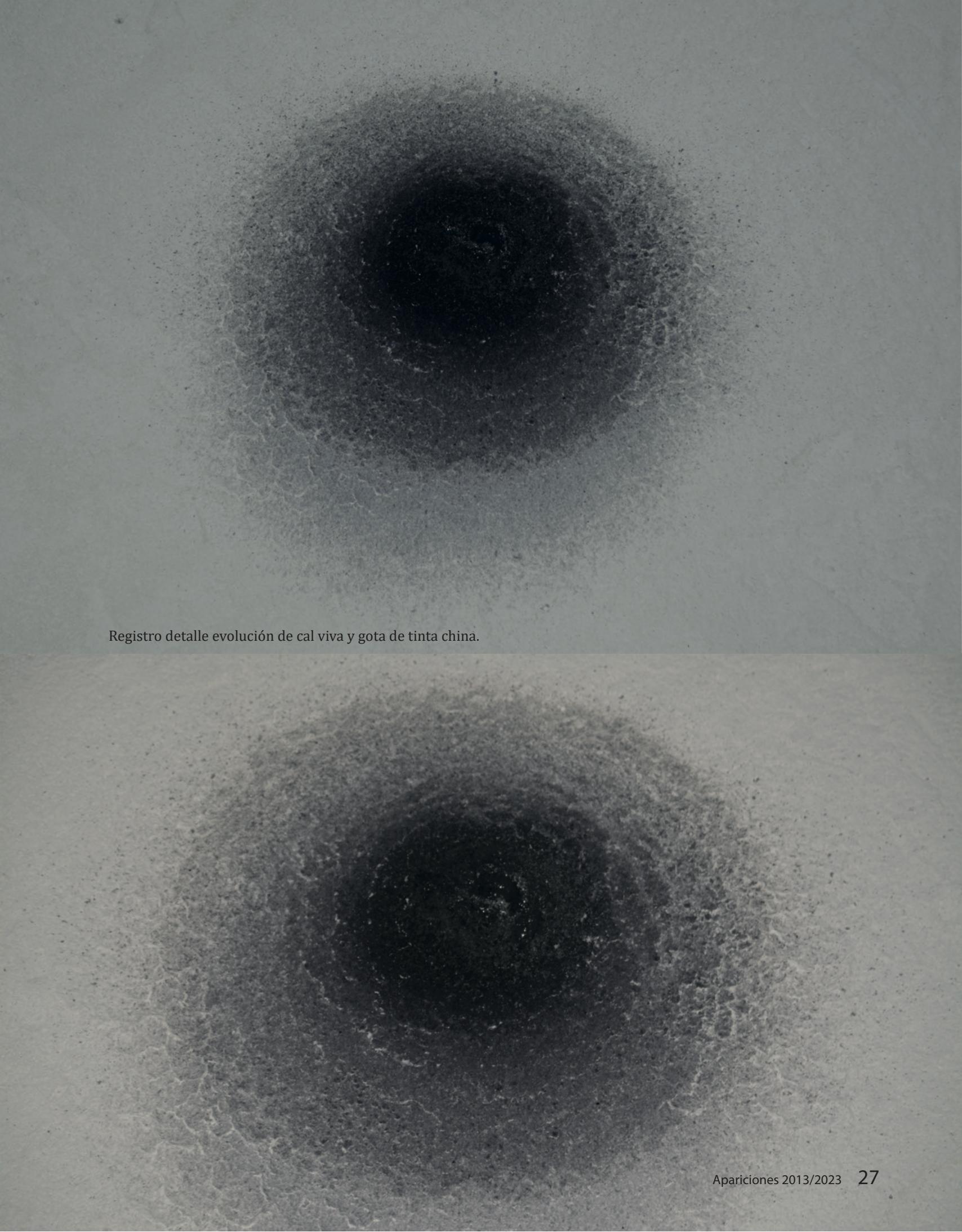
Disco de madera de 244 cms. de diámetro, balde metálico y cal viva, agua y tinta china.
Dimensiones variables.



Libación 2023

Exposición conmemorativa de los 50 años del golpe de estado en espacio Cultural La Leñera, Valdivia

Registro fotográfico: Ana María Casanova.



Registro detalle evolución de cal viva y gota de tinta china.

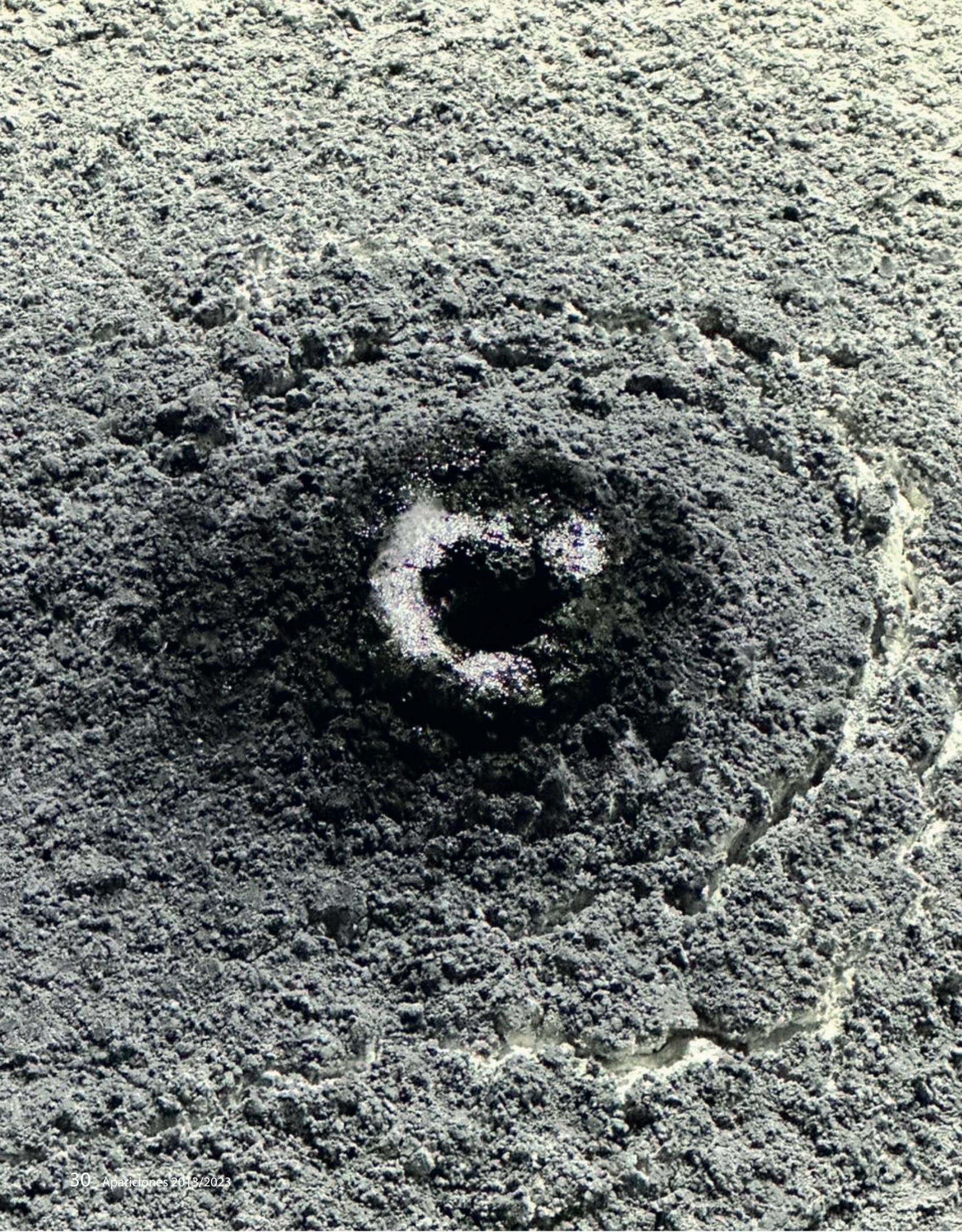


Registro fotográfico: Ana María Casanova.

Fotografía detalle evolución de la cal.

Registro fotográfico: Iván Flores.





CONTRATOS SOCIALES

Contrato Social 2016

Exposición en Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia en el contexto de la exposición “Nunca Podré Olvidarte”. Tronco de pino oregón seccionado en rodelas y viruta de madera.

Registro fotográfico: Carlos Fischer



Sobre el devenir de una trilogía

Dr. Christian Miranda Colleir

“A toda creación está adherido algo oscuro, algo elemental.”
Friedrich Nietzsche, invierno de 1869+1970/primavera 1970, 2¹

La trilogía “Contrato social” (2016), “A falta de nombres sagrados” (2019) y “Y siempre nuestros muertos habitando el devenir” (2022) del artista visual Artiom Mamlai, podría ser entendida bajo la figura de un viaje. Un viaje que ha hecho de su trayecto un camino sinuoso, pues no correspondería a un recorrido que tuvo desde antes de su inicio los momentos que lo fueron conformando. De ahí que pensarlo como el producto de un itinerario trazado de acuerdo a hitos previamente marcados en un mapa, como mero resultado de un mapeo al cual se ciñe la actividad creativa, sería descaminado. Más bien, habría que imaginar su dinámica como la del devenir, dependiente de coyunturas suscitadas por la contingencia.

Lo contingente, como se sabe, supondría que eso que llamamos realidad, nunca se manifiesta del todo, no consigue ser por completo y a plenitud. El carácter paradójico de la contingencia consiste, por lo mismo, en que las cosas pueden llegar a ser o no ser, manteniéndose virtuales sus características ínsitas. Pero no deberíamos

precipitarnos a afirmar que la nada se impone. Si algo se impone es la ambigüedad, una tal que nos habilita a vislumbrar los aspectos físicos y no físicos que la definirían. Pensar a partir de dicha ambigüedad, desde ambigüedades varias habría que decir, nos situaría en una posición de extrañeza cuando se tiene noticia del carácter radical de las cuestiones que se abren a partir de lo ambivalente. Sobre todo, si se atiende a los grados de incertidumbre procurados por las rupturas de significado en las que lo ambiguo aflora. La incertidumbre desde lo antiguo formó parte de la aventura de los personajes épicos que emprendían un viaje, no es el caso de la trilogía. Esta carece de una meta en la que se realizarían las expectativas de quien viaja y hacia la cual se conducen sus pasos. No la movilizaría la laboriosa tarea de encontrarse con el sentido que, desde el origen, como una intención latente, estaría asociado al horizonte al que se busca arribar.

1. Friedrich Nietzsche, *Estética y Teorías de las artes*, Tecnos Editorial/Alianza Editorial, Madrid 2004, p. 133



Y Siempre Nuestros Muertos Habitando el Devenir. Intervención en el río Calle Calle, noviembre 2022

Imagen registrada por dron a cargo de Carlos Bertran.

Contrato Social 2016

Registro fotográfico: Carlos Fischer



Las tres obras se componen de rodelas de un árbol caído en el patio de la Escuela de Artes Visuales de la Universidad Austral de Chile, un pino oregón de gran altura víctima de los rigores típicos de los temporales que arrecian la zona sur del país. Eran 50 rodelas en total, al desaparecer una se continuó trabajando con 49. Cortadas con una motosierra, carecen de regularidad simétrica, en tanto las diferencia los niveles del corte, su grosor y el diámetro. La irregularidad del material algo nos sugiere de lo contingente, sin expresarlo en rigor. No lo expresa si entendemos como expresión esa voluntad de comunicación atribuida a las artes; atribución y atributo desde luego controversiales cuando se los compara con el ejercicio reflexivo que el arte contemporáneo lleva adelante : la reflexión dilata el tiempo para comunicar un mensaje, a veces incluso sin lograrlo. Un aspecto de la labor reflexiva la percibimos en los recursos materiales como lenguaje. Los materiales como recursos semánticos no se comportan como medios, ni mediaciones de un dispositivo eficiente a la hora de transmitir significados.

No es así como funcionan estas obras. Su funcionamiento no rinde como sistema comunicativo. La disposición de sus partes –las rodelas- ya sean montadas unas sobre otras hasta dar inclinación a los dos “pilares” en los que se funda “Contrato social”, ordenadas en el piso de galería Barrios Bajos, una al lado de la otra, en filas y elevadas a solo pocos centímetros del suelo en el caso de “A falta de nombres sagrados” o en una larga hilera que las ubica una tras otra flotando a través de distintos ríos de Valdivia en “Y siempre nuestros muertos habitando el devenir”, elaboran cuerpos discontinuos. La discontinuidad con la cual las piezas del antiguo árbol se montan, estén contiguas o se desplacen enfilando a mar abierto, plantea la paradójica articulación de un todo unido por la distancia existente entre sus miembros. Sería un error proponer que la distancia es una ruptura absoluta, como aquella que se daría entre un signo y otro que nunca consiguen conectar. Sin calzar como elementos de una estructura sintagmática, las rodelas se integran diferenciándose. Tan particular integración acontecería en el vacío que queda entre una pieza y otra. En dicho intervalo el vínculo es al mismo tiempo interrupción.

Así, las piezas obtenidas del tronco, los rastros de los cortes que las separaron, y las formas en que se utilizan en cada obra -uniéndolas sin unirlas-, parecen dar a entender la singularidad de la experiencia que entrañan los trabajos artísticos. Lo singular es aquella traza que surge de la resistencia que oponen las rodelas a identificarse entre ellas y a ser subsumidas al orden del conjunto que las reúne. La resistencia de la materia lo es en razón de las partes que la componen en un doble sentido: por una parte, se debe a la materia como soporte, como soporte gris y denso de las obras, insubordinadas a la luminosidad conceptual; por otra, a la madera de las rodelas que se resiste a ser comprendida solo como un signo que nos daría acceso a los conceptos pensados en las obras.

En tiempos en los que las obras artísticas suelen ser consecuencia de un diseño que las anticipa bajo el formato de un proyecto, siguiendo una fórmula esquemática que pretendería darle forma legítimamente, la trilogía se constituye de otro modo: sin negar la posibilidad de un método, en el sentido griego de la palabra, esto es, un camino a seguir; no se somete al procedimiento de una metodología. Nos atreveríamos a decir que esto, en el caso particular de estas obras, tiene que ver con que asumen las vicisitudes del objeto artístico. Un objeto es una cosa y en simultáneo abre dimensiones de lo artístico que plantea cuestiones,

preguntas moduladas de acuerdo a materialidades elaboradas por operaciones de diversa naturaleza; y esto sin que necesariamente el objeto artístico esté compuesto de una cantidad excesiva de recursos. Su complejidad no resultaría de estar constituido por un alto número de ellos, a veces ocurre todo lo contrario: se encuentra compuesto por una cifra exigua de elementos, mínima si se quiere. Ese minimalismo crea la sensación de que estamos ante una suerte de densidad de sentido que no revela todo lo que está implicado en lo que nos propone.

La obra “Contrato social” con la que se abre la trilogía, se forma de dos pilares de rodelas, como dijimos, puestas una sobre otra, ocupando el lugar que tenían cuando el tronco aún no era aserrado. La existencia de cada una aparece luego del corte. Juntas conservan la forma del tronco, claro que cercenado en partes. Su inclinación deriva del leve desplazamiento de cada pieza. Además, ambos pilares se hallan rodeados por la viruta resultante del proceso de aserrar el árbol. El excedente de este proceso es el material que falta entre las rodelas. Caída al suelo, la viruta se ha desprendido dejando tras de sí el vacío que permite la separación de cada una. La individualidad se originaría por una falta, que de ahí se convertiría en una especie de falta originaria sin ser un origen.



Contrato Social 2016 Registro Fotográfico: Ana J. Casanova



Contrato Social 2016

Registro Fotográfico: Ana J. Casanova

Las operaciones señaladas nos invitan a volver sobre el título de esta obra. La noción “Contrato social” remite a una larga historia política, de la cual nos llega la idea general de un acuerdo entre quienes pertenecen a la sociedad. Acuerdo tácito de apegarse a normativas con las que regir la convivencia de los seres humanos en el marco de la modernidad, cuando aún las instituciones de diverso orden parecían refrendarlo. Como garantes, aseguraban su continuidad y respeto por parte de quienes adscribían a un orden social. Indudablemente, el soporte institucional entró en un proceso de crisis ya hace bastante tiempo. Ahora, incluso, asistiríamos a la convicción generalizada de su paulatino agotamiento. La conocida voluntad popular de adherir a un contrato ha perdido intensidad y fuerza. Su consistencia corrió una suerte similar a la de las formas de representación política y ciudadana: representar terminó siendo una tarea formal, carente de pertinencia política, porque los representantes aprendieron a representarse sólo a sí mismos. La obligación de representar a otros/as que los mandataron se ha ido extinguiendo, así como el interés por representar anhelos colectivos.

“Contrato social” es un trabajo artístico atravesado, entre otros, por el problema anterior, claro que no en el sentido de comunicarlo, como un mensaje que es transportado a un/a potencial receptor/a. El problema merodea en la zona gris de la materia, de la materia

devenida materialidad del arte, oculto en sus intersticios, donde las operaciones como la disposición vertical de las rodelas, sus imperfecciones, irregularidades, rugosidad y vetas; se presentan haciendo posible el planteamiento elusivo de problemáticas como las recién mencionadas. ¿Por qué nos atrevemos a proponerlo como una clave de aproximación? Porque insiste en el planteamiento paradójico de no resolver, sino trabajar desde determinadas oposiciones.

Queda en suspenso, entonces, la resolución de esta paradoja. Lo último nos hace ingresar “espacialmente” a interrogaciones sin respuestas. Las respuestas se dilatarían precisamente porque entran en diferentes regímenes del pensamiento. Un detalle induce a tener la sensación de que las mismas operaciones de los recursos de la obra lo enuncian sin decirlo, desde ese silencio del que hablábamos: la viruta que rodea a ambos pilares delimita un espacio que, en principio, establece un límite infranqueable, no se puede cruzar sin invadir un territorio que no tiene que ser pisado por los pies de un visitante. Al mismo tiempo, la obra no lo prohíbe de un modo literal. Esta es la cuestión: se insinúa un límite, un umbral, y lo hace gracias a los estilemas del rito, de lo sagrado en el mundo como experiencia que, en la actualidad, se encuentra vaciado de la solemnidad metafísica que solía poseer.

Fotografía detalle Contrato Social

Registro fotográfico : Carlos Fischer



*A falta
de nombres
sagrados*



Fotografía detalle rodelas en Galería Barrios Bajos, Valdivia.
Registro fotográfico: Carlos Fisher.



Instalación en Galería Barrios Bajos, Valdivia.
2019.

Los pormenores artísticos de “A falta de nombres sagrados” abundan en una cierta gravedad estética, figurada por la presencia de las rodelas puestas en el piso de galería Barrios Bajos, con el orden simétrico de las filas que las ordenan en un gran rectángulo. Pulidas cada una, en su conjunto contrastan con el color oscuro del piso de la casa al cual se aplicó betún. Copan el estrecho espacio, sin que sea posible caminar por él. Como se puede presumir, el espacio es un antiguo dormitorio de una casa situada en un barrio, que está a desnivel del centro de la ciudad de Valdivia. Muchas décadas antes fue habitado por obreros/as y empleados/as de diverso tipo.

Datos estos últimos no secundarios si se piensa en la presencia del conjunto de las piezas en el marco de la casa, en la cual ya no habitan ni se desarrollan formas de vidas que por muchos años perseveraron. Esas cuadras y manzanas del barrio eran entonces el margen de la ciudad, lo que estaba fuera de ciertos límites y ahora está dentro. De nuevo la falta, la carencia y la gravedad de una pérdida no comunicada, pero sí enunciada en los pliegues de un lenguaje cargado de mudez. El mutismo da mayor densidad a la presencia de las rodelas. Su orden espacial plantea una superficialidad –la de la sola

presencia– tamizada por la estructura de las filas.

El silencio y el ordenamiento son operaciones en las que la falta de una profundidad de sentido es reemplazada por lo denso de un discurso que no comunica como medio eficaz, como vehículo en el que el significado llegaría a nosotros. Sin duda, su eficacia es de otra índole. Nos referimos con ello a que la aparente ausencia de profundidad se articula por un lenguaje sin transcendencia. No obstante, la sensación de un denso campo de sentido se apodera de la compleja experiencia por la que nos adentramos a ciertos conceptos. Un dominio donde reconocemos indicios de un nihilismo inminente. “A falta de nombres sagrados” es un título debido a una pérdida ya acontecida, es decir, nos ubica en el después de la desaparición de lo sagrado. Estamos ante objetos rituales sin un contenido metafísico que los transforme en símbolos ligados a una transcendencia invisible a los ojos humanos. ¿Qué ha reemplazado a la condición sagrada de los nombres? La presencia de cosas devenidas objetos artísticos, sostenidos por un discurso vinculado secretamente a problemáticas en las que amenaza el vacío.



Fotografía cenital de instalación en Galería Barrios Bajos, Valdivia.
Registro fotográfico: Carlos Fischer

Instalación en Galería Barrios Bajos, Valdivia.
Registro fotográfico: Carlos Fischer





Preparación y teñido de piso con betún en Galería Barrios Bajos, Valdivia.

Y
SIEMPRE
NUESTROS
MUERTOS
HABITANDO
EL DEVENIR

Imagen registrada por dron a cargo de Carlos Bertran.





“Y siempre nuestros muertos habitando el devenir” cierra la trilogía insinuando que esta llega a su propio destino, un destino sin fin. Las rodelas transitan por ríos que circundan a Valdivia, hasta llegar a su desembocadura. En ella se funden con el mar. En ese momento, inevitablemente se enfrentan a un horizonte. Horizonte como límite, pero como límite abierto, dado que la obra no se cierra en lo físico, ni menos aún en su sentido por medio de la precisión de un significado. La desembocadura es un campo de corrientes, de fuerzas opuestas, que hizo zozobrar la hilera de las rodelas hasta dispersarlas y perderlas en el océano. Así de frágil era su articulación y existencia. Así de violentas son las fuerzas a las que se ve expuesto el arte cuando intenta reflexionar en torno a cuestiones que están en las condiciones de su propio hacer.



Fotografia de una prueba de sistema de rodelas y su amarre.

Para la realización de la presente intervención, se contrataron a dos camarógrafos profesionales. Uno realizó un registro aéreo de la intervención y el otro un registro terrestre. Ambos registros son el material base para la edición de un video que reelabora la travesía y la experiencia que significó esta intervención.



Proceso serigráfico de las rodelas en taller de grabado a cargo de Gabriela Guzmán y Carlos Fischer.
Valdivia, verano del 2021.





Registro fotográfico: Francisco Ríos.



Registro fotográfico: Francisco Ríos.



Extracto del artículo: “Y siempre nuestros muertos habitando el devenir” publicado en Revista Arte & Territorio, edición N2, agosto de 2024.

La intervención artística consistió en arrojar a las aguas del río un texto impreso en rodelas de pino oregón, la misma frase que titula este artículo, y conducirlo hasta su desembocadura para, finalmente, una vez cortadas las lienzas que lo mantenían unido, ser abandonado a su suerte. Esta descripción básica de lo que realiza la obra, oculta la yuxtaposición de dos dimensiones que se revelaron sólo durante la ejecución de la misma: una evidente, la simplicidad de la operación artística, de la idea, basada en la concepción inmemorial de muchas culturas (entre ellas la Mapuche) de que los espíritus abandonan este mundo a través de los ríos, y que ese “viaje”, nos conduce a una integración con la totalidad y a una pérdida de la individuación vinculada a la escisión del cuerpo. La segunda, tal vez igual de evidente pero que sólo se hizo patente para mí durante la ejecución de la obra, tiene que ver con la acción de arrastrar este cuerpo de rodelas hasta la desembocadura, cuestión que significó ejercer una importante cantidad de fuerza, debido a que las mareas en ese momento se dirigían en sentido contrario al curso natural del río. Esta resistencia, no sólo se incrementó en la llegada a la desembocadura, sino que se volvió aún más difícil de controlar, debido a lo lioso de las aguas.

Esta experiencia no contemplada en la concepción de la obra, la cual siempre fue imaginada como la puesta en funcionamiento de una deriva, de un flujo o, a lo sumo, como la tarea de conducir este cuerpo textual a su destino, hizo ingresar de golpe a la reflexión de la obra la cuestión de la resistencia, o quizás de una cierta persistencia que, ahora, podemos pensar como fundamento de su estructura operativa y significativa.

Si vamos al texto en sí, encontramos que la persistencia está planteada desde los tiempos gramaticales, hasta su formulación a modo de comentario “Y SIEMPRE...”, la cual remite a algo ocurrido o, a todo lo ocurrido, da igual, y sansiona la condición de presencia permanente “...HABITANDO...” de aquello(s) que hemos perdido y que se manifiesta como constitutivo del “...DEVENIR”, en su asepción de experiencia de la realidad como cambio continuo. Es esta persistencia o resistencia a la desaparición, la que también puede ser entendida desde la idea de plano de inmambramiento (Deleuze), aquello con lo que la obra trabaja o, dicho de otro modo: la fuerza que finalmente se apodera de ella.

Si entendemos el esquema de la intervención como un acto ritual, desprovisto de una comunidad que lo recepcione (de manera directa), cabe preguntar ¿qué es lo que se ejecuta, o lo que se juega en él?. Y, si a su vez asumimos lo ritual como el modo simbólico en que una cultura, mediante una práctica específica ordena el mundo, dialoga y transa con lo divino, podríamos aventurar que lo que ejecuta la obra es una ofrenda, un sacrificio y una paradoja. De algún modo, lo que sentencia el texto como verdad, y que ya hemos relacionado al concepto de inmanencia, es ofrecido, material y simbólicamente, a su desintegración –o a su integración con la totalidad, que es lo mismo– y de esta manera, creo, hace dos cosas: por un lado, echa por tierra una concepción ingenua del rito, o la posibilidad de una lectura melancólica de este; y por otro, instala, como dijimos, desde una operativa esquemática, una suerte de acto épico sin contexto, sin mundo; una especie de anti/rito que en su subtexto exclama: pase lo que pase, no es posible la trascendencia, ni siquiera para los muertos.

Al llegar a la desembocadura y liberar cada letra, cortando las lienzas que las unían, se esperaba la rápida dispersión de estas en las agitadas aguas. Muy por el contrario, el vaivén de las olas y las corrientes las mantuvieron relativamente agrupadas, permitiendo que sólo unas pocas, muy lentamente, consiguieran alejarse y flotar a la deriva.

En ese momento resultó evidente, que gran parte de ellas nunca alcanzaría a dispersarse en la inmensidad del mar abierto.

Este destino material de la obra, que como decíamos al principio, se yuxtapone a su destino simbólico y/o a su matriz de pensamiento mágico, nos obliga a pensar ese signo de inmensidad, el mar, desde su reverso, o por lo menos de manera doble. Es decir, podemos imaginarlo como un espacio de trascendencia, pero a su vez, podemos percibirlo como un manto de inmanencia que sujet a cada cosa a su propio devenir; ejerciendo fuerzas centrífugas y centrípetas, que las arrastran, las aproximan y alejan, pero del cual no se puede salir. Ambas figuras, aquí esta la paradoja, convergen en una idea de infinito.

Los cabos sueltos están a la vista. Y las obras no cesan de escabullirse. Indudablemente, la empresa falla como realización ideal, pero con esto logra instalar la inquietud o la tensión entre su propio funcionamiento (lo que ejecuta como operación artística) y los contenidos que la arrastran (nuevamente) a un lugar comprometedor, un lugar de riesgos y contradicciones, en donde, finalmente, tal vez lo que se resiste a desaparecer, lo que persiste, es la idea de un arte que piensa (aunque sea desde su falta) la posibilidad de un ordenamiento del mundo.



Registro fotográfico: Francisco Ríos.

Artiom Mamlai A.



Imagen registrada por dron a cargo de Carlos Bertran.



Registro fotográfico Francisco Ríos.



Imagen registrada por dron a cargo de Carlos Bertran.

Imagen registrada por dron a cargo de Carlos Bertran.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor. "Museo Valéry-Proust". *Prismas, La Crítica de la cultura y la sociedad*. Traducción a cargo de Manuel Sacristán. Barcelona: Ediciones Ariel, 1962, pp. 187-200.
- Argan, Giulio Carlo. "Clásico y Romántico". *El Arte Moderno del Iluminismo a los Movimientos Contemporáneos*. Traducción a cargo de Gloria Cué. Madrid: Akal, 1998, pp. 3-67.
- Argan, Giulio Carlo. "La crisis del arte como «ciencia europea»". *El Arte Moderno del Iluminismo a los Movimientos Contemporáneos*. Traducción a cargo de Gloria Cué. Madrid: Akal, 1998, pp. 457-601
- Barasch, Moshe. "La antigüedad". *Teorías del Arte de Platón a Winckelmann*. Traducción a cargo de Fabiola Salcedo Garcés. Madrid: Alianza Editorial, 2001, pp.15-47.
- Baudelaire, Charles, "El gobierno de la imaginación". *Salones y otros escritos sobre arte*. Traducción a cargo de Carmen Santos. Madrid: Ed. A. Machado Libros, 2005, pp. 239-243.
- Benjamin, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". *Discursos interrumpidos I*. Traducción a cargo de Jesús Aguirre. Buenos Aires: Taurus, 1989, pp. 25-28.
- Bernard, Émile: "Recuerdos de Cézanne y cartas inéditas". *La Torre del virrey*. Revista de estudios culturales (2012): 3-22.
- Couve, Adolfo. "La comedia del arte". *Narrativa Completa*. Santiago de Chile: Editorial Seix Barral, 2003, p. 369.
- Crimp, Douglas. "La redefinición de la especificidad espacial". *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Traducción a cargo de Eduardo García Agustín. Madrid: Akal, 2005, p. 75.
- De la Vega, Inca Garcilaso. *Los comentarios reales de los incas*. Tomo II. Caracas: Ed. Biblioteca Ayacucho, 1985, p. 115.
- Derrida, Jacques: "La Diferencia". Conferencia pronunciada en la Sociedad Francesa de Filosofía, el 27 de Enero de 1968. [Edición electrónica de www.philosophia.cl]. Santiago de Chile: Escuela de Filosofía Universidad Arcis. https://www.ddooss.org/articulos/textos/Derrida_diferencia.pdf
- Engels, Federico. "Ciencia de la historia". Tesis sobre Feuerbach y otros escritos filosóficos, C. Marx, F. Engels. México D. F: Editorial Grijalbo, pp. 129-158.
- Guasch, Ana María. "La contestación al arte minimal". *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial, 2000, p. 27-50.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y del arte. Volumen II*. Traducción a cargo de A. Tovar y F.
- P. Varas-Reyes. Barcelona: Editorial Labor, 1993, p. 347
- Hauser, Arnold: *Historia social de la literatura y del arte III*. Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y del arte. Volumen III*. Traducción a cargo de A. Tovar y F. P. Varas-Reyes. Barcelona: Editorial Labor, 1993, pp. 27-28.
- Owens, Craig. "El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la Posmodernidad". *Arte después de la modernidad, Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Edición a cargo de Brian Wallis. Madrid: Akal, 2001, pp. 204-235.
- Oyarzún, Pablo. "Arte, vanguardia y vida". *Arte, Visualidad e Historia*. Santiago de Chile: Editorial La Blanca Montaña, 1999, pp. 53-71.
- Paz, Octavio. "El orden y el accidente". *Conjunciones y disyunciones*. México, D.F: Grupo Editorial Planeta, 1991, pp. 117-177.
- Prebisch, Raúl. *El desarrollo económico de la América Latina y algunos de sus principales problemas*. México, D.F: Colmex, 2008, <<http://shial.colmex.mx/textos/El-Desarrollo-Economico-1.pdf4>>.
- Rodríguez de la Flor, Fernando. *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco*. Madrid: Abada Editores, 2009, p. 7.
- Sofsky, Wolfgang. *Tratado sobre la violencia*. Traducción a cargo de Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Abada Editores, 2006, p. 125.

