



FACULTAD DE ARTE

**El lenguaje del silencio
Grañas de la cerámica y del a-mar**

TESIS PARA OPTAR AL GRADO ACADÉMICO DE LICENCIADO EN ARTE

Constanza Silva Loyola
Profesor Guía: Mg. Claudia Cataldo Martínez

Valparaíso, Chile, 2024

Resumen

El presente proyecto, titulado **"El lenguaje del silencio; cerámica hablante - Grafías del a-mar"**, desarrolla una serie de obras en cerámica que evidencian la reflexión durante el proceso creativo. Estas obras buscan cuestionar la ausencia de palabras y lenguajes que representen la experiencia de ser mujer y la diversidad de géneros, desafiando las narrativas históricas predominantes. Utilizo la arcilla y el cochayuyo en diálogo y tensión para explorar nuevas formas y posibilidades, alejadas de las narraciones heroicas y cercanas a las políticas cotidianas invisibilizadas. El trabajo emplea la naturaleza y sus simbologías cotidianas como agentes geográficos, cristalizándolas en la cerámica y posicionándose como protagonistas de una interconexión multifactorial. La tesis se centra en mi relación con el mar de Valparaíso, como habitante y mujer aludida por su geografía, invitando a l@s participantes a explorar un nuevo sistema de lenguaje y expresión, sin limitaciones de edad o género.

Palabras clave: Lenguaje, feminismo, cochayuyo, arcilla, geografía, orgánico

Abstract

This project, titled "The language of silence; speaking ceramics - Grañas del a-mar", develops a series of ceramic works that show reflection during the creative process. These works seek to question the absence of words and languages that represent the experience of being a woman and gender diversity, challenging the predominant historical narratives. She used clay and cochayuyo in dialogue and tension to explore new forms and possibilities, far from heroic narratives and close to invisible everyday politics. The work uses nature and its everyday symbols as geographical agents, crystallizing them in ceramics and positioning them as protagonists of a multifactorial interconnection. The thesis focuses on my relationship with the sea of Valparaíso, as an inhabitant and woman referred to by its geography, inviting participants to explore a new system of language and expression, without limitations of age or gender.

Keywords: Language, feminism, cochayuyo, clay, geography, organic

Agradecimientos

Quiero expresar mi gratitud a mis amig@s por mantener viva la llama de la imaginación y acompañarnos en la búsqueda de una verdad personal, especialmente a través de los errores y el humor que tantas veces han sido mis mejores maestros. Agradezco a mi madre, Angélica, por su presencia y cuidado, y a mi padre, Moisés, por mostrarme desde pequeña la posibilidad de soñar despierta. Gracias a Matías por esas largas conversaciones de juegos de palabras, que terminaron por internalizarse como cualquier otro lenguaje preexistente.

Agradezco a todas las personas que han formado parte de este proceso; sus palabras y reflexiones, a menudo sin saberlo, han sido fuente de inspiración para seguir indagando. A la profesora Nicole García por ser ejemplo de disciplina y vocación, a Roberto Bascuñan por su ayuda incluso luego de jubilado, al profesor de escultura Pablo Villegas, por sus concisos pero valiosos consejos a la hora de resolver una obra, a Franklin Salazar, por su acompañamiento y calidez a lo largo de los años en el pañol de herramientas. A mis compañer@s de taller, quienes son una constante fuente de inspiración. Y a tantas otras personas que han dejado una huella en mi comprensión del arte como un medio para sentir, reflexionar y replantear la realidad sin desarmarse en el camino.

Dedicatoria

Quiero dedicar el término de este proceso a mí misma y mi esfuerzo contra viento y marea. También a mi familia por apoyarme a su manera con cariño transversal, pese a las distancias entre nuestras convicciones y filosofías de vida.

Fue un camino largo y serpenteado que había dado por finiquitado en 2018, sin embargo comprendí la importancia de ir a mi ritmo personal para lograr cerrar este ciclo y continuar avanzando con lo que creo que son herramientas que quiero llevar y compartir para que no falten formas de expresarnos.

Indice

Resumen.....	1
Abstract.....	2
Agradecimientos	3
Dedicatoria.....	4
Indice.....	5
Introducción	7
CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO.....	10
Entre corrientes y mareas	10
Intersubjetividad	10
Matria-lidad y morfología.....	23
Sobre las cabezas	25
Sobre el agua y la tierra	29
Sobre el cochayuyo	32
Esculpir el tiempo	36
Mucho con poco: Referentes	39
CAPÍTULO II: CUERPO DE OBRA	67
Lenguaje quiasmático.....	67
Caldo de cabezas.....	67
Huellas (Todas son una).....	85
Mímesis.....	94
Otros.....	103
Conclusión	113
Bibliografía	115

"La poesía y el arte son formas de tejer
conexiones entre lo visible y lo invisible,
entre el pasado y el futuro.

Un nuevo lenguaje nos permite ver y entender el mundo
de una manera diferente,
reconociendo la interconexión de todas las cosas."

Cecilia Vicuña

Introducción

El presente proyecto de tesis surge a partir de reflexiones y experiencias personales que han marcado mi desarrollo como ser humano en busca de un camino transpersonal. Esta investigación encuentra sus raíces en los estudios realizados durante un Diplomado de Psicología Humanista Transpersonal, donde emergió la necesidad de explorar la tridimensionalidad como una analogía del "otro" o del cuerpo, entendiendo el error o el cambio como caminos posibles hacia nuevas significaciones. Este enfoque conceptual, apoyado en bases arte-terapéuticas, toma forma a través del trabajo con la arcilla, un material noble y ancestral que no solo permite moldear objetos, sino que también revela un poderoso potencial simbólico.

A lo largo de la historia, la arcilla ha acompañado la evolución humana, adaptándose a las necesidades de las comunidades en sus dimensiones utilitarias, rituales y simbólicas. Ha conservado la memoria ancestral en forma de restos arqueológicos, convirtiéndose en testimonio del desarrollo de nuestra infancia como humanidad y de nuestra relación con el mundo. En esta investigación, la cerámica se posiciona como un objeto de doble gestación: aquella que el ser humano ha moldeado y perdido, y aquella que la tierra ha devuelto, como una memoria reencontrada.

En el cuerpo de obra, la cerámica se trabajará como un medio para activar la memoria emocional, otorgándole la capacidad de "hablar" y relatar historias silenciadas, especialmente las de mujeres y de quienes han sido relegados en la historia oficial.

Esta intención está inspirada en el texto *“La bolsa como origen de la ficción”*¹ de Ursula K. Le Guin, donde la autora invita a cuestionar los lenguajes y las narrativas dominantes.

¹ Se cuestiona la argumentación que se impone en los libros sobre la historia heroica de hombres ausentes que van a guerras y crea su propia versión sobre una mujer mayor que va recolectando semillas en una bolsa tejida. (Le Guin, 1989, p.165)

De este modo, la obra busca convertirse en una especie de archivo de memoria colectiva, más que en un objeto preconcebido, generando preguntas sobre la ausencia de lenguajes que permitan nombrar, teorizar y transformar nuestra realidad. La historia oficial, sembrada en libros, medios y plataformas, comienza a resquebrajarse, dejando en evidencia su insuficiencia para representar tanto a mujeres como a minorías.

En definitiva, esta tesis explora la conexión entre la arcilla, específicamente de la V región, la psicogeografía de Valparaíso y la relación personal con sus símbolos. A través de reflexiones y el quehacer artístico, se examina cómo estos elementos han intervenido en mi propia identidad y percepción como mujer en este entorno. Invito a los lectores a redescubrir lugares cotidianos de la costa, desde el cemento y la tierra hasta el cochayuyo, capturando sus texturas y olores desde otra perspectiva.

En este contexto, el barro se presenta como una metáfora de la vida misma: un material maleable y moldeable, pero también frágil y efímero en su estado cocido, que permite explorar las complejidades del lenguaje y la comunicación. A partir de esta idea, el proyecto busca desafiar las narrativas establecidas y propone un sistema de lenguaje nuevo, que no requiere una decodificación específica, sino que invita a la imaginación y al juego, permitiendo interpretaciones libres y sin limitaciones de edad, género u otros aspectos.

Es así como surge un diálogo simbólico con el cochayuyo (*Durvillaea Antarctica*), un alga marina que simboliza la relación con el territorio por su capacidad de crecer entre corrientes y oleajes, adaptándose con flexibilidad y resistencia. Estas características permiten concebir al cochayuyo no solo como un recurso físico, sino también conceptual, transformándolo en un lenguaje visual que opera como un ideograma orgánico y abre nuevas posibilidades expresivas.

De esta manera, la investigación profundiza en la convergencia entre la arcilla y el cochayuyo como materiales simbólicos, explorando cómo ambos permiten expresar narrativas ocultas y resignificar nuestra relación con el territorio y la memoria. Este encuentro, anclado en la historia y las características del entorno, busca revelar los significados que emergen de su interacción, proponiendo nuevas perspectivas que serán desarrolladas a lo largo de esta tesis.

CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO

Entre corrientes y mareas

De la cabeza al cuerpo

Entendiendo esta tesis no solo como una investigación teórica, estética y plástica, sino también como un sondeo personal, psicológico y emocional de una mujer del presente año 2024, es que reflexiono acerca de temas que se tocan en varios puntos. El título "De la cabeza al cuerpo" refleja el orden en el proceso artístico que guió este trabajo. Si bien comenzó con el deseo de crear cabezas de arcilla y explorar su simbolismo y estética, con el tiempo fueron mi cuerpo y el propio material los que encontraron un sistema de trabajo que respondiera a las necesidades emergentes. Este proceso natural de exploración fue direccionando la mirada hacia formas y métodos específicos de creación que desembocaban en la exploración.

Así, la progresión del título a lo largo de la tesis funciona en analogía a su propia estructura: un encabezado que da paso al cuerpo articulado de la investigación, donde se abordan las posibilidades expresivas de la arcilla y el cochayuyo, conectando conceptos como identidad, lenguaje y territorio, en un desarrollo que se despliega de manera orgánica y reflexiva.

Intersubjetividad

Denomino "Intersubjetividad" a este primer capítulo del marco teórico debido a la naturaleza entramada y conectiva de los procesos que dan forma y sentido tanto al desarrollo como a la obra misma. Este término, esencial en la condición humana, alude a la medida en que los interlocutores comparten una perspectiva en una situación comunicativa, construyéndose a través de la interacción con el otro. En este caso, la intersubjetividad se manifiesta como una red

de significados compartidos que entrelaza diversas perspectivas teóricas y prácticas.

Este enfoque integra influencias feministas, como las de Donna Haraway y ecofeministas como las de Patricia de Souza; aspectos psicológicos provenientes de la Gestalt con Laura Posner y Fritz Pearls; principios filosóficos y espirituales, como el taoísmo de Lao Tse; así como enfoques biológicos y sociales, como la autopoiesis de Varela y Maturana. Así mismo, el arte precario de Cecilia Vicuña aporta una dimensión histórica y política que se entrecruzan con las experiencias materiales y simbólicas de mi práctica. Todas ellas convergen en una visión de la realidad que entrelaza polaridades como lo divino/mundano junto con forma/vacío y lo macro/micro basado en el sistema de nuestra propia biología.

En este sentido, la intersubjetividad no solo remite a experiencias individuales, sino que también revela la interconexión entre cuerpo, naturaleza y materiales, y los entrelazamientos entre estas temáticas.

Esta estructura no busca ser simplificada ni forzada hacia un orden lineal, ya que hacerlo implicaría perder la riqueza de las interacciones que sustentan tanto el desarrollo teórico como la práctica artística misma. Es una forma de trabajo que integra perspectivas diversas para revelar cómo estas áreas dialogan y se nutren entre sí, formando un tejido interconectado que refleja la naturaleza de los procesos humanos y materiales a través del mío propio y que funciona justamente como un ejercicio de contar la historia de una manera distinta, o lo que Donna Haraway ², una renombrada filósofa y zoóloga nacida en Denver Colorado, llama *conocimiento situado*, que rechaza las pretensiones de universalidad y promueve perspectivas parciales e inclusivas que integren historias diversas. Para explicarlo me basare en 4 de sus enunciados:

² Donna J. Haraway (Denver, 1944) es una filósofa y teórica clave en los estudios de ciencia y tecnología, conocida por obras como *"A Cyborg Manifesto"* (1985), donde el cyborg simboliza la ruptura de dicotomías tradicionales como humano/máquina y natural/artificial. Autora de libros como *"Primate Visions"* (1989) y *"When Species Meet"* (2008), Haraway destaca en el ecofeminismo contemporáneo, abordando la intersección entre tecnología, género y relaciones interespecíficas.

Contextualidad: Todo conocimiento está enraizado en un lugar específico y depende de la perspectiva de quien lo enuncia. Esto incluye su género, raza, clase, y otras intersecciones de identidad.

Responsabilidad epistémica: Sugiere que quienes producen conocimiento deben asumir la responsabilidad de su posición. Esto significa reconocer que su visión es parcial, limitada y sesgada, y aceptar las consecuencias éticas y políticas de lo que afirman.

Crítica al objetivismo: Se opone a la idea de una ciencia universal y neutral y propone que la objetividad no es el rechazo de la subjetividad, sino la capacidad de articular múltiples perspectivas situadas de manera crítica.

Interconexión: Este enfoque reconoce que los saberes no están aislados, sino que se producen en relación con otros seres humanos, no humanos y con el mundo material.

Estos puntos nos hablan de una perspectiva rizomática para comprender el mundo, fundamentada en la parcialidad, la humildad del conocimiento, la responsabilidad ética y la conciencia de nuestra interdependencia con el entorno, resalta la importancia de la comunicación como un reflejo de las elecciones y visiones humanistas que nutren el marco teórico.

Este diálogo se profundiza al integrar perspectivas como el Ecofeminismo decolonial de Patricia de Souza. Esta obra critica las lógicas patriarcales, coloniales y capitalistas que han explotado tanto a las mujeres como a la naturaleza, proponiendo un enfoque ecofeminista que articula los vínculos entre género, ecología y decolonialidad. De Souza resalta cómo las narrativas dominantes han silenciado las contribuciones de las mujeres y los saberes indígenas, y aboga por una visión más relacional y sistémica que reconozca la interdependencia entre seres humanos y

naturaleza.

En este contexto, el ecofeminismo, entendido como la convergencia entre el feminismo y la ecología, amplía estas críticas al denunciar cómo las mismas estructuras que oprimen a las mujeres son también responsables de la explotación y destrucción del medio ambiente. Estas estructuras, basadas en jerarquías de dominación, perpetúan un modelo extractivista y utilitario que privilegia la acumulación de riqueza y el control sobre los recursos, mientras desvaloriza los roles de cuidado, la sabiduría ancestral y las formas de vida no humanas.

Al visibilizar las conexiones entre la opresión de género y la degradación ambiental, el ecofeminismo no sólo cuestiona las dinámicas de poder que subyacen en estas prácticas, sino que también reivindica el papel histórico de las mujeres en la defensa de la naturaleza. Las luchas de mujeres indígenas, campesinas y activistas en contextos locales y globales han sido fundamentales para resistir proyectos extractivistas y promover alternativas sostenibles basadas en el respeto mutuo y la reciprocidad.

Esta corriente propone, además, un cambio de paradigma hacia una ética del cuidado que trascienda la lógica antropocéntrica y capitalista. En lugar de considerar a la naturaleza como un objeto inerte a explotar, el ecofeminismo aboga por reconocerla como un sujeto vivo y relacional, parte integral de una red interdependiente de la que los seres humanos también forman parte.

Este enfoque busca transformar las relaciones sociales y ambientales, fomentando prácticas de sostenibilidad que incluyan la cooperación, la equidad y el respeto por todas las formas de vida.

El enfoque sociopolítico de Souza combina factores contextuales, geográficos, ambientales, corporales y de género, revelando cómo la subordinación histórica del ecosistema y del cuerpo

ha sido manejada bajo las lógicas de control patriarcal. Esta perspectiva, que busca visibilizar las relaciones de opresión y proponer alternativas, se entrelaza con la metáfora de Ursula K. Le Guin en su ensayo “La teoría de la bolsa como origen de la ficción” (mencionada previamente en la introducción). En este ensayo, Le Guin sugiere que la historia no comenzó con la lanza y el acto de matar para defenderse o ganar algo, sino con la bolsa y la recolección, un símbolo de cuidado y contención con una fuerte función a través de una historia que no la menciona. Esta imagen conecta profundamente con la necesidad de rescatar las historias no contadas.

En esta conexión, se entrelazan el feminismo y la ecología como dos caras de una misma moneda, destacando la importancia de la Deriva ³, Describe esta última como “Un modo de comportamiento experimental ligado a las condiciones de la sociedad urbana: técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes variados” (Debord, 1956). Éstas experiencias psico-geográficas surgen al atravesar lugares bajo criterios azarosos, o como dice Debord: “La deriva, entendiéndose como la práctica del deambular, está indisolublemente ligada al reconocimiento de los efectos del medio geográfico sobre las emociones y el comportamiento.” (Debord, 1958, pág.62-66)

En este caso, la ciudad de Valparaíso, cuya particularidad radica en la saturación de información, ya sea en sus muros grafitados, su intrincado cableado eléctrico o su forma laberíntica, además del continuo flujo de personas debido a su carácter portuario.

Éstos elementos generan formas de habitar la ciudad y, en consecuencia, de habitarse a sí mismo. Ofrecen diferentes perspectivas visuales y sonoras, permitiendo así comprenderla y sentirla de manera muy distinta en cada experiencia. Este recorrido brinda la posibilidad de, en medio de la

³ Término acuñado por Guy Debord; un filósofo francés nacido en 1931 y fundador del situacionismo, conocido por su obra “La sociedad del espectáculo” y la práctica de la “deriva” para cuestionar el capitalismo y la vida urbana.

sobrecarga estética, salvaguardar aquellos símbolos que se revelan como más significativos y resonantes en el diálogo entre lo buscado y lo encontrado para que así permanezcan en el tiempo un poco más de lo habitual.

Es aquí donde se torna importante aterrizar en los aspectos psicológicos del fenómeno psicogeográfico que vincula la deriva con el cuerpo y el caminar, donde considero fundamental la corriente de la psicología Gestalt ⁴ y su uso, término en alemán que significa “forma”. Éste enfoque iniciado por la pareja Laura Posner y Fritz Perls (1951), enfatiza la importancia de las acciones y concepciones centradas en el momento presente, el aquí y el ahora, como vías hacia la autorrealización y el crecimiento personal, ayudando a argumentar la necesidad del cerebro humano de ordenar el caos simplificando imágenes complejas en patrones coherentes, basándose en conceptos como similitud, continuación, cierre, proximidad, simetría, orden y figura/fondo. Aludo a esta perspectiva porque tuve la oportunidad de trabajar con ella en mi tesis sobre Arteterapia y Neurodiversidad, desarrollada durante un diplomado en Psicología Humanista Transpersonal que finalicé en 2023. A través de este enfoque, comprendí cómo puede ofrecer resultados terapéuticos y sensoriales al apoyarse en principios como la capacidad de autorregulación, vinculada a los ciclos naturales de la naturaleza exterior y su analogía con las funciones del cuerpo, operación que es estudiada a profundidad por Francisco Varela y Humberto Maturana en su libro “De máquinas y seres vivos, Autopoiesis: La organización de lo vivo” ⁵. (Varela & Maturana, 1973)

⁴ Gestalt en alemán se traduce como “forma”. Es una teoría de la psicología fundada por el psicólogo alemán Max Wertheimer en 1910, sin embargo ésta teoría fue desarrollada posteriormente por Laura Perls y Fritz Perls, una pareja de psicoterapeutas alemanes que fundaron la Escuela de Terapia Gestalt.

⁵ Describe cómo los seres vivos no solo se organizan a sí mismos, sino que también regulan su existencia de forma autónoma, asegurando su continuidad y adaptación sin perder su identidad como sistemas vivos. Esta idea redefine la comprensión de la vida como un fenómeno intrínsecamente dinámico y autosostenido.

Además, a través de ella, el arte se convierte en un medio de exploración que resignifica la experiencia, actuando como una mediación artística entre los objetivos personales y las necesidades sensoriales, otorgando un papel fundamental al proceso creativo, al permitir que las experiencias sensoriales se traduzcan en herramientas para la exploración y resignificación personal en el momento presente otorgando prioridad de manera dinámica tanto a la figura como al fondo dependiendo el enfoque de la atención.

Un ejemplo de un ejercicio terapéutico que se aplicaba en los comienzos de la corriente Gestáltica es el de la Silla Vacía. La técnica busca promover el autoconocimiento, la resolución de conflictos y el procesamiento emocional. En este ejercicio, se invita a la persona a imaginar que alguien significativo (una persona, una parte de sí misma, o incluso un concepto abstracto) está presente en una silla vacía frente a ella. A través de un diálogo simbólico, la persona expresa emociones, pensamientos o conflictos no resueltos hacia esa figura imaginada.

El ejercicio puede incluir cambiar de silla, ocupando momentáneamente el rol del "otro" para responder desde esa perspectiva, lo que fomenta la integración de diferentes puntos de vista o partes del yo. Esto permite confrontar temas difíciles, expresar lo no dicho y encontrar cierre o reconciliación interna. Aunque hoy se cuestiona su uso en términos de ética y shock emocional, sigue siendo un ejemplo pionero en terapia para trabajar con lo simbólico y emocional. Aunque actualmente no se utiliza de la misma manera, sentó las bases para destacar la importancia y posibilidad de relacionarse con un "otro" simbólico que no necesita estar físicamente presente. Esta idea puede trasladarse al ámbito artístico, donde los materiales se convierten en esa terceridad, y el proceso creativo en una conversación simbólica.

A través de esta interacción, emergen temáticas que se manifiestan como figuras (las formas o lo explícito) o fondos (escenarios o lo implícito), dependiendo de la necesidad y perspectiva del momento, abriendo un espacio para el autoconocimiento, la expresión y la transformación.

De este modo, la deriva y el arte en la Gestalt se entrelazan en un proceso creativo que invita a comprender las conexiones profundas entre el cuerpo, el entorno y las narrativas simbólicas. Este diálogo permite que emerjan resonancias sutiles pero significativas, donde emoción, figura y fondo se entrelazan. Estas relaciones, a su vez, reflejan las maneras en que percibimos la materia y damos forma a las prioridades dentro de nuestros propios entramados mentales.

En este contexto, la filosofía de Lao Tze y el taoísmo amplían esta perspectiva al enfatizar el valor del vacío y de lo que "no es" para dar sentido y forma a lo que "es".

Es así como en el arte visual, este concepto se materializa a través del espacio negativo, el área "vacía" que rodea o atraviesa los elementos representados. Lejos de ser irrelevante, este espacio desempeña un papel crucial: define las formas visibles, genera tensión o armonía, y permite que las composiciones respiren. Por ejemplo, en la caligrafía japonesa o el sumi-e, el vacío es esencial para transmitir el flujo del pincel, el tiempo y la respiración del artista. De manera similar, en la escultura, el espacio vacío entre formas puede ser tan poderoso como la propia masa de la obra, transformando la percepción del objeto.

Más allá del ámbito visual, el vacío como espacio de posibilidad resuena en otras disciplinas creativas y filosóficas. En la música, el silencio entre las notas otorga ritmo, pausa y profundidad a la composición. En la literatura, el no dicho —las pausas, las elipsis, los espacios en blanco— invita al lector a participar activamente en la construcción del sentido.

En el contexto del arte contemporáneo, esta noción del vacío como espacio de emergencia y retorno dialoga con enfoques críticos sobre la representación y el significado. El vacío se convierte en una metáfora de lo no contado, lo marginalizado o silenciado.

Así, el espacio no representado no solo adquiere relevancia formal, sino también política y emocional, permitiendo a las obras artísticas desafiar narrativas hegemónicas y abrirse a múltiples lecturas.

Este enfoque invita a considerar el vacío no como un límite, sino como un punto de partida para nuevas formas de ver, crear y significar el mundo. De manera similar, en la psicología Gestalt, el fondo es el terreno fértil que permite que la figura se manifieste. Sin el fondo, la figura no tendría contexto ni significado.

Lao Tze describe este principio en el *Tao Te Ching*, destacando cómo el vacío es esencial: “El recipiente es útil por su espacio vacío”. Esto resuena con la práctica artística y terapéutica, donde el *vacío* o lo no dicho sirve como un lugar de potencialidad y transformación. Por ejemplo, en la técnica Gestáltica de la *Silla vacía*, el espacio simbólico creado para el "otro" es lo que permite que las emociones reprimidas emerjan y se procesen.

En el arte, los materiales actúan como ese espacio receptivo donde las formas y significados nacen, dialogan y se resignifican. Paralelamente, en el taoísmo, el vacío representa el flujo del Tao, una fuerza que no puede definirse, pero que sostiene la armonía del universo. Así, tanto la filosofía oriental como las prácticas gestálticas y artísticas comparten una misma esencia: la interacción constante entre figura y fondo, presencia y vacío, forma y ausencia.



El espacio vacío, ya sea como fondo, como silencio o como pausa, no solo da contexto a la figura, sino que también nos invita a contemplar la impermanencia y el cambio, recordándonos que todo emerge, fluye y retorna al vacío, tal como lo sugiere el Tao.

El Tao (Camino) que puede ser expresado no es el Tao eterno; el nombre que puede ser nombrado no es el nombre eterno. Sin nombre es el principio del cielo y la tierra; con nombre es la madre de diez mil cosas. Por tanto, siempre sin deseo se contempla su maravilla; siempre con deseo se contempla su manifestación. Ésta dos cosas, la misma en origen, pero diferente en nombre, son la misma naturaleza. Esta naturaleza se llama profunda y oscura, la puerta del misterio. (Laozi, Siglo VI a.C).

Eso en el plano del espacio. En el plano de la acción se encuentra el concepto taoísta llamado Wu Wei 6, que significa "no hacer". Existen justificaciones mágicas detrás de la noción del poder obtenido a través del "wu wei". Esto en analogía a la práctica artística como una manera de ordenar o dar lugar a las partes de nuestro universo mediante acciones que regulan en un orden del organismo biológico-social estudiado por Maturana y Varela en "La organización de lo vivo"). Según la cual el macrocosmos se refleja o incluso se duplica en el microcosmos. Conforme a esta teoría, ordenar el palacio del emperador implica gobernar adecuadamente el país, ya que el palacio es una reproducción homotética del país (Watts, 2003). El cerebro humano es excepcionalmente hábil en rellenar los espacios en blanco en una imagen, creando un todo que es mayor que la suma de sus partes. Ejemplo de esto es el hecho de ver caras en elementos como hojas de árboles o grietas en las aceras.

La pareidolia, o el reconocimiento por familiaridad, es un término que se originó en el ámbito psiquiátrico y fue considerado una patología; sin embargo, la gestalt lo resignifica como una cualidad humana.

Acompañando a estas ideas está la corriente artística que sustenta la teoría de manera más cercana. El arte precario.

6 "El Tao hace nada (Wu Wei) y, sin embargo, nada queda sin hacer." (Laozi, Siglo VI a.C. Pág.37). "Acción no forzada", actuando en armonía con el flujo natural sin resistencia, una práctica activa que permite que las cosas sucedan naturalmente desde una conexión profunda con el Tao.

Un arte que se gesta a partir de objetos encontrados, marginados, tanto inertes como orgánicos, corriente que destaca por su esencialidad, siendo la Deriva una de sus mayores aliadas. Éste término fue acuñado por Cecilia Vicuña en 1966, una reconocida artista, poeta y performer que ha insistido en la idea de un arte trascendental y transformador, que además ganó el premio nacional de las artes plásticas en 2023 (Museo Nacional de Bellas Artes, 2023). Cecilia sin saberlo ya venía trabajando este concepto hace mucho, desde su cosmovisión originaria. Veo en esta corriente una gran similitud con el Taoísmo en su forma de presentar la grandeza inefable de lo que *es* a través de lo que *no es*. Una demostración de esto es el “No manifiesto de la No tribu”:

... Las campañas de la tribu no son altamente secretas y los únicos resultados visibles para los humanos que no viven el no movimiento son nuestras obras estúpidas, tontas e incoherentes, aunque no necesariamente. Damos a conocer la existencia de la tribu no únicamente para que sea notoria la gran inmovilidad y también dedicamos este aparatito con palabras a los que hablan demasiado y abusan de la compañía continua. Esperamos convertir a Soledad en el nuevo ídolo mundial. No decimos nada, dejamos todo igual, de modo que nadie pueda jactarse de haberlo comprendido o agarrado. Después de hablar siglos de ello permanece igualmente secreto. 7 (Vicuña, 1997)

Veo en esta narrativa acercamientos entre su cosmovisión, y una mezcla especie de postura política taoísta que se sumerge tanto en la importancia del hacer en el oficio como del no hacer. Lo revolucionario del no hacer, que lejos de teorías acomodadas, resulta incómodo puesto en un contexto de ebullición social. Si bien ésta artista sigue trabajando desde esta visión, éste término también fue impulsado por el crítico de arte italiano Germano Celant en 1967, aunque bajo el nombre *arte Povera* o *arte pobre*, del cual rescato la focalización de su visión bajo tres elementos. Por un lado la crítica que esto implicaba hacia la industria del arte bajo el uso de materiales que desafiaban el consumo de ellos como mercancía. Segundo, la intención de Celant por un arte que empobreciera los signos hasta convertirlos en arquetipos 8.

7 Tribu No, el colectivo poético integrado por Cecilia Vicuña, Claudio Bertoni, Sonia Jara, Francisco Rivera, Coca Roccagliata y Marcelo Charlín. Un grupo de amigos artistas y poetas, cuyo trabajo se inscribió en una tradición distinta e irreverente a la época (60 's). "No colonizada" como diría su gestora, Cecilia Vicuña. (Ibáñez, 2016)

8 Rechazando todo tipo de estructura histórica y simbólica que no esté directamente ligada a la sustancia del objeto, a su presencia física y al comportamiento del sujeto. Donde los gestos del artista povera ya no se basan en la acumulación o el amontonamiento, sino que representan la aprehensión inmediata de todo arquetipo gestual de toda invención del comportamiento. (Celant, 1967).

Y por otro lado su abogacía por un arte que responde al presente, ahistórico y que como dice él mismo “El artista disfruta de una libertad que contamina toda la producción” ⁹ (Celant, 1967). Es decir, un arte que reivindica la activación de los materiales ante la pasividad que la cotidianidad les otorga, valorando su fluidez, su elasticidad, su maleabilidad, es decir, su capacidad azarosa e indeterminada de transformarse. Manifiesto que terminó por llevarse a cabo en una exposición en la que decidieron eliminar la etiqueta que los agrupaba e independizarse cada quien con su singularidad.

Si bien se propone una nueva forma de relacionarse con la identidad, el mundo y las cosas a partir de la política y el arte, los referentes registrados son en su mayoría hombres.

Aunque las mujeres participaron, sus contribuciones no se destacan en las fuentes principales. Es crucial reconocer el contexto de Italia y Francia en ese momento: una sociedad de supervivencia postguerra que buscaba un arte liberador, no hermético.

Este movimiento tuvo procesos ideológicos que intentaron integrar y desterrar elementos para lograr coherencia, aunque también surgió bajo la utopía de un arte no vendible, y por tanto, marginado, pero dentro de los márgenes de un país del primer mundo. Un fundamento central es el rol de las mujeres, las disidencias y los territorios en este contexto. La crítica decolonialista al Arte Povera señala el doble colonialismo inherente en este caso, ya que la precariedad es una elección, en un cierto sentido despojan este concepto de un contexto real en Latinoamérica, donde la precariedad es una realidad impuesta y vivida diariamente.

⁹ Parte del manifiesto Povera escrito en Appunti per una Guerriglia. (Guasch, 2000,p.46)

Con el objetivo de mantener la coherencia y la perspectiva de género, puedo decir que en conjunto me ha sido de una enorme utilidad conocer su historia tanto en Europa como en Latinoamérica, siendo una referencia cercana Cecilia Vicuña quien ha vivido gran parte de su vida como latina, comprendiendo de primera fuente las necesidades y riquezas de esta zona y su gente que se reflejan en la insistencia de un trabajo firme y coherente. Su obra actúa como mediadora entre artista y realidad, en esta y otras geografías. Éste ejercicio se torna necesario teniendo en cuenta que la corriente que prevaleció fue la versión italiana que si bien fue una respuesta de un contexto en particular, la de Cecilia no tuvo la visibilización necesaria en su tiempo como para tener un reconocimiento a nivel internacional por el trabajo en torno a esta corriente.

Matria-lidad y morfología

Ocupo el neologismo *Matria-lidad* en vez de materialidad para resaltar a una parte esencial de esta, como un ejercicio crítico y reflexivo sobre la herencia del patriarcado sobre el concepto de patria desde la crítica literaria feminista. La nación, tradicionalmente concebida como "patria", ha sido un constructo cultural y político que genera un sentido de pertenencia basado en el patriarcado y estructuras jerárquicas. Este modelo enfatiza la autoridad y la protección en una estructura que a menudo marginaliza otras formas de coexistencia y diversidad. En contraste, la *matria-lidad* introduce una nueva perspectiva que prioriza la conexión, el cuidado y la reciprocidad, atributos más asociados a lo materno y lo femenino. Esta visión fomenta un sentido de pertenencia que no se basa en la dominación ni en la exclusión, sino en la inclusividad y el reconocimiento de la interdependencia entre individuos y comunidades. La *matria* como concepto redefine la coexistencia, promoviendo relaciones más equitativas y sostenibles, y generando un sentido de pertenencia que celebra la diversidad y la colaboración. Se sitúa entonces en un espacio que crea el sentido de pertenencia a través de la empatía, la reflexión, la creatividad, la redefinición de identidad bajo políticas de cuidado. Me detengo en este concepto para ahondar en su composición proveniente del latín *cogitatus* que significa “interés reflexivo que se pone en algo” a la vez proveniente del verbo *cogitare* que se despliega en *co-* como una acción conjunta y *agitare-* poner en movimiento las cosas (*Etimología De CUIDADO*, n.d.). Entonces se podría interpretar como *una reflexión que se hace de manera consciente sobre algo o alguien de interés antes de actuar*. Ya lo decía así Diamela Eltit (2006), escritora y artista conocida por crear espacios de resistencia y construcción feminista en tiempos de dictadura “La identidad nacional no puede seguir siendo un reflejo de la autoridad patriarcal.

Necesitamos una Matria que reconozca y celebre la diversidad, que sea un hogar para todas y todos" (pág.61).

En este sentido, la propuesta de la Matria no solo busca desafiar las estructuras patriarcales tradicionales, sino también abrir caminos para nuevas formas de expresión artística y literaria que vinculen lo material con lo emocional. Desde esta perspectiva, el cuerpo creativo se convierte en un terreno fértil para explorar las texturas y formas que encarnan paisajes emocionales y pensamientos colectivos, resonando con la idea de una libertad intelectual esencial para el arte.

Solo a través de estas visualizaciones previas se puede apreciar cómo las mujeres y disidencias se han expresado a sí mismas mediante la literatura, en textos que presentan las características de lo que hemos denominado 'Matria'. Este concepto se traslada a los ejercicios que han compuesto el cuerpo de obra de esta tesis, comenzando a exponer la materia como algo que evoca un pensamiento y un paisaje emocional en la medida en que se incursiona junto a ella en el mundo de las texturas y las formas. Virginia Wolf se refiere a esta correlación entre lo existente, el conocimiento y la experiencia como un todo. "*La libertad intelectual depende de cosas materiales. La poesía depende de la libertad intelectual.*" (Wolf, 1978, 149.)

En conclusión, el neologismo *matria-lidad* traza una dirección que no solo propone una crítica al concepto patriarcal de la "patria", sino que también ofrece una visión transformadora que vincula el pensamiento reflexivo, la creatividad y el cuidado como ejes fundamentales de la pertenencia y la coexistencia. Este enfoque subraya la importancia de la reciprocidad, la inclusión y el reconocimiento de las diversidades, tanto en el ámbito social como en la creación artística grupal o personal.

Al trascender las estructuras tradicionales de dominación, la *matria-lidad* se convierte en una plataforma para explorar nuevas formas de expresión y relación con el entorno, reforzando la interdependencia y fomentando un sentido de comunidad que privilegia la empatía y la colaboración sobre la exclusión y la jerarquía.

Sobre las cabezas

Sobre las Cabezas es un título que juega con una doble referencia: por un lado, explora el simbolismo de las cabezas en sus contextos históricos; por otro, invita a reflexionar sobre aquello que trasciende lo visible, aquello que está "por sobre las cabezas." Ambos sentidos se desarrollarán en los próximos párrafos.

Al trabajar la morfología de las cabezas de forma figurativa me acerco rápidamente a distintos usos y concepciones de ellas en el pasado, ya que para múltiples culturas han tenido un significado profundo que va más allá de su función física biológica. No solo ocupa un lugar capital en nuestro cuerpo, sino que también contiene la mayoría de nuestros órganos sensoriales: la vista, el oído, el olfato y el gusto. Además, resguarda nuestro "disco duro", lo que nos permite pensar, reflexionar, hablar (e incluso cantar). Es la única parte de nuestro cuerpo que no podemos ver directamente, de tal manera que necesitamos un espejo para contemplarnos a nosotros mismos y al "yo". Estos atributos, por sí solos, facilitan entender por qué la cabeza ha ocupado y sigue ocupando un sitio prominente en el imaginario cultural. Así mismo, son diversos los esquemas, símbolos, metáforas y significados que las sociedades han construido en torno a esta importante parte de nuestra anatomía que representan una energía identitaria individual y colectiva irremplazable. Una visión propia.

A través de distintas cosmovisiones, la cabeza ha sido concebida como un punto de conexión entre lo terrenal y lo sagrado, así como símbolo de identidad y destino.

En diversas culturas, desde los pueblos andinos hasta tradiciones africanas como la Yoruba, esta visión revela una constante: la cabeza no solo contiene la esencia vital, sino que también refleja la relación del ser humano con su entorno, sus creencias y su propósito en el universo.

En el ámbito mesoamericano, esas peticiones, penitencias y sacrificios pueden entenderse como cadenas alimenticias que se establecían entre lo mundano-terrestre y lo sagrado. Así, el comer y el dar-de-comer dotaban de movimiento, balance y sentido a la vida. (Tiesler, 2017, pág.22-27).

Una tribu que daba gran importancia a la cabeza por sobre las otras partes del cuerpo era la tribu Yoruba, una comunidad con un profundo sentido espiritual que creía que cada persona venía determinada por un dios. En el continente africano, la tribu Yoruba de Nigeria creía que el *Ori*, alma o personalidad esencial, era depositado en la cabeza por el dios Olodumare, y que su tamaño o forma determinaba el destino de la persona, eliminando la casualidad en los eventos significativos de la vida. Según su cultura, la cabeza era modelada en arcilla por Ajalá, una deidad sin cuerpo, que se movía rodando. Este concepto explica el momento en que los Yoruba tomaron conciencia y comenzaron a razonar. Los tipos de *Ori* recibidos, como *Akunleyan*, *Ayanmo*, *Adamo* y *Akomo*, representaban diferentes formas de conexión con el destino y el propósito vital (Kete Asante & Mazama, 2009, p. 500).

Los pueblos andinos y mesoamericanos asignaban a la morfología cefálica el papel de locus anímico, sede de la vitalidad humana, y en el caso de los aztecas del alma-calor o Tonalli. Más allá de su materialidad, la cabeza (en representación del cuerpo entero) propiciaba que esos pueblos vieran una suerte de impronta antropomorfa en los paisajes naturales. Diego González Holguín muestra, por ejemplo, cómo los incas aún identifican picos de cerros con narices y cómo el término equipara las crestas montañosas con la “cabeza” de la tierra

Como contenedores de fuerzas animadas y portal de intercambio con el entorno, la cabeza catalizaba también las plegarias dirigidas a lo sagrado y al ciclo de la vida.

Aún queda nombrar las enormes cabezas de piedra de los Olmecas en México, los Moais de piedra volcánica en Chile, Los Tzantza o cabezas disecadas a modo de trofeo en los Shuar en la Amazonía Ecuatoriana, lo que ha quedado documentado en cerámicas y textiles por ejemplo de Paracas.

En todos los casos anteriores existía una convicción del valor de la cabeza. En algunos casos quedando en evidencia a través del tamaño de las esculturas, o en el rol que jugaba el ritual hecho con ellas en su cultura.

Estas cabezas me sirven de referencia para intentar entender la forma y los símbolos inconscientes presentes en las mías. Esto también podría estar relacionado con la función de los chakras 6 y 7. El sexto chakra, o ajna, ubicado entre los ojos, se asocia con la percepción, el enfoque, la visión, el cerebro y la luz.

El séptimo chakra, o Sahasrara, está vinculado con la conciencia y la espiritualidad, y este concepto es compartido en diversas culturas bajo diferentes nombres, sugiriendo una conexión común más allá de las influencias culturales. Este aspecto espiritual de la cabeza, como contenedora de una esencia vital, refleja un principio universal presente en varias civilizaciones. Así, al considerar la introspección y la relación con el material, como lo describe Gaston Bachelard, filósofo, poeta, científico y epistemólogo Francés del siglo XX a través de la "Imaginación material" (Bachelard, 1978), encontramos un medio para conectar con paisajes internos, recuerdos y posibilidades a través del trabajo con la arcilla, un material que nos permite plasmar en formas tridimensionales lo intangible, facilitando un puente entre la memoria individual y la de la tierra.

La experiencia sensorial de la materia se convierte en una experiencia psicológica y poética, donde la mente interpreta y transforma las características físicas en símbolos y significados profundos.

En el libro de Bachelard anteriormente nombrado, se capta con cuidado la relación entre la poesía y su esencia a través de la materia, utilizando ésta última como metáfora fenomenológica para expresar las complejidades de la experiencia humana.

Pero esta expresión poética, aun no teniendo una necesidad vital, es de todas maneras una notificación de la vida. El *bien decir* es un elemento del buen vivir.

La imagen poética es una emergencia del lenguaje, está siempre un poco por encima del lenguaje significante. Viviendo los poemas se tiene la experiencia saludable de la emergencia. Es sin duda una emergencia de poco alcance. Pero éstas emergencias se renuevan; la poesía pone al lenguaje en estado de emergencia. La vida se designa en ellas por su vivacidad. Esos impulsos lingüísticos que salen de la línea ordinaria del lenguaje pragmático, son miniaturas del impulso vital. (Bachelard, 1957, pág. 19.)

Acá se hace hincapié en la libertad que existe entre medio de las imágenes y el lenguaje, ya no en sus limitaciones sino en las libertades que proporciona al poder leer con el cuerpo o a través de una experiencia estética y espiritual continua que atraviesa la realidad hacia aspectos profundos que activan la memoria de las sensaciones, ya no solo lo que la mente quiere recordar o cuadrar. Aquí la imaginación crítica podría destruir el impulso creativo y por tanto el espacio de la imaginación ligado a lo primitivo en el sentido de lo compartido, la base o en el cuerpo, el sacro. “Un gran verso puede tener una gran influencia sobre el alma de una lengua. Despierta imágenes borradas... ¡Qué hechizo tiene para la imaginación poética el evadirse de las censuras!...La poesía contemporánea ha puesto la libertad en el cuerpo mismo del lenguaje.” (Bachelard, 1957, pág.19.)

Sobre el agua y la tierra

Sobre el agua y la tierra, al igual que el apartado anterior *Sobre las cabezas*, continúa explorando la materialidad desde una perspectiva crítica y reflexiva. Se enfatiza de manera breve una aproximación más sutil, enfocada en las evocaciones y significados poéticos que estos elementos generan, tanto en el ámbito personal como en el colectivo. Ésta parte hablará de citas y referencias que revelan su lugar en las ensoñaciones compartidas, destacando su relevancia simbólica y su capacidad para inspirar conexiones profundas con la memoria, los paisajes interiores y las narrativas culturales. Asimismo, se examinarán las cualidades intrínsecas del agua y la tierra que sustentan su uso en el cuerpo de obra, entrelazando lo tangible y lo etéreo en un diálogo creativo.

Basándonos en la sensibilidad del filósofo, epistemólogo y esteta Gaston Bachelard veremos que su obra trasciende el ámbito de la ciencia para explorar la dimensión simbólica y estética de los elementos naturales como el fuego, el aire, el espacio, el agua y la tierra, lo que lo convierte en una figura clave para comprender cómo los materiales evocan emociones, recuerdos y sueños colectivos.

En su libro *El agua y los sueños* (Bachelard, 1942), Bachelard explora cómo las personas experimentan y perciben el agua en sus diferentes formas, describiendo cómo estas manifestaciones inspiran y moldean la imaginación humana. Entre los tipos de agua que identifica destacan:



Agua clara y tranquila: Asociada con la introspección y la serenidad, invita a la contemplación y el autoconocimiento.

Agua en movimiento (ríos y corrientes): Representa el devenir constante de la vida y la transformación, simbolizando el fluir del tiempo.

Agua profunda (lagos y pozos): Expresa misterio y profundidad, vinculada al inconsciente y las fuerzas ocultas de la mente.

Agua de lluvia: Connotada con la fertilidad y la renovación, simboliza el dinamismo del renacer.

Agua turbulenta (mares y tormentas): Evoca lo sublime y caótico, reflejando las luchas internas y la fuerza incontrolable de la naturaleza.

Sobre el agua dice Bachelard (1978): "El agua es la mirada de la tierra, su aparato de reflexión. Pensar sobre el agua es escuchar la naturaleza hablándonos con su más tierna y susurrante voz, integrando nuestra ensoñación en su flujo continuo." (pág.55).

Por otro lado me refiero a la tierra como elemento primigenio tanto de ella como sostén de nuestra existencia como en su uso para construir, como símbolo de estabilidad, resistencia y voluntad. Para Bachelard, la tierra no es solo un elemento físico, sino también un elemento o espacio con el cual desarrollar la creatividad, la perseverancia y el trabajo.

Sobre la tierra dice Bachelard (1978) "La tierra es una materia que trabaja en silencio, modelando nuestras ensoñaciones con su peso y su constancia. En su profundidad, encontramos la raíz de nuestros pensamientos, una firmeza que da estructura a nuestras imaginaciones más volátiles."

En su enfoque, la tierra simboliza el peso, lo concreto y lo duradero, evocando imágenes de firmeza y arraigo. Además, examina cómo este elemento se conecta con el cuerpo y el espíritu humano, invitando a reflexionar sobre la relación entre lo material y lo psicológico, así como la manera en que el ser humano encuentra en la tierra un lugar para enraizar su existencia y proyectar su voluntad.

Existe una relación íntima y difícil de separar entre el agua y la tierra. No deja de relacionarse con la capacidad de los sueños por hacerse materia a partir de lo amor-fo. No de la información sino de la formación desde una deformación de la mirada gracias a nuestros símbolos. Si prestamos la suficiente atención podremos recibir las fuerzas pertenecientes al sueño, la imaginación y la contemplación, como si viviéramos en la orilla de la boca de un jarrón de barro y en el fondo hubiera un agua con luces que iluminan todo por pequeños pero significativos instantes. En el fondo de nosotros.

Sobre el cochayuyo

El cochayuyo, un elemento dual entre la tierra y el mar, nos recuerda la resistencia y la memoria de los ciclos naturales, representando aquello que perdura y se transforma con el tiempo. Más allá de su carácter material, este alga surge como una extensión simbólica de la arcilla, ampliando su alcance y abriendo un panorama que trasciende su plasticidad. El cochayuyo establece un entramado complejo, casi neuronal, que conecta no solo con la relación entre ambos materiales, sino también con el territorio, la política y la poética.

En su morfología está contenida la aventura de su florecimiento en las costas del Pacífico, una relación que habla de resistencia, adaptación y vida. Trabajar con el cochayuyo activa percepciones y actos simbólicos que emergen desde lo inconsciente. A través de sus texturas, movimientos y transformaciones, se despierta una experiencia sensorial y emocional que resignifica nuestra relación con lo orgánico

Lo que Stanley Keleman¹⁰ llamaría anatomía emocional (Keleman, 1997) en el campo del cuerpo humano, Keleman nos habla sobre cómo tanto el cuerpo como los órganos toman forma y postura según las emociones que predominan. Y es que como seres que aprenden desde la experiencia, se torna útil utilizar esta fábula de otorgar rasgos antropomorfos a seres y elementos de la naturaleza para así comprenderla en su forma inversa ¹¹, teniendo en cuenta la visión humanista y transpersonal de esta tesis. Este ejercicio se realizará a continuación como una analogía directa, extrapolarlo las propiedades biológicas del crecimiento, junto con las

¹⁰ Psicoterapeuta y escritor de Brooklyn, Estados Unidos, quien se formó sobre la psicología corporal o somática, es decir la relación entre la emoción sentida, la forma de ella en los órganos del cuerpo y lo que se proyecta.

¹¹ El "Abecedario de las algas marinas de Chile" de la Universidad de Concepción explora el uso del alga como una grafía del mar, asignando al cochayuyo la letra D por su nombre científico, *Durvillaea* (Mira San Martín, n.d.) acercándose a su uso en el lenguaje literal o simbólico. Esta letra, que en sus orígenes protosinaíticos simbolizaba una puerta, permite descomponer palabras en busca de significados. Este enfoque se asemeja a una arqueología tipográfica que revela información valiosa, facilitando su reinterpretación de manera intuitiva. (D, Origen De La Letra, n.d.)

fortalezas y debilidades del alga, para compararlas directamente con las del ser humano.

-

Figura 1

Cochayuyo



Horcón, Valparaíso. 2024

Sobre el motivo del uso del cochayuyo y la importancia concedida a éste, hablando como habitante de Valparaíso, es que puedo citar a Bachelard (1978) cuando dice “El sitio en que se ha nacido es menos una extensión que una materia; es un granito o una tierra, un viento o una sequedad, un agua o una luz. En él materializamos nuestras ensoñaciones; gracias a él nuestro sueño cobra su sustancia justa; a él le pedimos nuestro color fundamental” (Bachelard, 1978, pág.18).

Ésta alga goza de su adaptabilidad a raíz de su hábitat, ya que se encuentra en zonas costeras de Chile, particularmente en áreas expuestas a fuertes corrientes y oleaje. Pueden medir hasta 15 mt de largo, son de color pardo verdoso oscuro o pardo amarillento.

Esta alga se divide en Cochayuyo, que corresponde a las frondas de la planta, que suelen medir entre 3 y 12 cm de ancho, y Ulte, que representa al tallo. Entre sus preferidos están las costas rocosas donde se adhiere a las rocas gracias al rizoide ¹² lo que le permite situarse en aguas frías, en la zona intermareal alta y media, donde las olas son fuertes, permitiendo recibir una alta concentración de nutrientes traídos por las corrientes marinas. Para que toda la planta pueda recibir la energía del sol, las frondas están formadas por cavidades llenas de aire, separadas por tabiques, envueltas en una elástica y firme membrana. Cuando hay marea baja, queda expuesto al aire, pero puede sobrevivir gracias a su resistencia de desecación y su estructura quiasmática. (Laboratorio de Química y Análisis de Alimentos, Departamento de Ciencia de los Alimentos y Tecnología Química, 2011, pág.18). Encuentro en estas características físicas también características esenciales extrapolables a la experiencia humana, donde el devenir moldea, golpea, nutre, contiene y acaricia nuestras vivencias, dejando en nuestra morfología, o si se quiere en nuestra piel, las historias de sucesos que no pertenecen a un espacio ni tiempo particular, sino a aquellos que nos encontraron en medio de una palabra, una acción o un descanso, como una experiencia profundamente vivida y transformadora ante la cual solo queda rendirse ya.

En un sentido biológico y poético Italo Calvino se refiere a esto en su cuento “La Sangre, el Mar”:

“Con la evolución de organismo más complejos, el problema de mantener el máximo número de células en contacto con el ambiente líquido ya no pudo ser resuelto simplemente a través de la expansión de la superficie exterior: se vieron aventajados los organismos dotados de estructuras cóncavas, dentro de las cuales el agua del mar podía fluir. Pero fue solo con la ramificación de estas cavidades en un sistema de circulación sanguínea cuando la distribución del oxígeno fue garantizada al conjunto de las células, haciendo así posible la vida terrestre. El mar en el que un tiempo los seres vivientes estaban sumergidos, ahora está encerrado dentro de sus cuerpos” (Calvino, 2017, pág.178)

¹² Dicho de un pelo vegetal o un filamento: Que hace las veces de raíz en ciertas plantas que carecen de ellas, como los musgos, y absorbe del suelo el agua con las sales minerales (Real Academia Española, n.d.).

Ésta afirmación da cuenta de una profunda conexión de lo existente con el mar y su biología, al mismo tiempo que expone la división o unión irremediable del agua y la sangre como símiles que no pueden volver a su origen pero que lo comparten. Así, al mirar el mar o al sentir el pulso de nuestra sangre, encontramos un reflejo de nuestras propias historias, de esos momentos que nos encontraron y nos transformaron, tal como el agua da forma a la roca y el viento a la arena.

La interacción entre estos materiales no tienen una, ni dos, ni tres posibilidades, sino infinitas maneras de relacionarse con el fin de comunicar tanto en sus aspectos físicos y biológicos como geográficos y poéticos a través de un alfabeto elemental que apertura nuevas formas de conocer. Nos invita a ver el cochayuyo no solo como un recurso alimenticio, sino como una expresión viva del mar.

Esculpir el tiempo

¿Cuántas palabras utilizamos en el día a día? ¿Cuáles nos gustan? ¿En qué contexto las hicieron? ¿Nos representan? ¿Cuántas otras formas de lenguaje conoces? ¿Acaso es todo un posible lenguaje?

Revestimos nuestros sentimientos con palabras, intentamos expresar en ellas el movimiento de nuestras emociones, nuestras mareas fluctuantes, aquello que no se deja atrapar por una etiqueta. Es algo imposible de lograr en su totalidad, pero el arte es quien cumple la función de mediador entre estos mundos. En este caso entre la persona creadora y su estado actual, entre la persona creadora y un trauma, entre la persona creadora y algún sentimiento que yace en la mente o el cuerpo. Podemos abordar este tema de dos maneras para hacerlo caminar: a través del pensamiento racional y mediante la experimentación corporal que involucra la conexión ontológica entre el ser humano y la naturaleza a través de pequeñas acciones cotidianas artísticas que tienen un impacto político. Estas pequeñas decisiones y acciones diarias enriquecen la

comunicación y promueven un sentido de pertenencia, lo que yo llamo “Cochayuyografías”. Este lenguaje habita en un espacio liminal entre el mar, que representa el inconsciente y la sensibilidad según dice la simbología Junguiana (Jung, 2012.), y la tierra, relacionada a la lógica productivista en la que se basa la sobre intelectualización de las experiencias que dominan los entornos urbanos.

Este capítulo reflexiona desde diversas áreas del arte y el conocimiento que abarcan símbolos mencionados en esta tesis como las cabezas, el contenedor, la tierra, el agua y el fuego, como también sobre la importancia del archivo y la historia para narrar vivencias específicas y sensoriales, explorándolas en relación con el tiempo y el espacio. Se aborda la escultura como cuerpo y el devenir como aquello que la esculpe y le da forma.

El cine tiene un papel fundamental en explorar cómo el tiempo y la memoria se moldean y transmiten a través de experiencias personales y colectivas. Esta capacidad del cine para capturar y transmitir aprendizajes personales, incluso aquellos adquiridos de manera indirecta a través del inconsciente humano, es crucial para comprender cómo se forjan conexiones profundas con la historia y la creatividad.

En mi creación artística, el uso de materiales como la arcilla y el cochayuyo se convierte en un acto de esculpir tanto el tiempo como la memoria, un concepto explorado profundamente por Andrei Tarkovsky en "Esculpir el tiempo" (Tarkovsky, 1996.). Esta idea se manifiesta de manera emblemática en su película "Andrei Rublev" (Tarkovsky, 1966), especialmente en la escena donde los aldeanos crean una campana gigante de arcilla.

El proceso de moldear y cocer la campana, cargado de simbolismo, representa un ritual de creación que encapsula tanto el esfuerzo físico como espiritual de los artesanos. Al sonar, la campana confirma su integridad, actuando como un "huevo de la creación" lleno de significado y resonancia.

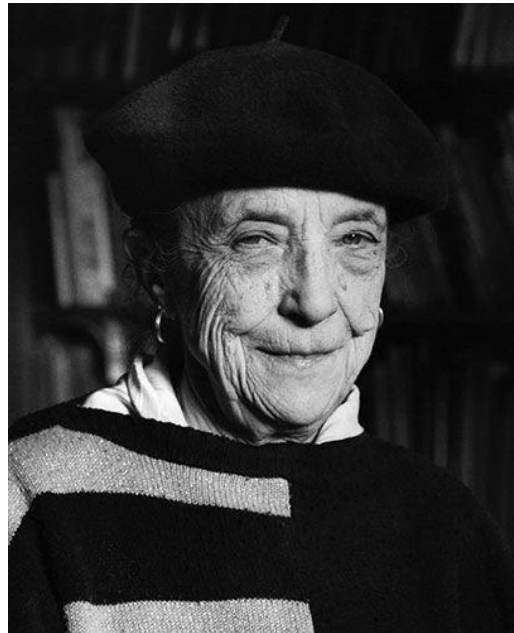
El vacío interno de la campana, lejos de estar realmente vacío, está lleno de memorias y experiencias. Tarkovsky sugiere que la memoria y el tiempo se moldean en el proceso creativo, y la campana en "Andrei Rublev" refleja esta idea al resonar con las historias y los esfuerzos de quienes la hicieron. De manera similar, en mi trabajo con la cerámica y el cochayuyo, estos materiales actúan como testigos de la historia humana, conservando las huellas de nuestras existencias y emociones.

Esta conexión entre el cuerpo y la memoria se extiende a la película "La recta provincia" del director chileno Raúl Ruiz (Ruiz, 2007), donde Paulino pierde su cabeza y, por ende, presta su cuerpo, actuando bajo la influencia de su madre. Este concepto de perder la cabeza simboliza cómo la memoria y la identidad pueden ser moldeadas por fuerzas externas, reflejando la entrega total al proceso creativo. Al igual que Paulino, la cerámica y el cochayuyo se convierten en cuerpos que llevan las huellas de sus creadores, testigos de un proceso que busca nuevas narrativas y lenguajes. La intersección entre el cuerpo, la memoria y el material, así como un todo parte de la naturaleza, crea un lenguaje único que invita a la reflexión y a la libre interpretación, ofreciendo nuevas perspectivas sobre nuestra identidad y nuestra relación con el mundo.

Mucho con poco: Referentes

Figura 2

Louise Bourgeois



(Felver, 2015)

Louise Bourgeois (1911-2010) fué una influyente artista francesa-estadounidense, conocida por su trabajo en escultura, instalación, dibujo y grabado con materiales como bronce, tejido, látex y aluminio. Louise Joséphine Bourgeois nació el 25 de diciembre de 1911 en París, Francia.

Desde temprana edad, estuvo expuesta al arte y la restauración de tapices de tipo medieval y renacentista, un negocio familiar en el que su madre era una experta. Ésta experiencia en su núcleo influyó en su interés por el arte y en los temas recurrentes de su obra como lo son la memoria, la infancia, el trauma, la maternidad y la sexualidad.

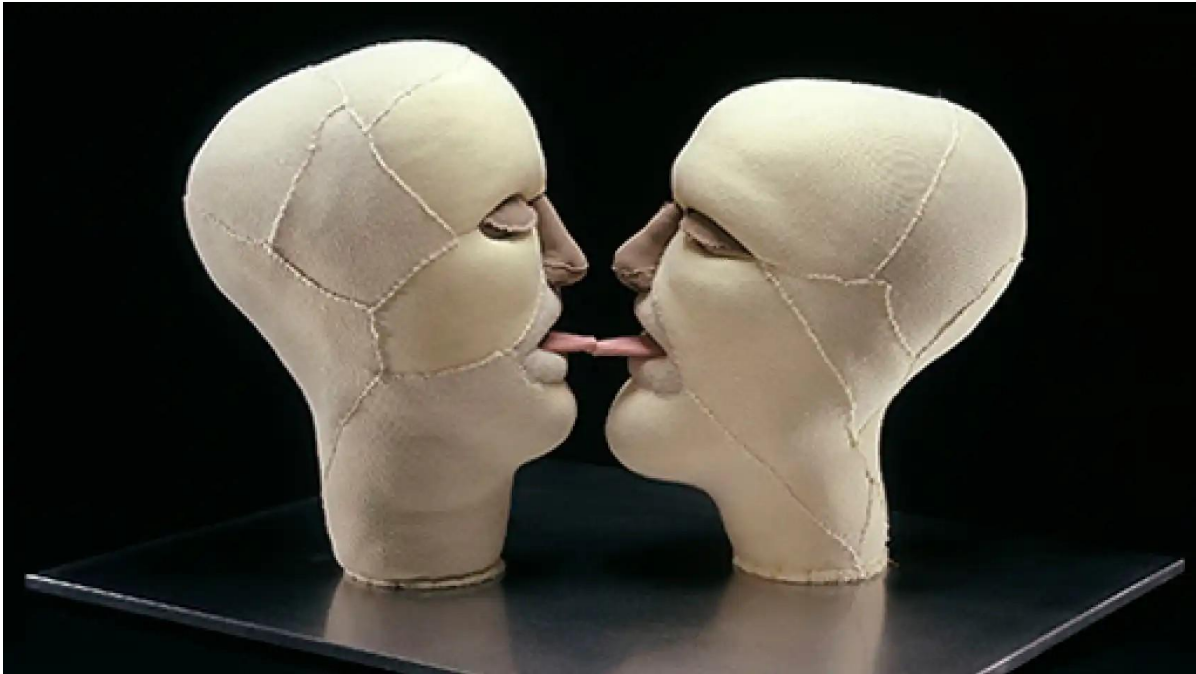
Bourgeois estudió matemáticas en la Universidad de la Sorbona, pero la muerte de su madre en 1932 fue un hito que la llevó a cambiar de dirección y estudiar arte. Se inscribió en varias escuelas de arte en París, incluyendo la Académie de la Grande Chaumière, à l' École des Beaux-Arts y el Atelier Fernand Léger. Unos años después, en 1938, se casó con el historiador de arte estadounidense Robert Goldwater y se mudó a Nueva York, donde continuó su educación en la Art Students League of New York. En los años 40 y 50, comenzó a exponer sus pinturas y esculturas, pero no fue hasta los años 80 que alcanzó un amplio reconocimiento internacional.

A los 71 años, Louise Bourgeois tuvo su primera exposición individual en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1981, convirtiéndose en la primera mujer artista en recibir este honor. Fue en ese momento cuando comenzó a hablar abiertamente sobre sus experiencias y emociones de la infancia y su impacto en su obra asegurando que todo lo que hacía tenía origen en su juventud. Desde entonces, desató una corriente de palabras a lo largo de su carrera, compartiendo sus sentimientos de ira, miedo y autocrítica, que logró enfrentar y transformar a través de su arte. De esto dice Bourgeois (1995): *“Mis emociones son mis demonios, no son las emociones en sí mismas: la intensidad de las emociones es demasiado para mí y por eso las transfiero, transfiero la energía a la escultura”* (Bellamy.)

Si bien se hace conocida por la creación de arañas de gran tamaño, como *Mamá* (1994), una araña de 9 metros de alto ubicada en el Guggenheim Bilbao Museoa que contiene 20 huevos de mármol que Burgeois relacionaba con la protección que le brindaba su madre junto con la analogía entre la capacidad tejedora de la araña y la reparadora de su madre como restauradora de tapices, su obra ha pasado por distintos materiales y motivos entre la magia y el drama que han dejado como hijos a esculturas de aspecto mutilado y tumoral. En una de aquellas etapas, en 1990, comenzó una serie de cabezas.

Figura 3

Together



(Todo Pedro Almodóvar, 2016)

De la serie *Fabric Heads* (2000), Museo Picasso de Málaga

61 cm

Espuma, alambre, retazos de tela (2005)

Together es una escultura hecha de tela, parte de una serie llamada “ Fábrica de cabezas” de la que la artista dice (2015): *"Tal vez la tensión inicial fuera la expresión del miedo. A mí me da miedo la capacidad depredadora de las personas; tengo miedo de que vengan a devorarme"*. (Riaño & Meyer-Thoss)

Es una de las pocas obras donde no existe contorsión o formas agudas que sinestésie un dolor, en ésta obra de dos cabezas cocidas y remendadas tocándose la lengua, se alude al cuestionamiento sobre el rol de la mujer e incluso ir más allá de eso, sobre la piel que se habita. Dice Bourgeois (2016): *“Ví una retrospectiva en la Tate Modern y detecté una conexión clarísima con lo que quería contar. Me fijé en la escultura de una cabeza, en la que había un perfil masculino y otro femenino, con un niño en el interior. Son imágenes en las que se combinan los géneros, las edades...”* (Todo Pedro Almodovar.)

Con ésto la artista enlaza una autobiografía tanto en materialidad como en reflexiones personales, mientras que deja en evidencia el aspecto psicoanalítico que la conduce abordando las emociones con crudeza.

Veo una similitud entre su visión general del arte como una forma de gestionar las emociones y encontrarles un lugar como también en su crítica sobre la higienización del arte que aborda conceptos por sobre la emoción, quitando ésta facultad mediadora que posibilita la conexión con las vivencias de un otro. *Si no eres sincero, te muerden*: Se refiere a mostrarse desde la vulnerabilidad, una que incomoda y no busca agradar. La trama de su intención, la parte del cuerpo: cabeza, y la distribución de su obra en el espacio, me han hecho agregarla como referente.

Figura 4

Cabezas azules y mujeres rojas



(Hufkens, 2015)

Figura 5

Tania Pérez Córdova



(Pérez Córdova, 2024)

Tania Pérez Córdova, nacida en 1979 en Ciudad de México, México, es una reconocida artista contemporánea que se destaca por su enfoque conceptual y el uso innovador de materiales. Estudió en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda" en Ciudad de México y en la Saint Martin 's School of Art en Londres, donde su formación le permitió fusionar influencias internacionales con una comprensión profunda de las realidades locales.

Su trabajo se caracteriza por explorar la interacción entre objetos y la presencia humana utilizando materiales como vidrio, yeso y papel entre otros, con una particular atención a la temporalidad, la ausencia y la presencia. A menudo, sus obras juegan con la percepción y la realidad, utilizando materiales cotidianos como cerámica, vidrio y metal de maneras inesperadas.

Un tema recurrente en su obra es la relación entre el objeto y el cuerpo humano, así como la idea de lo transitorio y lo permanente.

Dice José Esparza Chong Cuy “A veces describe sus esculturas como accesorios escénicos de un guión sobre la vida cotidiana. Son obras performativas que no se mueven: “reliquias contemporáneas”, como ella las llama. Aunque tal vez “fósiles contemporáneos”. (Esparza Chong Cuy)

Entre sus obras más notables se encuentran esculturas e instalaciones que involucran objetos parcialmente transformados o alterados, como piezas de cerámica que muestran huellas corporales, sugiriendo una interacción humana pasada. Estas piezas evocan un sentido de presencia ausente, invitando a los espectadores a reflexionar sobre las historias en un vaivén entre la especificidad/generalización y los momentos que estos objetos representan, siendo éste el principal acercamiento a la intención de mi trabajo en la experimentación con el espacio negativo de la arcilla.

Pérez Córdova ha exhibido su trabajo en numerosas galerías y museos internacionales, incluyendo el Museo Tamayo en Ciudad de México, el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago y la Bienal de São Paulo.

Figura 6

Persona recargada en su codo (un extra)



(Cuevas & Museo Amparo)

20 x 33 x 22 cm

Alginato sobre madera laqueada en color blanco, pintura en aerosol negra

2012

“Persona recargada en su codo (un extra)” parte de la investigación en torno a la materia y el tiempo que Tania Pérez Córdova ha materializado en diferentes obras a lo largo de su práctica. Sus esculturas, contrario a la convención que las entiende como objetos terminados y estáticos, se insertan en una temporalidad en movimiento que no solo responde a su proceso de producción, sino también a las narrativas que se pueden generar a partir de sus formas. Lo que la conecta con mi cuerpo de obra es la intriga que contienen estos bajo relieves en su evocación a la particularidad de cada movimiento y su historia, además de su material. El alginato es una sal soluble de sodio o potasio derivada de algas marinas conocidas como alginas a las que se les añade un retardador para ocuparlas como moldes en odontología. Si bien se podría interpretar como la fricción con un pedazo de cemento húmedo de la calle que alguien intervino sin querer, el hecho de que sea un codo hace que se pierda la posibilidad de lo involuntario, acercándose más a la relación del codo como apoyo de la cabeza en un gesto de cansancio donde el brazo se resbala.

Figura 7

Respira 2



(Tina Kim Gallery, n.d.)

11 3/4 x 15 x 10 pulgadas

30 x 38 x 25,5 cm

Piedra pómez, aliento de persona, vidrio soplado. 2022

Por otro lado, me siento identificada con su capacidad para abarcar conceptos desde diversas perspectivas de la materia y la forma, basándose en la sencillez de un poema visual. En este caso, con la simbología de las cabezas en un estilo minimalista denominado “Respira 2”, hecho en piedra pómez con vidrio soplado, que revela varias capas de realidad. Esto simboliza un contenedor de la respiración humana, aludiendo a la capacidad de alcanzar estados alterados de conciencia mediante patrones de respiración ¹³.

La influencia de Tania Pérez Córdova en el arte contemporáneo, especialmente en América Latina, es significativa. Su enfoque conceptual y su habilidad para integrar elementos cotidianos en su arte han abierto nuevas vías para explorar la relación entre el arte, el objeto y el espectador.

¹³ Más sobre esto en el libro “La Respiración Holotrópica: Una Nueva Aproximación a la Autoexploración y la Terapia” de Stanislav y Christina Grof. Aquí se detalla una técnica de autoexploración que combina respiración controlada y música evocadora para acceder a estados alterados de conciencia con el fin de facilitar la sanación y crecimiento personal. (Grof & Grof, 2010)

Figura 8

Maria Eugenia Moya (1985)



Nota: Fotografía sacada de Video 1: Pecho, Piernas, Útero, Cabello. (Moya, 2019)

Artista nacida en Lima, Perú en 1985. Tuvo una formación académica diversa y global. Obtuvo su primera licenciatura en Comunicación Audiovisual de la Pontificia Universidad Católica del Perú en Lima el 2008. Posteriormente, continuó su formación artística en la escuela de arte Corriente Alterna en Lima, Perú, durante dos años a partir de 2011, antes de trasladarse al The Art Institute of Chicago en Estados Unidos, donde se graduó con una segunda licenciatura en Bellas Artes en 2013. Desde entonces, María Eugenia Moya ha participado activamente en exposiciones colectivas de arte en diversas ciudades como Lima, Chile, Chicago, Buenos Aires, Providence, Boston, Nueva York y China.

Su enfoque en la mimesis del cuerpo se traduce en obras que no solo imitan la anatomía humana, sino que también buscan evocar emociones y experiencias personales a través de la textura, la forma y la expresión de sus esculturas. Cada pieza de arcilla moldeada por Molla no solo representa la figura física, sino que también lleva consigo una carga emocional y narrativa que invita al espectador a reflexionar sobre la condición humana y la relación entre el cuerpo y el entorno.

El trabajo de María Eugenia Moya se centra en la escultura gestual utilizando materiales maleables como la arcilla y el yeso. Interviene estos materiales con metales como el cobre o incluso con su propio cuerpo, acciones que registra en video performance. Aunque también trabaja con otros materiales, sus temas principales giran en torno a la mimesis corpórea, explorando la conexión entre partes del cuerpo y las emociones involucradas en el gesto aplicado a ellas. Esto motivado por la relación compleja con su cuerpo y la búsqueda de integrarlo de una manera en la que pueda resignificar este sentir. En algunas obras, como el abrazo que se muestra a continuación, las posiciones son cómodas, pero en otras se hace evidente la incomodidad y fatiga causadas por la espera a que el material se seque y adquiera el negativo de esa postura emocional, como también queda evidenciado las evocaciones que analógicamente suscita la memoria corporal de una acción o movimiento, más allá de qué o quién se le aplique.

“El cuerpo puede sentir peso sin cargar un objeto pesado, suavidad sin acariciar una superficie o calor sin aumento de temperatura. El cerebro está conectado de tal manera que cuando ve un objeto ya puede comprender cómo se siente en el cuerpo. La vista puede atraer cualquier otro sentido sin comprometerlo directamente. Cuando me refiero a nuestro sistema sensorial, me refiero a ir más allá de nuestros cinco sentidos clásicos. ¿Cómo se pueden transmitir sensaciones de tiempo, equilibrio o memoria a través de materiales, hormigón, piel sintética, metal? El cuerpo sabe y al percibir genera significado. Puede tocar con los ojos y ver con las manos” (Moya.)

Sus acciones se tornan una expresión artística que funciona como un medio para la exploración del ser en sus facetas plásticas y sensibles, y su vinculación con símbolos u otros a través de las materialidades y formas que ocupa.

Figura 9 y 10

Serie *"Knuffel, dos metros de distancia"*



Pieza hecha a la medida de la artista desde el coxis hasta la cabeza
(no se especifica tamaño)
Arcilla intervenida en estado de cuero y cocida
2020

La serie Knuffel (abrazo en holandés), dos metros de distancia, trata de una serie de 5 jarrones torneados en estado de cuero que fueron abrazados por la artista mientras el barro se encontraba en proceso de secado, proceso que dejó registrado a través de fotografías. Estas piezas que simulaban otro cuerpo fueron expuestas en el museo LUM (Lugar de la memoria, la tolerancia y la inclusión social, Ministerio de cultura de Perú) en Perú en una exposición colectiva de mujeres llamada “Memoria hecha Ofrenda: Artistas peruanas sanando desde lo colectivo”. María Eugenia Moya sella sus abrazos con gradientes representaciones que dispersan esa cálida sensación al abrazar otro cuerpo en momentos que no se lograron dar en un contexto post pandemia, donde había más relación con los objetos funcionales que con las personas. En ésta muestra explora la relación entre el cuerpo, la memoria y la cultura como persona que se identifica mujer lo que suma temas de linaje, historia y rituales.

Siendo estos los motivos de su obra, es con ésta frase que se presenta en su libro de arte digital, donde explica a través de una cita “la visión del cuerpo”.

“Todos los sentidos, incluida la visión, son extensiones del sentido táctil; los sentidos son especializaciones del tejido de la piel, y todas las experiencias sensoriales son modos de tocar y, por tanto, están relacionadas con la tactilidad. Nuestro contacto con el mundo tiene lugar en la línea límite del yo a través de partes especializadas de nuestra membrana envolvente”.

Juhani Pallasma

“Los ojos de la piel”

(Moya)

Encuentro en esta artista una similitud importante, primero por la empatía que me provoca el hecho de que sea latinoamericana y mujer, lo que nos otorga automáticamente una perspectiva del mundo un poco más cercana. Seguido de su trabajo con la arcilla en relación a la piel y otros cuerpos materiales que dejan una marca, la cual ella expone. No es menor destacar que mis comienzos en esta búsqueda se dieron iniciados por la creación de cabezas contenedoras que se relacionan unas con otras, ejercicio de exploración del vínculo que quedó relevado al priorizar la acción en un momento o historia gestual a través de un pedazo de arcilla que no tenía pretensiones previas de su estructura más que la exploración de una emoción. Es así como se suma a la relación cuerpo/historia/cuidado.

Anna Atkins (1799-1871)

Figura 11



(Martínez & Sánchez, n.d.)

Anna Atkins, nacida el 16 de marzo de 1799 en Tonbridge, Kent, Inglaterra, fue una pionera en la fotografía y la botánica. Su madre murió casi al nacer por lo que fue Criada por su padre, John George Children, un químico, minerólogo y zoólogo, recibió una educación en ciencias naturales y química. John Herschel, amigo de la familia, inventó la cianotipia en 1842, influyendo significativamente en Anna. En 1825, Anna se casó con John Pelly Atkins de quien adoptó su apellido como era común en su época. Se dedicó al estudio y documentación de la botánica, ilustrando con grabados la traducción de su padre del libro "Genera of Shells" en 1823. En 1839, fue elegida miembro de la Sociedad Botánica de Londres.

Anna conoció los avances en fotografía sin cámara de William Henry Fox Talbot y se interesó en la cianotipia, perfeccionada por Herschel gracias a los artículos que recibió de primera fuente a través de su padre.

Este es un proceso fotográfico que consiste en crear imágenes en azul cian mezclando dos químicos principales: ferricianuro de potasio y citrato férrico amoniacal. Primero, se mezclan estos químicos en partes iguales para formar una solución fotosensible. Esta solución se aplica sobre papel o tela, que luego se seca en la oscuridad.

Para crear la imagen, el material recubierto se coloca bajo un negativo fotográfico o un objeto y se expone a la luz ultravioleta, como la luz solar directa. La exposición a la luz convierte las áreas tratadas en azul de Prusia. Tras la exposición, el material se enjuaga con agua, revelando las áreas no expuestas como blancas y las expuestas como azul intenso. Finalmente, el material se deja secar, completando la imagen en tonos de azul cian.

En 1841, William Henry Harvey publicó "British Algae: Cyanotype Impressions". Anna notó la falta de ilustraciones y comenzó a crear imágenes de algas con cianotipia. Publicó su obra "British Algae: Cyanotype Impressions" que comenzó a publicarse en 1843, el primer libro ilustrado con fotografías, que contenía 389 fotogramas.

Las imágenes resultantes muestran que la autora disponía las plantas en el papel formando composiciones cuidadosas y simétricas. Ejemplo de esto es que algunas plantas marinas estaban colocadas en pares como mitades idénticas, mientras que las algas más voluminosas formaban entramados abstractos pero siempre con un equilibrio en su disposición. Incluso los pies de foto escritos a mano mostraban un tratamiento meticuloso. La influencia de Anna es indiscutible cuando se habla de los inicios de este estudio. Sin lugar a dudas sus técnicas gráficas son la manera de difusión más activa hasta el día de hoy

Figura 12

Dictyota de Dictyota.



(Sánchez & Martínez, n.d.) 20x25 cm

Fotografía en Cianotipo de Alga parda recolectada en las costas de Kent, Inglaterra.

1853

Al contemplar la cianotipia de un alga azul o parda, específicamente la Dictyota dichotoma, aprecio varios puntos importantes. En primer lugar, la técnica permite captar detalles que en el dibujo podrían ser imprecisos o difíciles de trazar. Además, la profundidad generada por los distintos grosores en la fisonomía del alga permite que pase poca o nula luz, creando profundidad en la imagen que va de lo más lejano o nebuloso de las puntas a lo más cercano o blanco del centro, lo que acentúa la “personalidad” de cada planta según su morfología. Cada parte del alga tiene su función, por lo que esta imagen simplificada sería precisa para su estudio. Esto resalta la importancia de los detalles y la suma que generan en la composición total.

Encuentro una similitud con mi experiencia en este trabajo, en mi interés por las huellas en negativo. Una huella que narra de manera concreta y visual algo que probablemente ya conocemos a través de la experiencia en la playa, como el tacto y el olor.

Esto genera un reconocimiento de las formas en movimiento, dejándolas a nuestra disposición como rayos X del mar. En mi caso, esta huella queda registrada en una superficie táctil, un pedazo de arcilla que recibe el movimiento de un alga, capturando el momento más que la forma. Esto funciona como un referente primigenio en cuanto a la visión del alga con interés artístico y biológico, simbolizando una bella unión en las formas de concebir la creación de poéticas cotidianas.

Además, el color cian que producen los químicos, le otorgan un aire etéreo y marítimo propio de su hábitat, lo que invita a fabular en torno a la relación entre las formas y la psique.

Figura 13



(Plan, 2024)

Artista contemporánea chilena nacida en 1940, dedicada a la escultura en cerámica y otros materiales orgánicos, además de su labor en el campo del grabado. Estudió en Loughton College of Further Education y el London Borough of Waltham Forest en Londres en la década de los 70's y luego volvió para continuar su formación artística en el Instituto de Arte Contemporáneo en Santiago. A lo largo de su carrera, ha explorado la creación de sus piezas inspiradas en el mundo natural. Es especialmente conocida por sus esculturas elaboradas con Cochayuyo (*Durvillaea antarctica*), un alga originaria de las costas chilenas. Moller combina el cochayuyo con las texturas del gres, anudándolo, entrelazándolo o incrustándolo en la cerámica. También crea piezas exclusivamente con este material, que ella misma recoge entre las rocas de la costa. Entre ellas Tunquén, ubicado en el Litoral Central. En su obra, ha resignificado y visibilizado el Cochayuyo y su uso fuera de su hábitat, mostrándolo a través de video performance y en formas que lo posicionan como un contenedor de algo invisible, similar a un manto mortuario precolombino que envuelve algo sagrado, significado que toma vida pensando en la relación del cochayuyo con los mapuches que los recogían, los Cochayuyeros.

Figura 14

Bulto de cochayuyo



(Moller, n.d.)

De la serie Cobijar

Cochayuyo

17x45x26 cms

2024

COCHAYUYAR

“...Esperando la aprobación final, el éxtasis llega cuando lo acaricia para empezar a trabajarlo. A veces sirven las paletas más grandes, a veces las tiras más largas.

Eso se decidió al principio de la travesía. Ahora solo queda seguir buscando más. Listo, suficiente.

Todo lo que se lleva tiene que ser trabajado el mismo día, si no se pierde. No hay que excederse, como lo hacíamos al principio”

– Lise Moller (Moller, 2024)

En el texto citado anteriormente, situado en el marco de su exposición *Cobijar* en CASA PLAN, Valparaíso 2024, es donde se da cuenta de la acción recolectora del cochayuyo de principio a fin, se evidencia la presencia y dedicación de la artista al sumergirse en el hábitat del alga junto a su comunidad. En su búsqueda, explora formas provenientes de lugares accesibles, como la orilla o las rocas. Este proceso implica un viaje, una planificación y una selección, aunque también está abierto a las sorpresas de la naturaleza y de cualquier travesía. Esto crea una conexión entre la artista y el material, lo que considero esencial cuando se trabaja con elementos orgánicos para lograr generar una narrativa poética cotidiana que se convierte en una especie de "robo al tiempo" (Saer, 2002). Este concepto representa una pausa en el tiempo del taller y el espacio productivo en relación con el capital, lo cual queda registrado en algunos videos de sus procesos de trabajo.

El objeto de su investigación son las posibilidades comunicativas que este material ofrece, utilizando las herramientas que posee.

Se evidencia una flexibilidad en las distintas formas que puede tomar el cochayuyo, así como los significados que adquiere al pasar del suelo al aire, al ser colgado, o el minimalismo poético al ser transformado en grabado. En su trabajo en cerámica, también se puede apreciar una fuerte influencia del mundo natural costero y su movimiento, a modo de mimesis, que según su significado etimológico, es la imitación de la naturaleza, finalidad esencial del arte (*Mimesis* | *Definición* | *Diccionario De La Lengua Española* | *RAE - ASALE*, n.d.).

Figura 15



(Worm Gallery, 2023)

Artista, fotógrafo y docente Chileno nacido en 1983 en la comuna de Quilpué, V región. Estudió Ingeniería en la Universidad Adolfo Ibáñez con un magíster en Artes en la Universidad Católica de Chile. Tiene un amplio trabajo en exposiciones individuales y colectivas en la ciudad de Valparaíso como en Worm Gallery, Sala el Farol, CENTEX y Museo La Sebastiana entre otras y en Santiago en lugares como el MAVI, Centro cultural La Moneda y sala Conejo entre otros espacios. El trabajo del artista se centra en el uso de objetos encontrados, que a primera vista pueden parecer insignificantes, como rocas, desechos urbanos y algas descontextualizadas de su entorno funcional. Esta aproximación abre un amplio espacio para la interpretación a través de instalaciones, gráficos y acciones que involucran a otras personas en una experiencia que se entrelaza incluso con la gastronomía. Un ejemplo claro de esto es su serie "Metarrelatos: Chistorras del mar", donde explora la importancia del alga en el ecosistema del Maritorio.

Figura 16 y 17

Serie “*El huiro también avanza*”



(Jackson, 2020)

De la serie Colapso en el Museo de arte Contemporáneo de Chiloé (MAM)

Cochayuyo colgado y entrelazado a un lomo de toro o reductor de velocidad.

2020

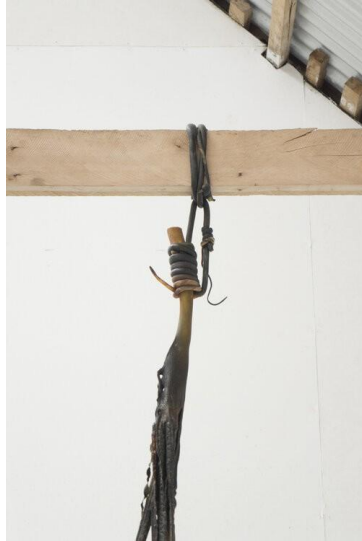
En la serie "El huiro también avanza" de 2020, exhibida en la muestra colectiva "Colapso", el artista conecta el alga de manera que vincula la ciudad, generando intriga sobre los lazos invisibles que los unen. Éstas preguntas encuentran respuesta al observar la exposición en su totalidad, que funciona como un diálogo donde las formas y configuraciones hablan, evocando un sentido funcional inédito atribuido a estas algas, como su capacidad de sostenerse, entrelazarse y adherirse a diversas superficies. El artista documenta estas acciones en video, destacando la inevitable mezcla de este material orgánico con desechos y microplásticos arrojados al mar, unidos en ese espacio liminal que es la playa. Al trasladarlos a un entorno neutro, se intensifica este vínculo forzoso entre lo orgánico y lo residual, comenzando una relación íntima y cambiante.

Dice Jackson “Trabajo con lo que tengo cerca, cosas aparentemente nimias que para mi constituyen focos de extrañeza, como si se tratara de hitos importantísimos que permiten abrir mi relación con la experiencia cotidiana”. (Jackson)

Esta obra evoca lugares públicos de la ciudad como postes y cables, elementos omnipresentes en Valparaíso, la ciudad natal del artista, hasta el punto de saturación. La analogía morfológica con el tendido eléctrico se convierte en una sinestesia visual que multiplica el mensaje entre visiones y olores. Pareciera que lo que hace el artista en esta trama, es ordenar un poco la imagen a través de pequeños gestos con grandes significados que hacen reflexionar sobre la relación entre mar y basura y que da cuenta que aun siendo un vínculo insólito, no es poco familiar, lo que permite reconocer una época que avanza más rápido que el entendimiento sobre nuestro lugar en ella.

Figura 18, 19 y 20

De la serie El huiro también avanza



(Jackson,2020)

CAPÍTULO II: CUERPO DE OBRA

Lenguaje quiasmático

Caldo de cabezas

La obra sugiere un proceso de transformación en cuanto a cómo parte y cómo termina el cuerpo de obra en esta tesis. Me refiero a él como “caldo de cabezas” porque así comenzó, como un momento de presión figurativa en donde lo ideal es que las herramientas adquiridas se entrelacen. Herramientas como técnicas de amasado, formación por placas, uso de barbotina para pegarlas, esgrafiados para dibujar sobre colores de engobe, el uso de los óxidos y su combinación con los distintos tonos de arcilla, el bruñido para destacar colores y hacerla menos permeable son algunas de las utilizadas.

Sin embargo, en el ritmo de mi proceso y reconocimiento personal, puedo ver cómo, aun partiendo de ideas preconcebidas en las que me conozco, tiendo a ir hacia lo nuevo y “bajarlo al cuerpo”, conocerlo desde ahí y acercarlo a la cotidianidad. Este acercamiento está íntimamente ligado al uso de la naturaleza y sus simbologías cotidianas como agentes geográficos, una aproximación que cristaliza en la cerámica y que posiciona estas materialidades como protagonistas en una dinámica de interconexión multifactorial. Así, elementos como el feminismo, la geografía, la política, la historia, la etimología, el lenguaje y la expresión se entrelazan en el proceso creativo, permitiéndome avanzar con las piezas (en cantidad) en lugar de estancarme en una sola (técnica). De esta forma, puedo dejar que mis necesidades personales de experimentación y las posibilidades del material trabajen juntas.

Es en este contexto donde elementos como el cochayuyo y la arcilla cobran un significado simbólico fundamental. Representan la relación de interdependencia entre cuerpo y entorno, donde ambos se influyen mutuamente para generar significados colectivos.

Este encuentro surge a partir de la limitación que encontré en la arcilla al intentar crear una estructura que conectara las cabezas pequeñas, similar a una piel que, aunque moldeable, posee sus propias restricciones. Esta reflexión me llevó a salir del taller y de mi propia cabeza, llevándome hacia las playas de Valparaíso y la Región de Valparaíso en busca de un material alternativo: el cochayuyo (*Durvillaea Antártida*). Su flexibilidad y maleabilidad ideales permitieron que este elemento funcionara como un puente físico y conceptual, dotando la obra de un lenguaje visual orgánico y expandiendo sus posibilidades expresivas.

Al interactuar con la arcilla, el cochayuyo no solo actúa como un elemento conector, sino que también permite que la cerámica cuente historias a través de sus bajorrelieves, conmigo como mediadora y receptora de las sensaciones desconocidas que emergen en este proceso. Acompañada por la rueda de las emociones de Robert Plutchik (1980), que especifica la emoción origen y sus variaciones, este diálogo entre materiales abre un espacio simbólico para la exploración de la memoria y el cuidado. Desde la creación literal de cabezas contenedores de cerámica, que simbolizan el concepto de contenedor-cuidado y que remiten al profundo fundamento histórico de su uso en Mesoamérica, hasta la incorporación del cochayuyo, el proceso da cuenta de una transformación constante.

Aunque podría haber seleccionado piezas de una sola parte del proceso, decidió no higienizar el desarrollo de la obra.

Prefiero mostrar el todo, porque sin lo primero no vendría lo segundo ni lo tercero. Este enfoque dialoga con una de las características esenciales del arte como mediador: su capacidad para reparar. Más allá del cuerpo de obra, esta reparación sucede en un espacio “negativo”, exponiendo lo que no está, lo que falta, lo que no existió en un momento determinado o crucial. Este vacío deja espacio para habitar, para la fantasía de lo tridimensional, una propiedad fundamental de la arcilla y una parte esencial del arte como impulsor de la salud espiritual en su dimensión sanadora.

Esto queda expuesto en la relación de la obra con el espacio: figuras de tamaño mediano o pequeño que se asumen como parte de un todo invisible, dejando gran importancia al aire y los elementos que contornan la figura como influencia en su esculpir.

De este modo, la integración entre el cochayuyo y la arcilla refleja no solo la experimentación material, sino también un compromiso por explorar las conexiones humanas y el cuidado como contenedor simbólico. Esta relación material encarna la vulnerabilidad y la magnitud de nuestras interdependencias, en un plano tanto personal como colectivo, invitando a repensar nuestra relación con el territorio, la memoria y el lenguaje desde una perspectiva más orgánica y fluida.

Figura 21

Caldo de cabeza I (Claridad y Simbiosis)



(Silva, 2023)

67 x 38 cm

Cabezas 10,5 x 8 x 6 cm

Arcilla cocida y Cochayuyo

Bloque sólido dividido en 2 y ahuecado

2023

Caldo de cabeza 1 es una escultura de cerámica hecha con la técnica de bloque sólido a partir de una sola pieza de arcilla y con una cara por cada lado. Luego fue dividida en 2, abierta y ahuecada para realizar una inscripción en su interior antes de cerrarla. La de la izquierda, con los ojos abiertos, lleva inscrito “Claridad” en su interior como intención, y la de la derecha, que lleva los ojos cerrados, lleva escrita la palabra “Simbiosis”.

Figura 22

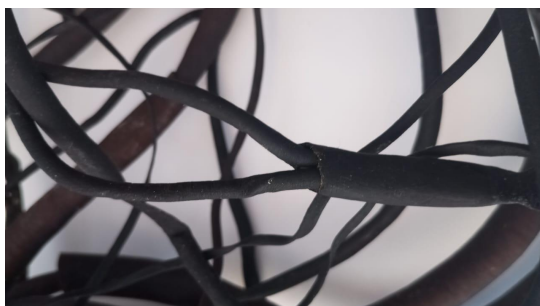


Nota: Proceso de inscripción “Claridad”, Fotografía de escultura en cerámica, 2023

Ésta pieza fue cocida sin pintar ni esmaltar con un propósito: conservar el color natural de la arcilla, la cual proviene de Maitencillo, V Región. Esta decisión busca prioritariamente resaltar la forma y el espacio del objeto. Al mantener la arcilla en su estado natural, se enfatiza su textura, las variaciones de tono inherentes al material y la impronta de tallado. Es este mismo sentido, el que conduce a la forma andrógina de las cabezas, cualidad importante dentro de esta obra ya que se busca simbolizar una esencia humana sin caer en etiquetas.

Como decía al comienzo, la cabeza de la izquierda está con los ojos abiertos, simbolizando la parte de nosotros que es consciente y que vé la realidad presente, mientras que la de la derecha es la parte inconsciente que mira hacia adentro aludiendo a una visión personal pero también colectiva sin tiempo ni lugar. Ambas son vitamínicas para la otra ya que existe una interconexión e interdependencia entre las partes. Sabemos por Jung que el sueño es uno de los lenguajes más destacados del inconsciente, se podría decir que éste asigna tareas al consciente a través de representaciones oníricas, mientras que el consciente es quien pone foco y voluntad en ejecutar lo que perciben los sentidos y en hacer material lo que se presenta en el sueño, que muchas veces es una compensación de lo que no se alcanzó, no se pudo o no se quiso procesar, la

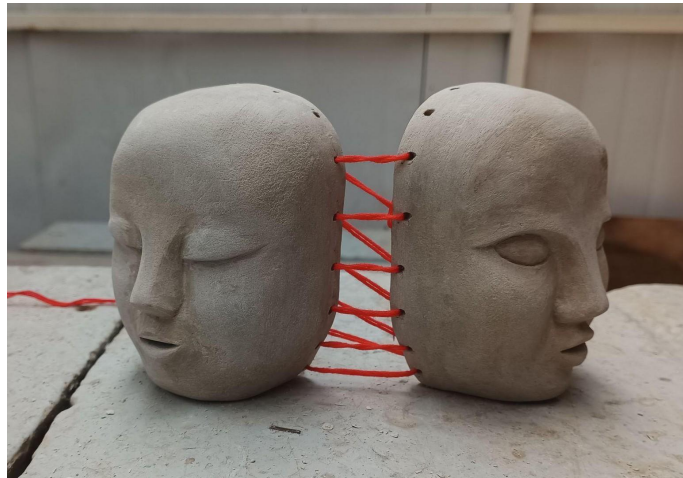
Figura 23



Nota: Acercamiento al cableado de cochayuyo de “Caldo de cabezas 1”

otra posibilidad” formando una experiencia completa. No es casualidad que se le llame “Cabeza de agua” a la máxima creciente de mar o río que sucede en la conjunción lunar, donde el agua se acumula antes de fluir hacia abajo formando una especie de ola. En este sentido el cochayuyo, recolectado de la Playa Carvallo en Valparaíso, aparece para unir ambos mundos como representante del agua de mar, la adaptación y la unión entre el mundo del agua y la tierra.

Figura 24



Nota: Piezas en estado de hueso, previo al cocimiento en horno de gas, y posterior a la ejecución de los agujeros. En ésta fase se explora el uso de otras materialidades que expandan las temáticas y plasticidades que logra abarcar la arcilla como lo son el uso de cableado plástico, lana roja, alambre, en búsqueda de algo que no se contradijera con la arcilla como material noble.

Prueba de unión 1. Fotografía de Escultura en arcilla, 2023

Figura 25 y 26

Diálogo 1 y 2



(Silva, 2024)

Cabezas 7 x 5.5cm

Loza y cochayuyo, 2023

Diálogos es una serie de pequeñas cabezas de loza hechas con un molde de yeso y un original de arcilla con la técnica de bloque sólido. Aunque todos provienen de la misma matriz, no hay dos iguales, ya que al ser extraídos permanecen en estado de cuero. En este estado, la arcilla ha perdido parte de su humedad, lo que la hace más firme y consistente, pero sigue siendo lo suficientemente plástica como para ser cortada, tallada o ligeramente modelada. Ideal para detalles finos y ensamblajes aptos para su modificación y pulido. Ésta serie fue creada para mostrar las múltiples posibilidades de estas caras neutras y embrionarias en su vinculación entre sí y con el huiro que llevan en sus cabezas o bocas.

La forma serpenteada del huiro simboliza la diversidad de ideas y la particularidad en la mente o alma de cada persona. Los ojos cerrados y la cabeza con una especie de gorro de bañista que tapa las orejas podrían simbolizar un estado relacionado con el inconsciente, aludiendo a sumergirse en el agua, un intento de la imaginación por tocar la realidad. En nuestra sociedad actual, se le da demasiada importancia al lado lógico y práctico de las cosas, creando un escenario inestable o *seco* con "demasiada realidad". Para mí, esto se puede equilibrar con pequeñas acciones que colocan el sueño (tanto el sueño como momento de descanso como también el acto de soñar) como matriz del pensamiento y del espacio creativo, dándole un espacio para expresarse desde los paisajes habitados.

Por otro lado, las formas del cochayuyo en esta propuesta no son intervenidas, sino recogidas tal cual de la playa, elegidas por la curiosidad que me evocó su forma durante la Deriva. De éste modo, surge un alfabeto intuitivo con las piezas de cochayuyo utilizadas en estas cabezas. Es importante recalcar que el huiro tiene múltiples posibilidades en cuanto a la forma que adquiere al secarse en una playa, y aún más si lo interviniera. Éstas son sólo algunas de sus posibilidades, y se extraen de las cabezas con el único propósito de acentuarlo como lenguaje o código del mar.

Figura 27, 28 y 29

Cochayuyografías



(Silva, 2024)

Cochayuyo

Entre 10 y 20 cm

En la figura anterior se observan formaciones de huiro recolectadas de las rocas de la Playa Caraballo. Algunas de las que fueron utilizadas para rellenar las cabezas. Estas piezas fueron elegidas por la particularidad de sus formas presentando la morfología propia de su estado natural, sin intervenciones posteriores. Luego, se dispusieron en distintas posiciones con el propósito de generar una composición que evocara la fluidez de un manuscrito o un garabato primitivo, dando origen a lo que se denomina *Cochayuyografías*: un lenguaje visual creado a partir del cochayuyo en su forma natural, utilizado como medio de conexión simbólica entre el mar y la tierra.

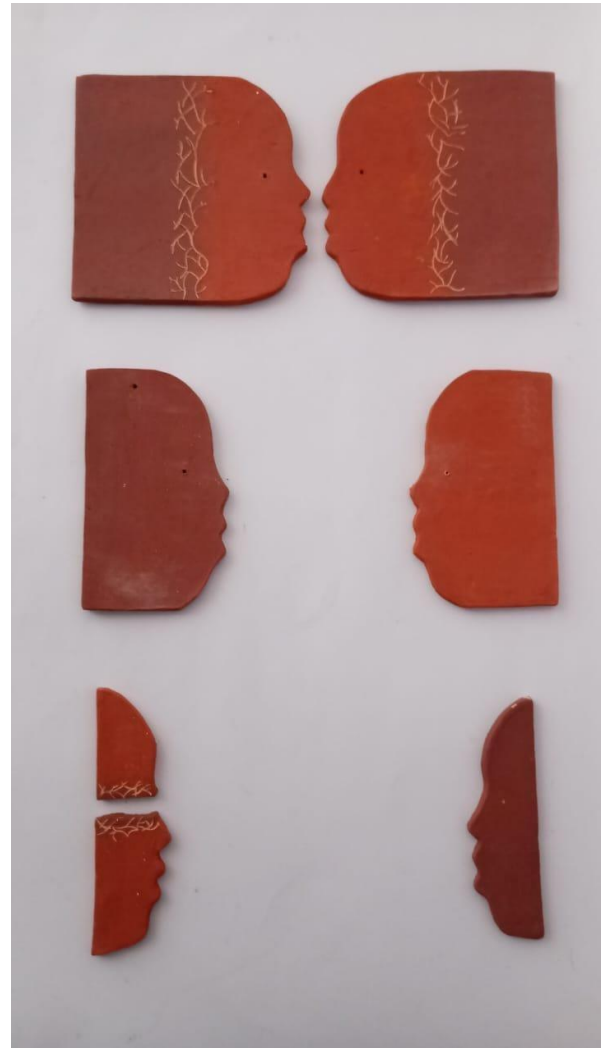
Este ejercicio práctico inicial busca explorar el potencial expresivo del cochayuyo desde su propia esencia y contexto, en diálogo con la manera en que hemos educado nuestra mirada para apreciar los grafitis de Valparaíso, esta propuesta busca extrapolar esa percepción hacia formas que se encuentran en la naturaleza.

Esta propuesta es tanto una extensión del uso aplicado a las cabezas de la figura anterior como una obra autónoma, ya que explora la magnitud de las posibilidades que ofrece la infinitud de sus formas, abriendo paso a la creación de un lenguaje propio.



Figura 30 y 31

Acercamientos



(Silva, 2023)

44 x 25 cm

Cerámica Placas de cerámica Engobadas

2023

Esta pieza está hecha con la técnica de placa, donde se golpetea la lámina hasta eliminar los rastros de burbujas que puedan explotar en el horno. Ésta placa madre fue dividida en 6 piezas de medidas 11.5 de alto cada una, para luego ser divididas en perfiles de rostros y el espacio restante. Las cabezas fueron pintadas con arcilla de baja temperatura utilizando óxido de hierro (Fe_2O_3), con 4 gramos de pigmento rojo y 8 gramos de pigmento amarillo mezclados en arcilla gris sobre arcilla blanca. Esto resultó en un color más anaranjado o color ladrillo. En la otra mitad se añadieron 4 gramos de pigmento de hierro rojo, que proporcionaron un tono magenta o burdeo a la obra.

Acercamientos es una sola pieza con dos posibilidades: la Figura 28 representa la Ausencia y la Figura 29 la Presencia. Esto alude a la importancia tanto del vacío como de la forma y la comunicación entre ambos. También al rastro que dejan ambos. A diferencia de las piezas anteriores, estas fueron hechas con color, en placas, y con una forma un poco más abstracta que las cabezas anteriores. Pero se asemejan a la historia que cuenta el material sobre cómo fue tratado. Durante su estancia en el taller, esta pieza fue golpeada en estado maleable por terceros involuntariamente, lo que causó cambios en su forma que, en ese momento, supusieron un dilema para mí.

Luego comprendí la relación que esto tenía con mi intención consciente de hacer que la arcilla contara una historia a través de sus huellas, en este caso, con esquinas resquebrajadas, lo que me llevó a marcar el lugar donde se rompieron para “acentuar el error” con el tono mas oscuro del Óxido rojo, con un *Bruñido* que intensificara el color inicial y con la técnica de *Esgrafiado* consistente en un tallado suave a través del engobe para exponer el color inferior y lograr mostrar las capas de color o de la misma arcilla, en este caso en forma rizomatica.

Figura 32 y 33

Vienes de donde vas



(Silva, 2023)

35 x 20.5 cm

Cerámica en placas

2023

Vienes de donde vas es una pieza hecha de dos placas superpuestas. El juego está en que la que debería ser el segundo plano, y por tanto ir en una capa inferior, está en el primero, acentuando el juego gestáltico entre figura y fondo, permitiendo mirar lo que hay y lo que no desde ambas “veredas”. Aunque esta pieza está cocida, no está pintada para mantener el juego de sombras que facilita su color natural. Estas sombras recalcan un rostro de perfil, pero también una forma serpenteada como la de un cochayuyo.

La Figura 31 se observa bajo una luz natural neutra y la Figura 32 con una luz que apunta desde arriba, esparciendo la silueta dependiendo de la cercanía de la luz. Éste perfil simula varios horizontes: el mar y la tierra, el cielo y el mar, un cerro y el cielo. Estas posibilidades, más que definir un lugar, hablan de la relación entre cabeza y naturaleza, puestas en un mismo lugar.

Además, el título inscrito en la parte inferior izquierda habla sobre nuestro instinto de movernos hacia dónde venimos, es decir, que nos mueve un interior en un camino no lineal, más bien correlacionado y hacia afuera.

Figura 34

La concha de tu mar



(Silva, 2023)

16.5 x 15 x 14.5

Cerámica

2023

La concha de tu mar es una pieza de arcilla hecha desde una base con forma de fuente en técnica de placas. Luego, comencé a trabajar el entramado con técnica de lulos, amasando primero para prevenir roturas en el horneado por posibles burbujas de aire. Estos lulos fueron unidos de manera intuitiva desde adentro hacia afuera, siendo los lulos exteriores los soportes de la pieza. Esta mezcla entre avanzar desde la intuición y las formas abstractas realzó la sensación de estar arreglando algo dentro de mí, específicamente en mi cabeza, con nuevos enlaces o caminos, como una especie de neuroregeneración a nivel sináptico. Esto me guió a encontrar un equilibrio entre las formas que se iban produciendo y asegurar que ninguna de las conexiones quedara aislada o abierta.

Figura 35



El nombre de esta pieza es una mezcla entre un cuento de Italo Calvino llamado “Las caracolas y el tiempo” (Calvino, 2017, pp. 328-331) y un garabato u ofensa chilena con connotación negativa hacia las personas con vulva, específicamente hacia las madres. En el cuento, Calvino fábulas sobre la historia de una caracola calcárea que narra la creación de sí misma a través de su auto secreción en intervalos espirales, ya que solo se le conocía por sus hallazgos fósiles. Esta acción de secretar funciona como el único marcador del paso del tiempo compuesto de varios “ahora” hasta formar un antes y un después. Es la historia de la historia.

“A partir de nuestras espirales interrumpidas construisteis una espiral continua a la que llamáis historia. No sé si es para alegrarse tanto; no sé juzgar este algo no mío; para mí eso sólo es el tiempo-impronta, la huella de nuestra empresa fracasada, el envés del tiempo, una estratificación de restos y cascarones y necrópolis y montones de lo que perdiéndose se ha salvado, de lo que habiéndose detenido os ha alcanzado. Vuestra historia es lo contrario a la nuestra, lo contrario de la historia de lo que moviéndose no ha llegado, de lo que para durar se perdió: La mano que modeló la vasija, los estantes que ardieron en Alejandría, la pronunciación del escriba, la pulpa del molusco que segregaba la caracola...” (Calvino, 2017, pág.331)

Esto explica, para mí, una idea fundamental: la historia humana como una colección de huellas de lo que se perdió en el proceso de intentar perdurar. El narrador, la caracola, la concha de tu mar, cuenta su visión de la historia, considerando que la historia creada por las personas es opuesta a lo auténtico de los movimientos y esfuerzos que no llegaron a perdurar. Por otro lado, el nombre es una forma de resignificar la connotación que se le da en Chile como ofensa. Si se quiere, en su significado deshonra la forma en la que llegamos a la vida, es decir, la matriz y, por tanto, el mar. Es un juego de palabras que acepta lo que existe, pero le da un sentido más profundo oculto en la forma. *La concha de tu mar* es una pieza que llegó como puerta de entrada hacia el mar y las algas.

Huellas (Todas son una)

Huellas es una serie de piezas en estado de hueso o crudas que forman parte de una experimentación con el cochayuyo, ligada a las formas de interactuar con la arcilla. Estas acciones fueron acompañadas de emociones que en ocasiones fueron anotadas para llevar un catastro de lo que significa la acción, para las sensaciones mentales y corporales, intervenir de una u otra forma una piel. La historia está contada por la variedad de ellas más que por una sola, siendo más relevante su agrupación que su tamaño, es por eso que “todas son una”. Cada gesto aplicado en esta serie tiene una correlación entre su capacidad tangible y su capacidad inmaterial análoga a la experiencia humana.

Figura 36 y 37

Huella 1 (36 lado A, 37 lado B)



16.5 x 9.5 cm

Arcilla cruda con marca de cochayuyo

2023

Esta huella fue hecha con una hebra de cochayuyo húmedo que funcionó como látigo, siendo la primera prueba (P1) de este tipo. El movimiento del brazo en alto resaltó la inercia que dejó una marca a modo de latigazo, lo que generó un estremecimiento corporal general que me acercó a la arcilla como una piel. Esta pieza generó en mí una sensación cruzada: culpa por dañar y resentimiento por ser dañada. Al mismo tiempo que me otorgó la responsabilidad de elegir qué hacer con lo que está en mis manos.

Expongo la pieza por ambos lados para demostrar lo que fué una constante en todas piezas crudas: la parte expuesta se oxidó, adquiriendo un color terroso, mientras que la base conservó el color original de la arcilla. Esto mismo se repite en las que fueron guardadas en cajas comparadas con las que fueron almacenadas en repisas de mueble. Pudiendo así leer la huella tanto en el trazo como en su color.

Figura 38 y 39

Huella 2



23 x 7.5 cm

Marca de cochayuyo sobre arcilla cruda.

2023

Huella de placa de huiro sobre arcilla en estado de cuero. Este ejercicio sirvió para utilizar su interacción como un grabado, dejando una marca fiel a su forma interior, las frondas, creando una forma que en su morfología podría entenderse como la huella de una palabra o "Cochayuyografía".

Figura 40



Nota: Placa de cochayuyo con base en forma de “S” que se ocupó en la *huella 2* (2023j)

Figura 41

Huella 3



7.5 x 5.5 cm

Arcilla cruda intervenida con sogá de cochayuyo

2023

En la Huella 3 (P3) se abraza un cilindro de arcilla fresca con una soga de cochayuyo en un movimiento lento que pasa del abrazo al ahogo, donde es retirado justo antes de partir la pieza en dos, dejando el rastro de ésta acción que provocó una dislocación en su morfología dejando expuesto parte de su interior.

Figura 42



Nota: Registro de la intervención.

Figura 43

Huella 4



5.5 x 3.5 cm

Arcilla cruda

2023

La Huella o Prueba 4 fue una pequeña pieza cilíndrica que se intervino con un lazo de cochayuyo endurecido. Este lazo se introdujo lentamente como un enchufe, empujando parte del interior y dejando evidencia en su cuerpo exterior, retirándose antes de atravesar la pieza. Esta acción con carga simbólica evoca una sensación fálica de penetración, lo que me llevó a sentir una especie de autoridad al intervenir su formación original, provocando incomodidad, pese a que de haber sido atravesada habría cambiado por completo su significado ya que funcionaría de manilla o sostén del alga. Por lo que queda en evidencia que una sutileza de centímetros en la acción podría cambiar por completo la experiencia o el resultado.

Mímesis

La serie "Mímesis" trata sobre el desafío de la plasticidad de la arcilla al intentar reproducir las formas del huiro. Este proyecto representa un intento un poco más avanzado en la exploración de la interacción con el cochayuyo. El nombre de "Mímesis" alude a la imitación de una naturaleza exterior. Este concepto es similar a cómo una creación puede inspirar a otra, como un avión puede inspirarse en un pájaro sin necesariamente interactuar directamente, sino siendo influenciado por las formas y funciones observadas en su naturaleza. Esto funciona como una metáfora de una piel o historia intentando ser otra cosa, explorando las posibilidades visuales y poéticas de lo que esto podría formar.

Para alcanzar el máximo potencial del material arcilloso, se utilizó la técnica de *Paper clay*, donde la arcilla se mezcló en proporción aproximada de 70% arcilla y 30% papel humectado y molido. Esta técnica permite que la arcilla sea más maleable, resistente y liviana, lo que disminuye la posibilidad de que su propio peso limite la fluidez de su forma.¹⁴

¹⁴ En el caso de ser cocida, el agua es extraída y el papel de la mezcla se quema, lo que hace que la pieza resultante sea aún más resistente y liviana.

Figura 44

Mimesis 1



30 x 11.5 cm

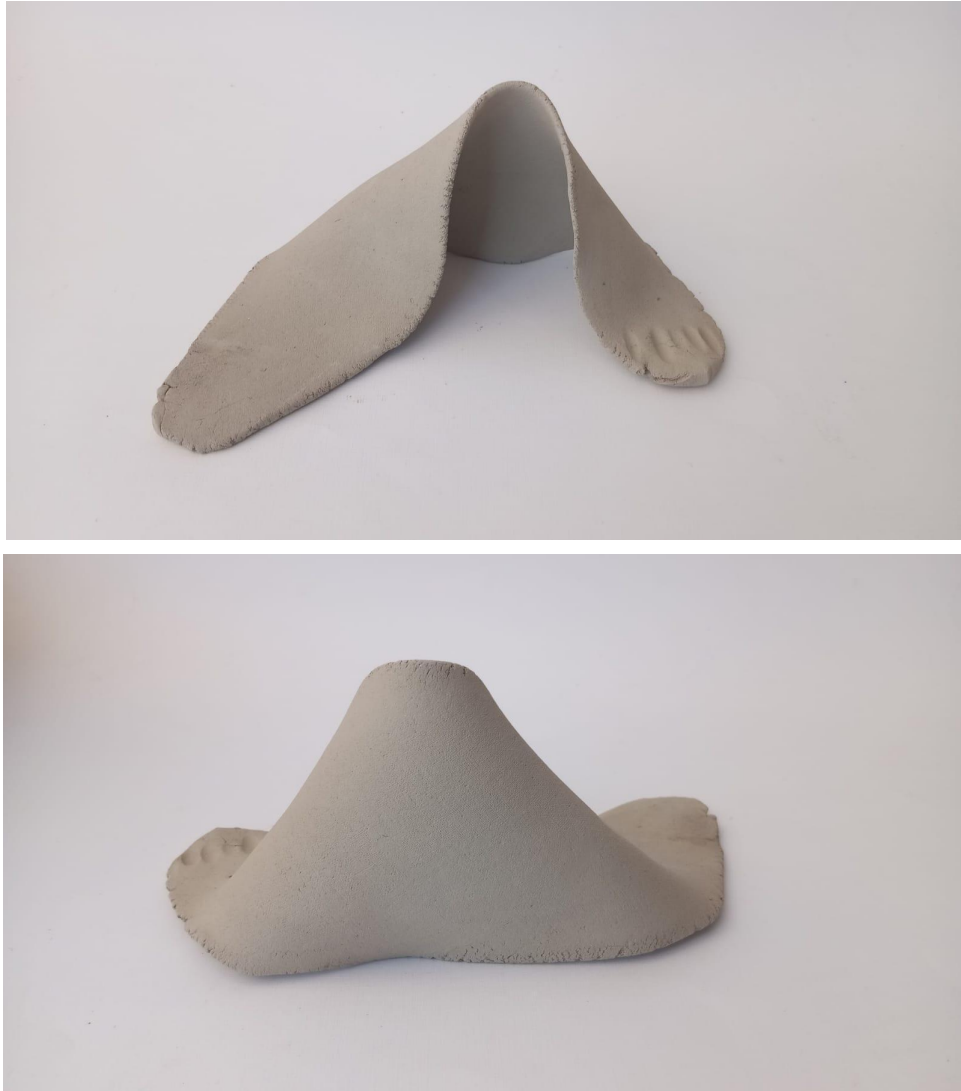
Arcilla cruda

2023

Primera copia de la morfológica del cochayuyo en arcilla. Inicialmente se adaptó bien a su forma, aunque, conforme se secaba, se compactó y dejó espacios vacíos que no estaban presentes inicialmente. Aunque se logró el ensamblado entre las partes a través del sostén que significó el alga para su formación, la pieza se destaca por su fragilidad, lo que le confiere un aire volátil.

Figura 45

Mimesis 2



21 x 8.5 x 9 cm

Arcilla cruda

2023

La placa de arcilla se estiró utilizando la técnica de desaireado sobre una tela tipo crea cruda, lo que dejó su textura marcada en toda la superficie. Después de erguir la placa como una pared, se colocó un cochayuyo con forma de "espada" encima, dejando una marca en ambos "brazos". Esta forma en el huiro fue producto de una forma hecha para sostener un lulo de arcilla y se logró cuando el alga estaba en un punto medio donde podía ser intervenido, creando un mango que fue sellado dando vueltas sobre el eje principal como una sogá con un nudo sencillo seguido de la vara. Sin embargo, solo queda el rastro de él en la arcilla, ya que el cochayuyo en sí se perdió.

En esta ocasión, la pieza quedó asentada de manera más cómoda, lo que redujo la tensión y minimizó la posibilidad de ruptura en su forma. Esto contribuyó a una imagen más estable, evocando una sensación de cobijo por el espacio que encierra en su interior.

Figura 46

Mimesis 3



9x5 x7.5 cm

Placa de arcilla cruda

2023

Mímesis 3 es un experimento en el que una placa de arcilla es abrazada y abultada por una banda del mismo material. En este caso, el máximo esfuerzo de la cinta de arcilla fue anudarla, sin poder seguir estirándose para apretarla más, ya que eso provocaría su rotura. Esta cinta dejó su huella en la parte donde se ve el color de la arcilla fresca, ya que su presencia evitó que se oxidara con el oxígeno. Posteriormente, la cinta se quebró, dejando expuesta esta parte y mostrando lo que antes estuvo ahí. Tanto en su versión cruda como en la cocida en un horno a gas donde las partículas se mueven distinto dependiendo del lugar en que se ubique la pieza, las tonalidades del color se van matizando según lo oculto o exhibido que queden.

Por su tamaño pequeño y liviano, es un buen ejemplo para mostrar las posibilidades de las ondulaciones con sus luces y sombras.

Figura 47

Mimesis 4



19 x 16.5 cm

Arcilla cruda y cochayuyo

2023

Placa de arcilla fresca colocada sobre mi propia cara y presionada con los dedos para lograr relieves notorios, como los cuencos de los ojos, el relieve de la nariz, los dedos marcados en la boca y la forma del contorno. Esta acción requirió quedarme así durante unos minutos antes de colocarla sobre una superficie de esponjas, que sujetara cada relieve para no borrarlo ni acentuarlo. Los elementos mencionados le dan el aspecto de un rostro, situándose como una especie de máscara. Una automimesis que explora la arcilla desde la literalidad de su analogía como piel, utilizando la mía para darle una cara y así poder mirarla de frente desde la alteridad, o mirarme de frente con la mediación del material. Este proceso sirve como un enlace entre las ideas y materialidades trabajadas en el cuerpo de obra y podría ser útil para futuras pruebas.

El hecho de que la cara esté sostenida por un huiro le otorga un sentido de vértigo y fragilidad inherentes al material y la persona. Esto refleja una especie de autorretrato como persona que ha explorado las posibilidades del alga, destacando su adaptabilidad y la relación sináptica desarrollada en esta serie de obras. Una conexión entre la identidad personal y la naturaleza, mostrando cómo ambos elementos se influyen y sostienen mutuamente en un equilibrio delicado y fluído.

Otros

Existen también piezas que he optado por no clasificar deliberadamente. Cada una de ellas representa una forma única y novedosa que abre nuevas posibilidades. En lugar de forzarlas en categorías existentes y limitar su potencial, prefiero mantenerlas como “Otros”, respetando así su singularidad y evitando imponerles una clasificación que podría restringir su creatividad y originalidad.

Figura 48

Otros 1



7 x 4 x 10 cm

Arcilla cruda con cochayuyo



Otros I es una pieza elaborada a partir de una caja de arcilla que se dejó abierta voluntariamente para guardar un trazo de cochayuyo ondulado, luego cerrada para capturar la marca de esta alga marina y apreciar cómo es que se comportan y conservan en el tiempo. Tanto la arcilla como el cochayuyo se secaron simultáneamente, lo que vincula sus propiedades: ambos pueden ablandarse con la humedad. La ausencia de cocción en la arcilla permite la conservación del huiro, que de otro modo desaparecería al ser quemado. Este proceso evoca las formas marinas que quedan incrustadas unas en otras, desveladas por las corrientes, aunque el vacío conserva la fidelidad de la forma original, como un molde fosilizado de la experiencia humana. En esta pieza, esta presencia persiste en una etapa temprana, susceptible de cambiar con las condiciones ambientales.

Figura 49 y 50

Otros 2



27.5 cm

Arcilla y cochayuyo

2023

Otros 2 es una obra de arcilla que agarra al cochayuyo desde una de sus puntas, moldeado con la forma de un puño cerrado, evocando el gesto de tomar algo y hacerlo propio, llevándolo consigo a lo largo del camino. Este gesto queda marcado en negativo en la arcilla, donde la presencia del cochayuyo y la humedad del huiro han creado un entorno propicio para el crecimiento de hongos que han evolucionado desde su inicio pero nunca han desaparecido. Este microhábitat se forma en la intersección entre materiales, entre oscuridad y humedad, dejando una huella de una alianza o impulso por trabajar en conjunto, impulsado por una red micelial casi imperceptible pero regente de todo.

Figura 51 y 52

Otros 3



8.5 x 3.5 y 9.5 x 6.5

Arcilla

2023

Esta formación es el resultado de un experimento donde un rollo de arcilla con la técnica Paperclay fue suspendido y sostenido por la parte del mango del huiro con forma de "espada" mencionado en la pieza *Mimesis 2*. Permaneció así durante unos minutos antes de romperse en dos y caer al suelo, demostrando un intento fallido de sostén.

Figura 53

Otro



13.5 x 6 cm

Arcilla intervenida con cochayuyo

2023

En esta ocasión, la obra está compuesta por una placa de arcilla desaireada que se dobló para abarcar la parte superior de la placa de huiro visible a continuación. Esta se fijó y marcó, dejando una nueva “Cochayuyografía”. Inicialmente, la pieza se asemejaba a un libro, escrito en un lado inusual y destinado a ser leído de costado. Esta acción recuerda al timbrado, una marca literalmente de agua.

Figura 54



Nota: Placa de cochayuyo ocupada en figura *Otro 4*

Conclusión

En esta tesis, hemos explorado la relación de la arcilla trabajada de manera figurativa y abstracta, sus símbolos, gestualidades y su conexión con el alga Cochayuyo, utilizando metodologías que se adaptaron en cada parte del proceso según las necesidades del material y la búsqueda. Los hallazgos clave de esta investigación muestran la relación entre el material, su ubicación geográfica, la mente, el cuerpo y la historia tanto personal como colectiva. Parte del hallazgo se relaciona con el tiempo personal necesario para entender un material, evidenciado en el cuerpo de obra y reflejando una reflexión.

En esta reflexión, resulta evidente que tanto las cabezas como el trabajo gestual en negativo cuentan un relato disidente, un "otro" relato, uno que no es convencional ni acreditado por ninguna institución más que la experiencia personal. Este relato pone en la palestra el esfuerzo necesario para entender la realidad desde otra perspectiva, una vivida y sensorial, que es una de las pocas que no nos mentirán y forman parte de nuestra verdad. Este enfoque recalca el rol fundamental de las mujeres y disidencias a través de una historia neo-oficial en la cual fueron incluidas fragmentariamente.

Por otro lado, esta visibilización del proceso y sus bases críticas busca ser constructiva y funcionar como colaboración o ejemplo de las facultades sanadoras o reparadoras del arte. El arte, en este caso, se manifiesta a través del arte precario, que acerca el arte a una forma de expresión vital que pide un espacio. La sencillez de los materiales no es una limitante; por el contrario, impulsa la idea gracias a su propio rol en el mundo.

Aunque este estudio tiene sus limitaciones al ser la primera pincelada de una relación geográfica que acaba de comenzar, lo cual hace compleja y personal la interrelación entre símbolos y consecuencias, abre la posibilidad de percibir un lugar desde la deriva. Esta deriva se entiende como una meditación activa que saca a la persona de las cuatro paredes de un taller para probar cómo funcionan las ideas no solo cuando son pensadas, sino también experimentadas, y cómo esto afecta el resultado final.

En una futura investigación, me gustaría profundizar en la idea del Cochayuyo como alfabeto, avanzando más a través de su experimentación. También me gustaría explorar la arcilla en su capacidad comunicadora, intervenida por otros elementos cotidianos.

En conclusión, esta tesis se forjó como un puntapié inicial en la comunicación entre el espacio y el cuerpo, transformando la vida cotidiana en una actividad política y trascendental. A través de mi estudio, he demostrado cómo las prácticas artísticas pueden reinterpretar las interacciones cotidianas, dándoles nuevos significados y perspectivas. Este enfoque no solo resalta la importancia del arte en la esfera pública, sino que también muestra su capacidad para influir en la conciencia social y fomentar el cambio. Así, mi investigación abre un diálogo crítico sobre la relación entre el individuo y su entorno, invitando a futuras exploraciones y reflexiones en este campo.

Bibliografía

1. Bachelard, G. (2005). *La poética del espacio* (Edición de 1957). Fondo de Cultura Económica.
2. Bachelard, G. (1978). *El agua y los sueños: Ensayo sobre la imaginación de la materia* (1ª ed. en español, p. 26). Fondo de Cultura Económica.
3. Bachelard, G. (1986). *El agua y los sueños: Ensayo sobre la imaginación de la materia*. Fondo de Cultura Económica.
4. Calvino, I. (2017). *Todas las cosmicómicas* (4ª ed.). Siruela.
5. Celant, G. (1967). *Arte Povera e im Spazio* (Edición de Génova). La Bertesca.
6. Bellamy, P. (2015, julio 30). Mother of Spiders: Louise Bourgeois. *Crystal Bridges Museum of American Art*. Recuperado en 2024 de <https://crystalbridges.org/blog/mother-of-spiders-louise-bourgeois/>
7. Cuevas, A., & Museo Amparo. (n.d.). *Persona recargada en su codo (Un extra)* [Escultura]. En *El tiempo en las cosas, Salas de Arte Contemporáneo*. Museo Amparo. Recuperado en 2024 de <https://museoamparo.com/exposiciones/pieza/4189/persona-recargada-en-su-codo-un-extra>
8. de Souza, P. (2018). *Ecofeminismo decolonial y crisis del patriarcado* (1ª ed.). Libros de la Mujer Rota.
9. Debord, G. (1958). *Teoría de la deriva. Internacional Situacionista* (N.º 2).
10. Eltit, D. (2007). *Signos vitales*.
11. Grof, C., & Grof, S. (2010). *La respiración holotrópica: Una nueva aproximación a la autoexploración y la terapia*. Kairós.
12. Guasch, A. M. (2000). *El arte último del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural* (1ª ed.). Alianza.
13. Diccionario etimológico. (n.d.). *D, origen de la letra*. Recuperado en 2024 de <https://etimologias.dechile.net/?D>
14. Diccionario etimológico. (n.d.). *Etimología de cuidado*. Recuperado en 2024 de <https://etimologias.dechile.net/?cuidado>

15. Felver, C. (2015, julio 30). *Mother of Spiders: Louise Bourgeois* [Fotografía]. *Crystal Bridges Museum of American Art*. Recuperado en 2024 de <https://crystalbridges.org/blog/mother-of-spiders-louise-bourgeois/>
16. Haraway, D. J. (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (Edición de Durham). Duke University Press.
17. Jung, C. G. (1952). *La sincronicidad: Un principio de conexión acausal*. Routledge & Kegan Paul.
18. Jung, C. G. (2009). *El inconsciente colectivo: Ensayos sobre la psicología de lo inconsciente* (Edición en español). Paidós.
19. Hufkens, X. (2015, septiembre 11). *Les têtes bleues et les femmes rouges 2004*. *ARM-Art Research Map* [Exposición, escultura]. Recuperado de <http://artresearchmap.com/exhibitions/louise-bourgeois-les-tetes-bleues-e/>
20. Jackson, N. (2020). *Colapso: El huiro también avanza*. Museo Arte Moderno Chiloé. Recuperado en 2024 de <http://www.nicholasjackson.cl/#/el-huiro-también-avanza/>
21. Jackson, N. (n.d.). *El huiro también avanza*. Nicholas Jackson. Recuperado en 2024 de <https://www.nicholasjackson.cl/#/el-huiro-también-avanza/>
22. Jackson, N. (n.d.). *Statement — Nicholas Jackson*. Nicholas Jackson. Recuperado en 2024 de <https://www.nicholasjackson.cl/statement>
23. Ibáñez, M. J. (2016). Conversatorio con Cecilia Vicuña: "Tras la Tribu No". *Universidad de Chile*. Recuperado de <https://uchile.cl/u124523>
24. Jung, C. G. (2012). *Símbolos de transformación* (1ª ed.). Trotta.
25. Keleman, S. (1997). *Anatomía emocional: La estructura de la experiencia somática* (1ª ed.). Desclée De Brouwer.
26. Kete Asante, M., & Mazama, A. (2009). *Enciclopedia de la religión africana*. Sage Publications.
27. Laozi. (Siglo VI a.C.). *Tao Te Ching*.
28. Leguin, Ú. K. (1989). *La teoría de la bolsa como origen de la ficción*. En *Bailando en el borde del mundo: Reflexiones sobre palabras, mujeres y lugares*. Grove Press.
29. Lispector, C. (1996). *Agua viva*. Editorial Siruela.
30. Merleau-Ponty, M. (1945). *Fenomenología de la percepción* (1ª ed.). Gallimard.

31. Laboratorio de Química y Análisis de Alimentos, Departamento de Ciencia de los Alimentos y Tecnología Química. (2011). *Composición nutricional y funcional de algas pardas chilenas: Macrocystis pyrifera y Durvillaea antarctica*. Facultad de Universidad de Chile.
32. Meneses, I., & González, E. L. (1996). *Algas marinas chilenas: Aspectos económicos* (Edición de Santiago, Chile). Universidad Católica de Chile.
33. *mímesis* | Definición | Diccionario de la lengua española | RAE - ASALE. (n.d.). *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en 2024 de <https://dle.rae.es/m%C3%ADmesis>
34. Mira San Martín, D. (n.d.). *Abecedario de las algas marinas de Chile*. UdeC. Recuperado de www.algalab.com
35. Moller, L. (2024, abril). *Cochayuyar* [Catálogo de exposición]. En *Cobijar*. Guillermo Carrasco Notario. Recuperado de <https://casaplan.cl/cobijar-lise-moller-abril-mayo/>
36. Moller, L. (n.d.). *Escultura*. Lise Moller. Recuperado en 2024 de <http://www.lisemoller.cl/escultura.html>
37. Martínez, E., & Sánchez, S. (n.d.). *Anna Atkins: La primera mujer fotógrafa* [Fotografía]. *Cine y educación*. Recuperado en 2024 de https://educomunicacion.es/cineyeducacion/historiafotografia_anna_atkins_primera_fotografia.htm
38. Mora Teruel, F. (2013). *Neuroeducación: Solo se puede aprender aquello que se ama*. Alianza.
39. Moya, M. E. (2019). *Femenino, Esculturas: Pecho, Piernas, Útero, Cabello. Shape Wear* [Video 1]. Recuperado en 2024 de <https://www.mariaeugeniamoya.com/shape-wear>
40. Moya, M. E. (2023). *Serie Knuffel*. María Eugenia Moya. Recuperado en 2024 de <https://www.mariaeugeniamoya.com/projects-6-1>
41. Moya, M. E. (n.d.). *Statement*. María Eugenia Moya. Recuperado en 2024 de <https://www.mariaeugeniamoya.com/statement>
42. Museo Nacional de Bellas Artes. (2023). Recuperado de <https://www.mnba.gob.cl/noticias/cecilia-vicuna-gana-el-premio-nacional-de-artes-plasticas-2023>

43. Pérez Córdova, T. (2024, 28 de marzo). *Tania Pérez Córdova | Artistas*. Museo Amparo [Fotografía]. Recuperado en 2024 de <https://museoamparo.com/artistas/perfil/876/tania-perez-cordova>
44. Plutchik, R. (1980). La naturaleza de las emociones: Las emociones humanas tienen profundas raíces evolutivas, un hecho que puede explicar su complejidad y proporcionar herramientas para la práctica clínica. *American Scientist*. <https://doi.org/10.2307/27849609>
45. Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE). (2014). *Diccionario de la lengua española* (23ª ed.). Espasa.
46. Real Academia Española. (n.d.). Rizoide | Definición | Diccionario de la lengua española | RAE - ASALE. Recuperado en 2024 de <https://dle.rae.es/rizoide>
47. Riaño, P. H., & Meyer-Thoss, C. (2015, 10 de junio). *Louise Bourgeois huele a lejía en el Museo Picasso de Málaga*. El Confidencial. Recuperado en 2024 de https://www.elconfidencial.com/cultura/2015-06-10/louise-bourgeois-huele-a-lejia-en-el-museo-picasso-de-malaga_878164/
48. Sánchez, S., & Martínez, E. (n.d.). *Anna Atkins, Dictyota Dichotoma* [Cianotipia]. Cine y educación. Recuperado en 2024 de https://educomunicacion.es/cineyeducacion/historiafotografia_anna_atkins_primera_fotografia.htm
49. Tina Kim Gallery. (n.d.). *Precipitación, Respira 2* [Escultura]. Tania Pérez Córdova. Recuperado en 2024 de <https://tinakimgallery.com/exhibitions/12-tania-perez-cordova-precipitation/>
50. Todo Pedro Almodóvar. (2016, 9 de febrero). *La piel que habito, Together. Louise Bourgeois* [Escultura en tela]. Recuperado de <https://todopedroalmodovar.blogspot.com/2016/02/el-arte-de-almodovar-louise-bourgeois.html>

51. *Todo Pedro Almodóvar*. (2016, 9 de febrero). *Louise Bourgeois*. Todo Almodovar.
Recuperado de <https://todopedroalmodovar.blogspot.com/2016/02/el-arte-de-almodovar-louise-bourgeois.html>
52. Pessoa, F. (2010). *El desasosiego* (1ª ed.). Penguin Random House Grupo Editorial.
53. Saer, J. J. (2002). *La tardecita*. Ensayo: Juan José Saer y el relato de la memoria.
Recuperado de https://www.barcelonareview.com/30/s_jjs.htm
54. Seraphini, L. (1981). *Codex Seraphinianus*. Franco Maria Ricci.
55. Tarkovsky, A. (1996). *Esculpir el tiempo* (13ª ed.). RIALP.
56. Tarkovsky, A. (Director). (1966). *Andrei Rublev* [Película]. Unión Soviética. Tamara Ogoródnikova.
57. Tiesler, V. (2017). *Simbolismo de la cabeza en Mesoamérica* (Vol. 148, Arqueología Mexicana). Editorial Raíces, S.A. de C.V.
58. Varela, F., & Maturana, H. (2003). *Presencia de la autopoiesis. Implicaciones epistemológicas*. En *De máquinas y seres vivos, Autopoiesis: La organización de lo vivo* (1ª ed., pp. 112-113). Editorial Lumen.
59. Vicuña, C. (1997). *The precarious*. Granary books.
60. Watts, A. (2003). *El camino del Tao*. Kairós.
61. Wolf, V. (1978). *Un cuarto propio* (Austral ed.). Espasa Calpe.
62. Silva, C. (2023). *Claridad y Simbiosis* [Fotografía, Escultura]. En *Caldo de cabeza 1*. Valparaíso, Chile.
63. Silva, C. (2023). *Acercamientos* [Fotografía de Placas de Cerámica]. En *Caldos de cabeza*. Valparaíso, Chile.

64. Silva, C. (2023). *La concha de tu mar* [Fotografía de Escultura]. En *Caldo de cabezas*. Valparaíso, Chile.
65. Silva, C. (2023). *Vienes de donde vas* [Fotografía de Placa Cerámica]. En *Caldo de cabezas*. Valparaíso, Chile.
66. Silva, C. (2024). *Cochayuyografías 1, 2 y 3* [Fotografía de Cochayuyos]. En *Diálogos*. Valparaíso, Chile.
67. Silva, C. (2024). *Diálogos* [Fotografía de Escultura Cerámica]. En *Caldo de cabezas*. Valparaíso, Chile.
68. Worm Gallery. (2023, agosto). *Registros. Hacer memoria 10 años* [Fotografía]. Recuperado en 2024 de <https://wormgallery.tumblr.com/registro>