



EL OFICIO DEL COLOR

RECOLECTANDO IDENTIDAD A PARTIR DE LA MATERIALIDAD LOCAL

Tesis para optar al grado de Licenciada en Arte
María Ignacia Cabal Becerra

Profesora guía: Dra. [Magdalena Dardel Coronado](#)

Valparaíso, Chile
2024

ÍNDICE

RESUMEN	3
ABSTRACT	3
I.- INTRODUCCIÓN	4
1.- OBJETIVOS	5
A. OBJETIVO GENERAL	5
B. OBJETIVOS ESPECÍFICOS	5
2.- METODOLOGÍA	6
A. PROCESO TEÓRICO	6
B. PROCESO DE OBRA	7
3.- PRESENTACIÓN DEL TEMA	8
4.- BALANCE BIBLIOGRÁFICO	10
II.- MARCO TEÓRICO	11
1.- MATERIAL COMO DOCUMENTO HISTÓRICO	11
A. DIMENSIÓN MATERIAL	11
B. INVESTIGACIÓN INTEGRAL	14
C. VINCULACIÓN CON LA EXPERIENCIA	20
2.- ADORACIÓN A LA NATURALEZA	23
A. EXTIRPACIÓN DE ÍDOLOS EN CUANTO AL MATERIAL	23
III.- ANTECEDENTES:	27
1.- MEMORIAS TEMPRANAS SOBRE COLOR, UNA APROXIMACIÓN AL OFICIO	27
2.- OFICIO:	31
A. SOPORTES: ANTEPASADOS SOBRE EL MATERIAL	31

A.1 PIELES, PINTURA CORPORAL	32
A.2 PIEDRAS, PINTURAS RUPESTRES:	35
B. ELABORACIÓN DE UN COLOR INTEGRAL	41
C. AMBIVALENCIA DE LA FINALIDAD MATERICA Y ESTÉTICA ENTRE EL COLOR ARTESANAL Y LA AUTONOMÍA	61
3.- TRANSITAR	66
A. RECOLECTAR, UN ESTADO AISLADO DEL TERRITORIO	66
B. IDENTIDAD: UN PARALELISMO ENTRE LO CULTURAL Y MATERIAL	70
B.1 COMPARATIVAS DE EXPERIENCIAS GEOGRÁFICAS:	82
IV.- CUERPO DE OBRA	85
1. IDEA GENERAL OBRA I	89
A. PROCESO DE OBRA I:	90
2.- IDEA GENERAL OBRA II	113
A. PROCESO DE OBRA II	117
V.- REFERENTES:	126
1.- REFERENTE VISUAL	126
A. EL EMPIRISMO COMO RECURSO CREADOR: JOSEF Y ANNI ALBERS	126
2.- REFERENTE PROCESUAL:	134
A. COLECTIVO: COLORES DEL ACONCAGUA	134
VI.- CONCLUSIONES	145
VII.- BIBLIOGRAFÍA	147

RESUMEN

La presente tesis inicia desde un recuerdo de infancia temprana, el cual hace un par de años atrás cobra sentido dadas las circunstancias que me encaminaron a realizar el oficio que hoy me convoca, investigación y elaboración de pigmentos naturales de origen orgánico e inorgánico. La experiencia de recolectar materialidades coloridas y su posterior manufactura artesanal forma parte importante de mi práctica artística. Para complementar la experiencia de taller incluí algunas visitas a artesanos y artistas como ejemplo de prácticas similares en relación al proceso artesanal. Recopilé información de textos y conferencias de investigadores teóricos para comprender la dimensión histórica de la materialidad y el color desde una perspectiva mestiza andina colonial. En relación al proceso de obra, abordé algunas experiencias que dieron valor al contexto local del territorio de Valparaíso, elaborando a partir de los desechos de estos contextos las materialidades y paleta cromática de las obras.

Palabras claves: Color - Materia - Artesanía - Territorio.

ABSTRACT

This thesis begins with a memory from my early childhood, which a couple of years ago made sense given the circumstances that led me to do the job that calls me today, research and production of natural pigments of organic and inorganic origin. The experience of collecting colorful materials and its subsequent artisanal manufacture is an important part of my artistic practice. To complement the workshop experience, I included some visits to artisans and artists as an example of similar practices in relation to the artisanal process. I collected information from texts and conferences of theoretical researchers to understand the historical dimension of materiality and color from a mestiza Andean and colonial perspective. In relation to the work process, I addressed some experiences that gave value to the local context of the territory of Valparaíso, elaborating materials and chromatic palette of the works from the waste of these contexts.

Keywords: Color - Materiality - Crafts - Territory.

I.- INTRODUCCIÓN

La presente tesis, “El oficio del Color: Recolectando identidad a partir de la materialidad local”, tiene como resultado la conjunción de tres experiencias que fueron significativas durante el último tiempo y que a la vez se vieron reflejadas en el comienzo del proceso de obra, dejando este recorrido como un hacer sin mayor tentación a lo que podría abordar, sino, a lo que el material me disponía leer de él. La búsqueda de color en materias orgánicas e inorgánicas es un proceso de recolección que comienza en el año 2021, lo que desarrollaré a continuación, es un desplazamiento completo de lo que significa la experiencia inmersiva de recolectar un material local y hacer de esta, una herramienta autónoma tanto como para la obra y el desarrollo de su contexto actual. Otorgándole un espacio a su dimensión política y resignificando el hacer desde lo artesanal. El detenerme en aquellos procedimientos y materialidades ha llevado a la investigación presente tener encuentros con localidades y artesanos que me han empapado de su hacer, incluyendo visitas a sus talleres y conversaciones reflexivas en cuanto a su propia historia. El proceso de obra y construcción de obra final es regida principalmente desde el campo del arte como disciplina motora y luego una serie de elementos integradores que hacen de esta una experiencia alquímica.

El objetivo de esta tesis es compartir una visión expandida de lo que se puede comprender como material en las artes. Rescatando su valor político autónomo dentro de una contemporaneidad casi completamente aislada de métodos artesanales que se anteponen a la demanda de mercado, conocidos como métodos fábrica. Así también incluir el entorno que nos rodea como componente vital para la contemplación e identificación de la riqueza material la cual podría expandir las posibilidades de saberes y prácticas milenarias rescatando así información valiosa que podría ser un complemento de todo lo que hoy propone la contemporaneidad.

1.- OBJETIVOS

A. OBJETIVO GENERAL

El objetivo general en la presente tesis es poder unir mi práctica artística y lo que hace posible su manufactura y resultado a un desplante visual que vincule materialidad local en cuanto a su propio contexto. Entendiendo las dimensiones del color y la materialidad desde una acercamiento que contemple la historia andina con respecto a estos dos elementos. Otorgándole un valor histórico a los “desechos” recolectados; ceniza y carbón, evocando en ellos una instancia de reflexión y visibilidad de las continuas amenazas que sufre la población de la quinta región y los suelos que la constituyen. Esto, elaborado, mediante el rescate de métodos antepasados que han quedado casi en el olvido, pero que hoy en día están viendo la luz cada vez más.

B. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- 1.- Comprender la materialidad en su dimensión histórica como un elemento que atraviesa las formas de hacer y crear, rescatando tradiciones milenarias.
- 2.- Compartir una aproximación del oficio que requiere confeccionar un pigmento natural orgánico e inorgánico desde su recolección y manufactura artesanal.
- 3.- Reconocer las materialidades que arrojan los contextos que marcan la historia y otorgarles un espacio de valor y autonomía en la obra plástica mediante su elaboración y uso.
- 4.- Integrar los métodos de elaboración de pigmentos que he trabajado anteriormente, hasta la fecha, con la paleta de colores del incendio a partir de las materialidades ceniza y carbón.

2.- METODOLOGÍA

A. PROCESO TEÓRICO

La práctica que me ha llevado a formular el entendimiento de un hacer artesanal y de origen natural se ha expandido en una estrecha relación en cuanto a color pigmento y materialidad, sin embargo, es fundamental para otorgar entendimiento dar cabida al proceso teórico del oficio que desempeñó. Desde la consideración de investigadores, historiadores y personas a fin en relación a materialidades, me propongo estructurar esta tesis con conceptos que si bien ya consideraba pertinente como color, material y experiencia no me había dispuesto a estudiar a profundidad, hallando claridad en el libro de Gabriela Siracusano. (2005). *“El poder de los colores: de lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas: siglos XVI-XVIII”*. Es en este escrito donde resuelvo comprender algunas aproximaciones de mis primeras inquietudes en relación a lo que hago. Desde aquí se expande la integración de otros de sus libros y autores como también artistas que son parte de sus referencias bibliográficas. El estudio de este libro resignifica en mi, un entendimiento teórico de lo que me propongo llevar a la práctica. Comprendiendo desde una dimensión histórica las influencias coloniales que se vieron impuestas en territorio andino y su consecuente pérdida simbólica, lingüística y artística.

A partir de interpretaciones de esta lectura es que busco dentro de mi contexto y de manera local incluir a mi investigación experiencias propias como también referencias de colegas a través de visitas y entrevista.

El hecho de rescatar materialidades que son testigo de sus contextos se ven reflejados en obra a través del uso y no desperdicio de descartes como lo son la ceniza y el carbón, en contextos de incendios llevando estas materialidades a procesos prácticos como los que ya había experimentado anteriormente.

B. PROCESO DE OBRA

Las materias orgánicas e inorgánicas que nos rodean como tierras, piedras y hierbas son hace un par de años elementos con los cuales tengo una conexión cercana desde la curiosidad y desde el interés para elaborar mis propios materiales artísticos. Buscando formas más sustentables de crear con técnicas que han puesto en práctica nuestros antepasados. Haciendo de esta búsqueda un estudio local de materias, otorgándole valor al entorno y a lo que sucede en él.

En esta práctica, la recolección es la primera etapa que definirá las fases siguientes para conocer qué posibilidades artísticas me permite encontrar cada materia. Todas estas posibilidades, casi la mayoría del tiempo se basan en la búsqueda de color.

Quiero destacar que toda la ejecución de la presente tesis tuvo cabida por las tres experiencias en las que me vi expuesta antes de que comenzara el presente año académico, lo que explicaré en: Idea general de Obra. Dejando así en completa libertad todo el desarrollo de tema y por ende obra. Lo que en una primera instancia fue lo que me llevó a toda la materialización de obra, regido como dije anteriormente sólo por la vivencia y no el capricho o el deseo genuino. Decidí escuchar el material y atender lo que estaba ocurriendo en su contexto, desde ahí integrar la práctica de elaboración de pigmentos como soporte y material artístico.

A. 1 PROCESO TEÓRICO RESUMIDO

- 1.- Reconocer como antecedente un recuerdo de infancia y analizarlo con mi práctica actual.
- 2.-Búsqueda de referentes teóricos que aborden los conceptos de lo material, color y experiencia.

- 3.- Comprender las dimensiones de lo matérico como elemento susceptible en la historia.
- 4.-Búsqueda de información para contextualizar materialmente los descartes de un hecho catastrófico.

B.1 PROCESO DE OBRA RESUMIDO

Obra I:

- 1.-Ubicar mi práctica artística de taller como parte del proceso de investigación para entender sus dimensiones en cuanto a lo material.
- 2.- Recolección del material ceniza.
- 3.- Conocer las posibilidades plásticas de la ceniza.
- 4.- Experimentación de formas, color e incisiones.
- 5.- Selección de representaciones de objetos y frases.
- 6.- Pruebas de sujeciones y emplazamiento de obra en el espacio.
- 7.- Disposición de dicha obra.

Obra II:

- 1.- Búsqueda de información oficial de los incendios efectuados en la quinta región, Chile, comprendidos en los años 2014 y 2024.
- 2.- Recolección de imágenes cartográficas del incendio.
- 3.- Selección definitiva de imágenes cartográficas del incendio.
- 4.- Edición de imágenes seleccionadas.
- 5.- Experimentación de color, impresión y tamaño.
- 6.- Intervenir las impresiones con tinta de carbón vegetal.
- 7.- Bordar tela y papeles con hilo negro.
- 8.- Pruebas de sujeciones y emplazamiento de obra en el espacio.
- 9.- Disposición de dicha obra.

3.- PRESENTACIÓN DEL TEMA

La presente tesis está compuesta por una pluralidad de experiencias continuas que comienzan cronológicamente por mis primeras memorias tempranas. Primero, desde la infancia con el color. Posteriormente, la vinculación actual de taller en relación a la materia orgánica e inorgánica que recolectó y elaboró para la construcción de obra. Finalmente, un hecho histórico el cual sucedió un día después de entrar a trabajar en un local donde reiteradamente se desecha ceniza. Me refiero al incendio urbano-forestal que mantuvo a los habitantes de la quinta región de Chile en alerta durante dos días completos. Desde ese hecho trágico es que comienzo a ver las cenizas constantemente como un material cargado de significado y sentido en relación a lo ocurrido, su territorio, mi lugar de trabajo y lo matérico. En relación a esta seguidilla de hechos comienzo a vincular mi práctica artística con la historia material y como esta ha construido nuestro mercado artístico y su relación con las obras de arte en el territorio andino.

Realizar la práctica de fabricación artesanal de pigmentos dentro de una gama variada de materias me ha dado la posibilidad de incluir la ceniza material recurrente y autónomo propio de la quinta región. Si bien el material ceniza, en específico, no fue recogido directamente del suelo siniestrado, me lleva a plantear que la materialidad se carga de sentido si la recolectamos y usamos en el momento exacto de los hechos. Otorgándole un contexto a la obra y desde ese contexto identificar la materialidad y dar uso de ello para su elaboración.

4.- BALANCE BIBLIOGRÁFICO

Para la formulación de la presente tesis se me hizo necesario recopilar de manera específica autores que tuvieran conocimientos teóricos sobre materialidad y color, lo que me llevó rotundamente a estudiar a la historiadora Gabriela Siracusano junto a su libro *“El poder de los Colores: de lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas: siglos XVI-XVIII”*. (2005), la cual narra desde una profunda y extensiva selección de artículos y manuales, antiguas manifestaciones del poblado andino antes, durante y posterior a la llegada del hombre conquistador. También revisé otros libros y conferencias que me ayudaron a entender de manera más ejemplificativa las dimensiones de la materialidad y el color. Me pareció oportuno también integrar a la historiadora chilena Isabel Cruz ya que Siracusano la menciona un par de veces en dicho libro, es por eso que me dispuse a leer su libro *Arte y Sociedad en Chile 1550-1650*. (1986), donde relata acontecimientos que se centran en la formación cultural chilena colonial y también latinoamericana en los siglos XVI- XVII. Lo que rescato de este libro son las dinámicas sociales religiosas que expone sobre las creencias indígenas acerca del arte. En relación al pigmento como material dentro del territorio chileno me dispuse a leer e incluir como ejemplo los estudios de Mateo Martinic sobre las culturas que habitaban al sur de nuestro país, *“Los Aónikenk, Historia y Cultura”*. (1995). En relación a concepciones en cuestión de práctica y experiencia revisé el escrito de John Dewey *“El arte como experiencia”* (1934), donde expone desde una mirada filosófica y estética el arte con un enfoque que trasciende lo tradicional, abordando una propuesta que se centra en vivir el arte desde la experiencia. Con esta última lectura me dispongo a ahondar en artistas que hayan practicado y crean en la experiencia como una mediadora de los procesos creativos, es por esto que fue fundamental estudiar obras y libros del artista y docente Josef Albers *“Interaction of color”* (1963) y *“Medios mínimos, efecto máximo”* (1972), como también las influencias de obras e intereses indispensables que lo acompañó durante todo su camino, Anni Albers.

II.- MARCO TEÓRICO

El hecho de integrar a Gabriela Siracusano como referente teórico propicia a mi práctica una solidez que se desprende del taller y me impulsa a ahondar en la materialidad y el color de manera integral incluyendo su dimensión histórica.

1.- MATERIAL COMO DOCUMENTO HISTÓRICO

A. DIMENSIÓN MATERIAL

En el campo del arte, cuando nos referimos a la materialidad hacemos alusión al elemento físico y tangible que conforma un objeto de estudio, es decir, que nos referimos a los aspectos perceptibles asociados a los sentidos. Con esto se alude a diferentes características como el color, la forma, la textura o sus dimensiones. Estos, vistos de manera externa, sugieren preliminarmente una lectura superficial, desprovista de mayores significados espirituales, religiosos o culturales. Si consideramos que cada uno de los aspectos físicos o características de la obra en cuanto al objeto, representa una profunda arista que puede estar sujeta a la investigación exhaustiva, daremos comienzo a esta proceso de tesis asumiendo con certeza y convicción que para iniciar este camino a través del material se debe posicionar y establecer en un contexto histórico y por tanto hacer juicio de su presencialidad en dicho espacio temporal.

“El estudio de lo particular, del detalle, de aquello que no parece ser lo más importante, nos lleva a replantear aquel aspecto de la actividad artística que la historiografía desdeñó durante mucho tiempo: la dimensión material de las obras artísticas”. Siracusano, G. (2020). XLIV CIHA - Conferencia magistral de Gabriela Siracusano.

En este respecto y refiriéndose a la línea investigativa de la historiadora del arte argentina Gabriela Siracusano, quien alude al concepto del material como

documento histórico, debemos adentrarnos en lo que ella define como la dimensión material. Este concepto requiere desglosar el carácter físico de la materia para incurrir en aspectos históricos que se asocian con una lectura integral y que por tanto requieren de la vinculación interdisciplinaria de otras ramas investigativas como la sociología, historiografía, química, arqueología, etc. Esta integración de otras áreas de estudio permiten la lectura de códigos de legibilidad que parecieran discernibles mediante una observación unidireccional.

Para orientar y comprender de mejor manera aquello que se desvela al ahondar en el aspecto material, se puede tomar de ejemplo una vasija prehispánica. Está en su forma física se compone de cerámica y engobes, sin embargo, este aspecto solo describe características de una lectura formalista de dicho objeto. Para adentrarnos en una lectura de carácter histórico, debemos profundizar en cada detalle que permita la contextualización de dicho objeto. ¿Es una vasija, un cuenco, un cántaro, o una urna?, ¿A qué periodo y cultura pertenece?, ¿Posee esta un carácter utilitario, ceremonial u ornamental? Dichas preguntas sirven como un anclaje cultural e histórico del objeto pero subvierten la metodología en la que reconocemos aspectos que resultan importantísimos a la hora del desglose investigativo asociado a estas determinadas capas. Volviendo a sus características, podemos seguir profundizando en los aspectos estilísticos y técnicos que revela el objeto en cuestión, es decir, existen diversos métodos para adentrarnos en la dimensión material. Continuando con nuestra hipotética vasija: ¿Es acaso aquella pasta cerámica de carácter local? o ¿Es que resulta del intercambio comercial de bienes?, ¿Cuál es la variante técnica que da forma a dicho objeto y quienes practicaban dicho estilo?

“Cuando uno analiza la muestra, lo que hace es producir un gesto arqueológico de exhumar, de excavar esos vestigios y ver de qué se trata y de qué están hablando porque no solamente se trata de identificar los materiales, se trata de identificar las prácticas. Qué se hizo con ese material y por qué, qué conocimientos se tenían, qué intencionalidad hubo en utilizar

ese y no otro material, por qué se mezclan ciertos materiales y por qué no otros...sino que están hablando de una carga simbólica que ese material tiene y que proviene de otra disciplina, como por ejemplo la alquimia”.

Siracusano, G. (Octubre, 2008). Entrevista Facultad de Artes, Universidad de Chile.

Tras adentrarnos en la materialidad física y una asociación al origen, el profundizar en la historia involucra variantes que subyacen la presencialidad y que requiere del entramado interdisciplinario para comprender a cabalidad aquellos movimientos que reflejan la complejidad de la naturaleza humana. Para esta tarea necesitaremos adentrarnos en aspectos concretos de otras disciplinas sin dejar de ser flexible en la asociación de ideas, orígenes y detalles que darán lugar a un relato histórico más completo.

Siracusano afirma que:

“Es riesgoso porque uno se pierde de conocer una cantidad de datos acerca de las imágenes y de los objetos en general que solamente desde la química, la física, la conservación también, pueden obtenerse. Entonces, es una pena que los historiadores del arte avancemos con cuestiones muy importantes que tienen que ver con la imagen, con las condiciones de producción, con la sociedad, con la cultura que generó esa imagen, con lo político, con lo económico, pero de todo eso también en lo material queda un vestigio.” Siracusano, G. (Octubre, 2008). Entrevista Facultad de Artes, Universidad de Chile.

Si no se ha estudiado en profundidad la historia material, me pregunto ¿Cuánto más se podría descubrir de la mano con otras disciplinas?, ¿Cuántas historias son inadvertidas tras cierres abruptos o simplemente olvidadas?.

B. INVESTIGACIÓN INTEGRAL

Gabriela Siracusano se plantea promover redes que constituyan conservadores, historiadores de arte, químicos, entre otros especialistas de Latinoamérica, con la finalidad de investigar la historia de la materialidad. En su libro *“El Poder de los Colores” De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas (siglos XVI - XVIII)*, distingo aspectos de mi propia investigación. Tras adentrarse en su primer capítulo en la historia de la manufactura de carácter “artesanal” de pigmentos y su carácter cultural y contextual ligado al territorio andino, reconozco un paralelismo con lo que en mi propia experiencia ha significado la valorización de los aspectos espirituales y metafísicos que simbolizan el acto presencial en la extracción y recolección de la materialidad.

A propósito de esta asociación vinculativa, Siracusano ejemplifica en la *“Conferencia magistral, MATERIA; del Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura, Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina”*, como es revelada aquella dimensión matérica ante la exploración y profundización de un elemento superficial tan visible para el espectador como lo es el color de una pintura. Siracusano que somete a pruebas microscópicas la pintura de José Gil de Castro. “Retrato de José San Martín” del año 1818 y perteneciente al periodo colonial estudia la técnica y los orígenes de los colores.



Imagen N° 1, José Gil de Castro. Retrato de José San Martín. 1818. Pintura al óleo, tela dorada y madera. 100,5 x 75,5 cm. Museo Histórico Gabriel González Videla.

Recoge un fragmento de naturaleza oscura, digamos un negro óptico del borde del lienzo. En él acercamiento microscópico que se puede apreciar en la imagen 2, se reconocen una serie de pigmentos diversos como óxidos, rojos, azules y negros. ¿Cuál es el origen de la diversidad de aquella variante técnica?. La idea de un color sólido y único, que no permite dilucidar el carácter oscuro y opaco de una lectura simplificada resultan metafóricos ante el proceso que desvela y permite ver a través de la capa pictórica. En otras palabras, transparentan la historia.

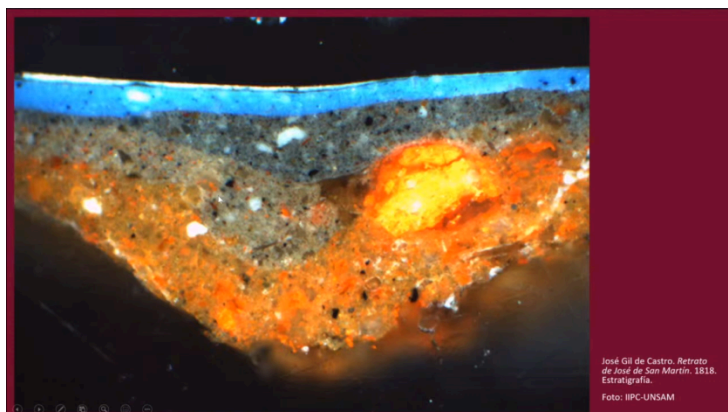


Imagen N° 2, José Gil de Castro. Detalle retrato de José San Martín. 1818. Estratigrafía restos de pigmentos rojos, azules y negros que corresponden a colores; rojo bermellón, azul de prusia y negro de carbón que estaban presentes en la misma pintura. Foto: IIPC - UNSAM. Pantallazo tomado de la conferencia a través de Youtube.

El desplazamiento de la actividad investigativa del laboratorio se cruza con el camino de los historiadores, vinculando a su vez dicho conocimiento a los manuales de Antonio Palomino de Castro, pintor español, que aconsejaba el uso de los restos de pintura de las paletas como base en la imprimatura de los lienzos. Dicha asociación con los manuales establecen la presunción y posible posesión del manual en las estanterías del pintor y por tanto permiten dilucidar así el origen y fabricación de la tela, la asociación de la técnica a maestros, gremios o escuelas

de arte; las referencias simbólicas y su vinculación con su contexto histórico así como los orígenes de los pigmentos y paletas de colores.

Refiriéndonos a tres autores europeos que identifica Siracusano como maestros de la experiencia en el taller, dejan registros de enciclopedias de las sustancias materiales que clasifican dichos elementos de acuerdo con su etimología, su procedencia, sus usos y cualidades:

1-. Francisco Pacheco. “Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas” 1649, España.

2-. Discípulo de Francisco Pacheco, Vicente Carducho. “Diálogos de la pintura” 1649, España.

3-. Antonio Palomino de Castro y Velasco “Museo pictórico y escala óptica” 1715 y 1724, España.

Estos tres exponentes que sintetizan manuales de pintura, viajan a América junto a los tratadistas italianos que en sus libros redactan las coordenadas de acuerdo a sus cánones estéticos sobre arquitectura. La importancia de los manuales que viajan hasta el territorio andino, tratan de registrar la materia e imagen como un documento pero por sobre todo se encuentran orientadas a objetivos de adoctrinamiento y colonialismo a través de la religión, por su puesto mediante la sistematización de conocimientos.

“Centrada en la polémica en la dicotomía imagen “verdadera” e ídolo “falso”, el horizonte de posibilidades de análisis de este proceso permite establecer diversas aproximaciones, abordando temas como la caracterización de la idea de representación y presentación, la relación imagen-palabra, o la definición y aceptación o refutación de herramientas conceptuales como choque, encuentro, resistencia, negociación para el análisis de las estrategias representativas entre otras”. Siracusano, G. (2020). XLIV CIHA - Conferencia magistral de Gabriela Siracusano.

Desde el campo histórico, Siracusano alude a la importancia de la imagen en su sentido simbólico y sacro, dando a entender como la marginalidad de aquella lectura de la dimensión material instalada en los discursos historiográficos del mundo del arte ha condicionado durante décadas la fórmula de la literatura y el peso semántico que dió vuelco a la resignificación lingüística de creencias no sólo en imágenes sino en las propias palabras, lo cual desencadenando la alteración de nuestro lenguaje en relación en este caso, a la materialidad y la experiencia.

En lo concerniente a las dimensiones lingüísticas que se vieron de alguna manera alteradas o desplazadas. La primera resulta del hecho de resignificación de palabras por medio de las materias y colores que se fueron integrando en la cultura andina y que resultaban desconocidas para los artífices locales. Por otra parte, la segunda consiste en la poca integración que mantuvieron las prácticas artísticas de taller propias del territorio con los registros escritos que resultan posteriores a la llegada del Español.

Incluiré un ejemplo clave que menciona Siracusano sobre un pigmento que contiene su propia carga simbólica, no precisamente por su composición química, sino, por el significado que los andinos le atribuyen resignificando sus creencias. Aludiendo al conocimiento heredado al que me referiré más tarde por medio de registros de Guaman Poma, podríamos decir en cierta medida que el andino ya poseía sus propios manuales que aluden al carácter simbólico, espiritual y alquímico.

“Hay materiales que se han ido cargando de significado. Por ejemplo, el caso del cardenillo para lo que es la pintura colonial, es un caso interesante porque es un material tóxico, un acetato de cobre, este polvillo verde que aparece cuando las planchas de cobre son sometidas al vapor de vinagre, y es muy tóxico. Pero aún así hay en los escritos de la época, en los discursos, un acendrado esfuerzo por advertir que es algo más que tóxico, que tiene una carga negativa y se habla de la pestilencia. En esa época

-otra cosa que uno tiene que hacer es trabajar con las terminologías de la época, buscar en los diccionarios qué quería decir pestilencia-, para lo que es América colonial, el término pestilencia está muy ligado a la idolatría. Lo que es interesante es que cuando uno comienza a bucear un poco en el lugar que ocuparon estos pigmentos dentro de las prácticas andinas o anteriores y superpuestas a la conquista, uno se encuentra con que estos polvos de colores tenían un lugar dentro de los rituales religiosos. Siracusano, G. (Octubre, 2008). Entrevista Facultad de Artes, Universidad de Chile.



Imagen N° 3, ejemplo de pátina de cobre. Casa Histórica Coronel Manuel Alvarez Prado. Museo Soto Avendaño, Tilcara Jujuy. Ernesto Soto Avendaño. Escultura de San Martín. Fotografía de la autora.

Referente al ejemplo sobre cobre y pestilencia, imagen 3, por sobre todo al uso de la palabra en cuestión, Siracusano menciona esta pátina de cobre con tendencia a los colores anaranjados que posterior a sufrir un proceso químico pasa a un color

turquesa; por otra parte, este adquiere a consecuencia una persistente toxicidad y resultando ser nocivo a través de los años. Los andinos ya tenían una percepción acerca del concepto de pestilencia, lo relacionaban al sentimiento de malestar o toxicidad haciendo un paralelismo conceptual de la significancia de la adoración a la montaña y los elementos sagrados que eran provistos por estas “Huacas”. Estos elementos preciosos, que representaban bienes entregados por la madre tierra y a los cuales se le atribuía valores iconográficos en su cosmovisión; cohesionaba las ideas de transformación, alquimia, curación y malestar. Sin embargo, y posterior a la integración del concepto de pestilencia al vocablo común, así como de sus diferentes variaciones lingüísticas en el territorio americano mediante el uso del vocablo hispano este adquiere la categoría de patológico. No debemos olvidar las numerosas epidemias y patologías que incurrieron en la población local tras la llegada de los europeos. Claro ejemplo de esto se puede encontrar en las numerosas alusiones y referencias a la integración del concepto de pestilencia al lenguaje como “Martines Duran (1941) que relaciona la palabra cakchiquel *chaac*, como pestilencia, con el término náhuatl que designa el tifus exantemático”(pág, 104) o “El término *cocoliztli* que utilizaban los aztecas para un brote epidemiológico en 1545, que se traduce simplemente como “enfermedad” o “pestilencia” (pág, 108) “*Los Juicios secretos de Dios*” Epidemias y despoblación indígena en Hispanoamérica colonial”. Lovell G. y Cook N.

El desplazamiento lingüístico de los conceptos en cuestión repercutirá posteriormente en la omisión de lectura cultural histórica del significado que se le atribuye al habitante y por tanto de quien experimenta dicha materialidad. Haciendo paralelismo con lo que Siracusano escribe en su libro primeramente y en lo que se refiere a una conferencia:

“¿Sería lícito hablar de una “asimilación” de los secretos técnicos por parte de los pintores que habitaban en vasto territorio andino sin la impronta de su propia experiencia, sus búsquedas, sus intencionalidades, y sin tomar en cuenta las posibilidades que brindaba el horizonte de una naturaleza distinta, a la que algunos llegaron a identificar con el paraíso mismo?”.

Siracusano, G. (2005). El poder de los colores: de lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas: siglos XVI-XVIII.

“Como si en estas regiones del hacer no hubiera espacio para el conocimiento, formulación de conocimientos, los obstáculos socioeconómicos de materiales la manifestación de una poética. Como si dichas prácticas materiales no fueran el resultado de un conjunto de saberes adquiridos o generados por la propia experimentación en sintonía con la selección estética. Estas prácticas se dejaron de lado por las formas, conductas sociales o las historias, iconografía como si estas fueran posibles junto las otras”. Siracusano, G. (2020). XLIV CIHA - Conferencia magistral de Gabriela Siracusano.

C. VINCULACIÓN CON LA EXPERIENCIA

¿Dónde queda el conocimiento integrado a través de la experiencia en la antigua zona andina?. Las formas de aprender para los europeos era mediante el uso de escritura en manuales, maestros y gremios; los andinos por su parte la mantenían viva en su experiencia. Es innegable que existieron sistemas jerarquizados en las estructuras de aprendizajes de oficios en los pueblos andinos. Sin embargo, la asociación de la experiencia y el saber, el salir y recorrer la montaña, detenerse e incluir sus creencias a sus haceres responden a una necesidad espiritual y fundamental en la cosmovisión andina. Uno de los vestigios de apreciación que se puede reconocer en la actualidad como un ejemplo de experiencia con lo simbólico y hacia el territorio son las conocidas montañas de piedras llamadas “Apachetas”, estas consisten en montículos cónicos de piedras que se dejaban a la orilla de los caminos donde estos incrementan su dificultad. También se les atribuye un acto colaborativo de demarcar y orientar aquellos senderos en los cuales no existen puntos referenciales para la ubicación y navegación por el territorio. Ahora bien, basada y fundamentada esta idea en mi propia experiencia

haré alusión a la explicación más adecuada que ha llegado a mi por medio del relato de uno de los habitantes de estos territorios: “Dejar una piedra en la apacheta, es hacer alusión al descanso. Desde niño al recorrer estos territorios nos era común dejar una piedra en los montículos, no era un acto religioso, ni consiente; sino que respondía a un entendimiento de que si no se colocaba ahí cuando se observaba y se supera dicho hito, se llevaba por consecuencia cargar con aquel peso que representaba la roca. Por otra parte, al dejar y aportar en la construcción de aquel montículo uno se vuelve parte del paisaje y se siente parte de una especie de transitar perpetuo”.

La intencionalidad de este ejemplo en particular remite a la necesidad de plantear la experimentación como modelo y base fundamental para el entendimiento del oficio que he desempeñado como “artífice de pigmentos” y a la distinción de orientación por consecuencia que requiere la vinculación integral con otras ramas investigativas. Comprender este aspecto conlleva a incurrir en la historia a fin de entender la diversificación del oficio y a profundidad. Ya que como establece Guaman Poma existían ya previo a su registro sistemas que hacían distinción entre diferentes artes y oficios en la población andina.

“Guaman Poma registra las ordenanzas incaicas establecidas por Tupac Innga Yupanqui, la regulación que se ejercía sobre estos y nos permite reconocer, por ejemplo, la distinción entre el pintor mural y aquel que pintaba los vasos ceremoniales”. Siracusano, G. (2005). El poder de los colores: de lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas: siglos XVI-XVIII.

Las jerarquizaciones en relación a los oficios estaban teniendo un cambio en sus modos de hacer. Las artes mecánicas y serviles entre España y América Andina comienzan a tener influencias tanto como en referencias de sistemas de enseñanza y servilismo, venta de servicios y manufactura. Como también comprender las herramientas y sus diversas facultades. Ambas territorialidades se yuxtaponen con la otra desde los sistemas de organización que surgirán en los

talleres hasta los sistemas de venta artesanales. Oficios que en su praxis hoy se podrían denominar como transdisciplinarios, comienzan a convocar una nueva era de la creación denominada como: “la era de los nuevos oficios”, idea que resulta de total invención e influencia europea. Nuevos gremios que se encargaran de hacer cosas específicas para conseguir materialidades específicas. En este punto de la historia se puede ver una ramificación de los haceres porque se vuelven más complejos y a su vez se comienzan, llamémoslo de alguna manera a “profesionalizar” cada uno de estos oficios. Luego de segregar estos oficios se hace registro de la sistematización de viejos oficios que influenciados por occidente comienzan un nuevo ciclo, el cual se denomina “periodo adaptativo de oficios”.

“La paulatina jerarquización de algunos de estos quehaceres permitió, ya para fines del siglo XVII, una sutil distinción entre los oficios más serviles, ligados al esfuerzo físico y la manipulación de la materia, y aquellos, como la pintura o la platería, que implican una destreza e invención mayores. Siracusano, G. (2005). El poder de los colores: de lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas: siglos XVI-XVIII.

2.- ADORACIÓN A LA NATURALEZA

A. EXTIRPACIÓN DE ÍDOLOS EN CUANTO AL MATERIAL

“Común es casi a todos los Indios adorar Gaucas, Ídolos, quebradas, peñas o piedras grandes, cerros, cumbres de montes, manantiales, fuentes y finalmente cualquier cosa de la naturaleza que parezca notable y diferenciada de las demás. Item es común adorar al sol, la luna, estrellas, el lucero de la mañana, y el de la tarde, las cabrillas y otras estrellas”. Instrucción contra las ceremonias y Ritos que usan los Indios conforme al tiempo de su Infidelidad, en: doctrina cristiana y catecismo para instrucción

de los indios, y de las demás personas, que han de ser enseñadas en nuestra Santa Fé, Lima, 1584, cap I: “De las idolatrías”. Siracusano, G. (2005).

Para los seres humanos a lo largo de la historia ha sido común dar forma a sistemas de valores que de manera primigenia, orientan y fortalecen los vínculos sociales que dan lugar a un entendimiento mutuo. Estos arraigados a una memoria temprana, se hallan enlazados de manera simbólica con los elementos naturales, planteando por sobre todo una cosmovisión que proviene de la supervivencia del medio: la tierra. El reconocimiento paulatino de los elementos que conforman la naturaleza conlleva a la valorización de estos en función a la importancia que tienen para la cultura que los integra. El sol, las estrellas, la noche, las lluvias, el viento, o cualquier elemento que disponga de significado para un individuo, puede ser orientado al culto y trascender al régimen del ídolo.

Refiriéndome al párrafo anterior y con motivo de entender en parte los principios lógicos que resuenan de una suposición arquetípica del culto a la naturaleza. Me es difícil explicar esta adoración, desprovista de cualquier vínculo realmente comparable con el ser humano primigenio en relación con la naturaleza, y que por otro lado, arrastra de manera circunstancial una perspectiva contemporánea que me distancian de los ídolos como agentes trascendentales para la lectura del mundo. Esta búsqueda de una perspectiva acorde las necesidades explicativas, me lleva a citar aunque contradictoriamente una fuente de carácter occidental, que alude a la catalogación de la idolatría en un territorio totalmente desprovisto de estas propiedades filosóficas en cuanto al aspecto que me interesa destacar: El vínculo con lo natural y su adoración.

“Es posible advertir en la tradición de todas las grandes culturas el reconocimiento de una legalidad de origen divino que es fuente del orden del universo y que condiciona, como principio, la validez o legitimidad del Derecho y del Estado.” Aquino. T. (2022). La ley Natural según Santo De Aquino, Tomás.

Entendiendo que en un principio la idolatría y el culto a elementos sagrados en América, están orientados a cuestiones cotidianas ligadas a la naturaleza, es decir, que están sujetas al ordenamiento orgánico de las leyes de la naturaleza y a sus vínculos esenciales. Tardíamente, tras la llegada de los colonizadores y evangelizadores, dicha adoración fue paulatinamente desplazada por sistemas religiosos traídos desde Europa. La imposición de esta nueva cosmovisión, excusada en la salvación del alma de los indios; respondía a la necesidad de conquista espiritual y de la apropiación del territorio. Esta paulatina suplantación y sustitución de los aspectos sagrados que asociaban al paisaje, dio lugar a un sincretismo que terminó por opacar la lectura de la dimensión material que intentó reconocer.

En esta línea debo reconocer de igual manera el trabajo de Isabel Cruz, quien de igual manera es citada por Gabriela Siracusano, ya que ahonda en profundidad la naturaleza de estos vínculos en el territorio chileno sin dejar de ser alusivos a la situación y condición andina generalizada en el proceso de conquista.

“Paradojalmente como suele acontecer en los fenómenos históricos, una de las principales motivaciones de la destrucción del mundo cultura aborígen – la evangelización – se transformará muy pronto en la más sólida fuerza aglutinante de hispanos y latinos; en una tarea que, sino pone al conquistador y conquistado hombro a hombro ni codo a codo, les ofrece un objetivo trascendente común. Al alero de la iglesia, bajo su impulso y orientada por sus fines, brota lentamente la nueva cultura hispanoamericana.” Cruz, I. (1986). Arte y Sociedad en Chile 1550-1650.

La consecuencia y principal objetivo de la empresa colonizadora, fue el extractivismo desmesurado. Los habitantes de estas tierras que rendía culto a las montañas, poco podían resistir en las fortalezas y Guacas la sistemática imposición de un sistema que aniquilara el culto de sus ídolos. Debemos tomar en consideración que tras el descubrimiento de numerosos yacimientos minerales en

el territorio Latinoamericano se destinará gran parte del esfuerzo a la apropiación de estos lugares repletos de riquezas.

Considerando ahora la desvinculación simbólica de los elementos naturales en la adoración para el habitante andino volvemos al quiebre y distanciamiento lingüístico que subyace en la memoria.

“Resumiendo: las prácticas de representación, la palabra y la imagen puestas al servicio de la extirpación ofrecían numerosas posibilidades para borrar toda marca de la memoria. Sólo bastaba encontrar los mecanismos más eficaces, los más provechosos, los más poderosos para producir un efecto similar al que dejan las olas del mar al retirarse de las orillas de una playa en la que huellas pasadas desaparecen, cediendo su lugar a los productos de su irrefrenable violencia: un terreno liso plagado de conchillas, caracoles y algas... señales y marcas de su dominio. Pero ¿qué grado de éxito comprendió este accionar?”. Siracusano, G. (2005). El poder de los colores: de lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas: siglos XVI-XVIII.

Para distanciar al indígena de sus adoraciones, se actúa de manera sistemática *“para extirpar con eficacia se requiere antes identificar al enemigo”*. (Carmen Bernard y Sergue Gruzinski en Siracusano, Gabriela)

Se consulta, interroga y estudia el culto de los indígenas con el propósito de un paulatino reconocimiento de todos los aspectos que se encontraban asociados a la adoración; entendiendo de esta manera objetos físicos, fenómenos naturales y los aspectos culturales que se encontraban subyacentes al aspecto iconológico. Respecto a estos cambios el color fue uno de los aspectos más complejos de distanciar de la relación simbólica y lógica dentro de la unión interna que practicaban cotidianamente el pueblo andino.

Considerando la dimensión del color, se reemplaza los elementos de culto, pero se sigue reconociendo en el elemento abstracto la lectura que subyace la imagen

iconológica. Hago un paralelismo entre las imágenes de la portada y contraportada del libro *“El poder de los Colores”* que representan a una virgen envuelta en todas las variantes cromáticas que se asocian al paisaje andino y que destacan por sobre todo el color como su aspecto sagrado por excelencia. Asociado a estos aspectos previamente dichos, el color resulta más complejo si se toma en consideración la vinculación del día a día para las culturas andinas, colores como el azul, hace alusión al cielo, como algo sagrado y limpio, lo que cubre a la virgen, el dorado interpretado como la luz de naturaleza divina.

De este ejemplo en cuanto al color puedo dilucidar que este se mantiene y perdura en su carácter sagrado a pesar de las fuerzas asociativas impuestas por la cual se vio afectado. Puedo reconocer que este trasciende todo hecho histórico, asociación a las formas y apropiación matérica que este contiene las creencias simbólicas, en cuanto permanece en las tramas minúsculas de telas, aglutinadas entre pigmentos, esparcidos con las huellas impregnando los significados perpetuos que alguna vez pudieron idolatrar y que contuvieron en sus almas.

III.- ANTECEDENTES:

1.- MEMORIAS TEMPRANAS SOBRE COLOR, UNA APROXIMACIÓN AL OFICIO

“El color tiene la capacidad de evocar emociones y despertar recuerdos”
Albers, Josef.

Tengo el recuerdo de ser una niña de aproximadamente 7 u 8 años y recolectar las puntas rotas de los lápices de colores. Las juntaba de mis lápices y de los lápices de otros niños, para luego conservarlas en frascos de vidrio que mi mamá me entregaba. Frascos en desuso que provenían de su trabajo, secretaria de un laboratorio. Este recuerdo de mi infancia nunca ha estado ausente, pero tampoco ha sido tan recurrente en mi memoria. Hace, tal vez, un tiempo atrás recordé aquella práctica y si bien, este no es un recuerdo recurrente, puedo reconocer que en el presente esta acción me orienta a resolver preguntas que llevaba y llevo conmigo misma. Con este recuerdo vivo se me vienen a la cabeza inquietudes que tienen que ver con el hacer en mi actualidad: ¿siempre me habré sentido atraída por el color? ¿Era la acción de recolectar y clasificar lo que me gustaba? ¿Con qué motivo lo hice en el pasado y cómo fue que llegué en el presente a realizar algo tan similar? ¿Cómo cambiaron las formas de hacer frente a la misma práctica?

El encuentro próximo que tendría con este recuerdo ya en mi adultez surge desde la necesidad de poder hacer un barniz artesanal para madera en contexto de pandemia 2021. Tras investigar cómo se podía elaborar un barniz casero, cuál sería su calidad al impregnarse con la madera y como se podía conservar me di cuenta que los materiales que necesitaba los podía conseguir en mi territorialidad sin necesidad de recurrir a productos industrializados. Realizar el barniz desde cero, requirió además de investigar, salir a terreno, ir en busca del material adecuado para su elaboración: savia de árbol, en este caso de pino. Al fabricar el

barniz tuve la idea de color, es por eso que fabrique 4 barnices con diferentes porcentajes de sabia lo que proporcione 4 tonalidad distintas, algunas mas intensas que otras. Hice las pruebas de color de barniz en tela, donde pude apreciar la diferenciación tonal. Desde este antecedente comienza mi búsqueda por encontrar pigmentos.

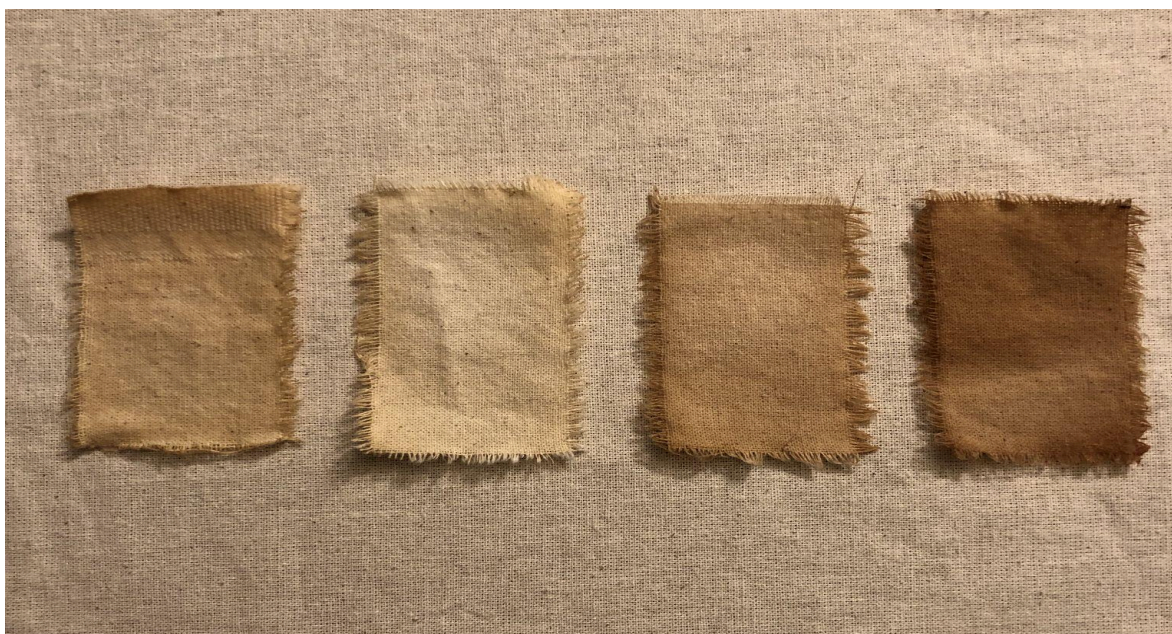


Imagen N° 4, prueba de color: Paleta cromática cuatricolor, a partir de diferentes gramajes de savia de árbol, especie "Pinus Radiata". Primer intento de barniz artesanal a partir de una maceración en alcohol durante un mes, 2021. Fotografía de la autora.

Lo que significó hacer este simple ejercicio que en su momento fueron intentos tras intentos y largas esperas para examinar los resultados, marcó en mí un precedente en cuanto a las materialidades o soportes que hasta ese momento no acostumbraba del todo usar o hacer. La forma artesanal única e irrepetible que conlleva hacer lo que necesitas mediante recursos naturales te invitan de manera circunstancial a salir a fuera, conocer la territorialidad que te rodea y conectar con una práctica donde te involucras de principio a fin. Este acontecimiento cambia por completo mis formas de hacer respecto a la creación y manipulación del material.

Si bien siempre sentí una atracción por la naturaleza, sus colores, texturas, también en otros ámbitos de mi vida ya había establecido una relación con ella pero no del todo así trasladándose a mi hacer. Fue esta situación en particular la que posteriormente desencadenó cuestionarme si era posible expandir mis propias herramientas o materiales como: pinceles, pigmentos, carboncillos, papel, entre otras posibilidades. Agradecer la instancia de aprendizaje y regalo de la madera de roble al papá de mi querida compañera Mónica Peña.

“Como ante todo partimos del material, del color en sí y su acción e interacción tal como la registra nuestra conciencia, lo que prima y principalmente practicamos es un estudio de nosotros mismo”.

Albers, J. (1963). La interacción del color.

Reintegrando la práctica de mi niñez: conservar puntas descartadas de lápices palo de colores en frascos y con la práctica que me encuentro haciendo hoy en día, puedo afirmar con mi experiencia que los acontecimientos en los que nos vemos envueltos en los primeros años de nuestra infancia de alguna forma quedan registrados en nuestro inconsciente, donde posteriormente tenemos la oportunidad de retornar a ellos como un simple recuerdo o como una vivencia muchísimo más significativa y presente. Esto desplaza toda mi experiencia actual a ese recuerdo. Hoy veo el color como un ente vivo, ya sea natural o artificial están allí y pareciera que involuntariamente cada persona desde el inicio de su propia conciencia le adquiere quiera o no un significado. Asignando a un recuerdo o sensación. Además de otorgarle un significado en relación a nuestras propias vidas estos presencian y son parte del ciclo de cualquier elemento existente. Por sintético o natural sea el objeto este lleva en sí mismo una paleta cromática que da cuenta de su paso por el tiempo. Cada color como acompaña ciclos también los vive. Pienso que ningún color es rígido, más bien es un lenguaje que se va configurando en cuanto a nosotros mismo o su propio entorno. Lo que trato de decir es que por ejemplo un color cualquiera no se desteñirá de la misma manera que en el norte o sur de algún lugar del mundo, más bien este se verá

transmutado por los acontecimientos que surjan a su alrededor, como por ejemplo, las cualidades de su hábitat o contexto.

El color es un ente presente en todo lo material y desde mi fijación en él he podido disponer de mis manos para buscarlos. De estos hallazgos han llegado otras materialidades que han sido parte de la búsqueda de hacer desde lo natural abarcando lo contemporáneo que influye en esta búsqueda insaciable.

2.- OFICIO:

A. SOPORTES: ANTEPASADOS SOBRE EL MATERIAL

El color pigmento es un recurso matérico cargado de valor dentro de la historia de la humanidad que, a su vez, ha estado presente en todo lo que la ha acompañado y formado. Es innegable pensar que el ser humano desde tiempos remotos ha tenido un vínculo intelectual y vivencial potente hacia la naturaleza, encontrando en ella todo lo necesario para subsistir. Es así como desde la prehistoria el ser humano comienza a explorar lo que le rodea, hallando materialidades varias para la elaboración óptima de los diversos implementos que utilizaban en actividades como la caza, recolección, confección de indumentaria entre otras funciones para mantenerse vivos día a día.

“La selección natural no sólo moldea la anatomía y fisiología de los organismos; también puede influir en las características de su conducta”.

Harris, M. (1983). Antropología cultural.

Considerando la cita anteriormente mencionada se podría interpretar, hablando desde el material, que el desarrollo de la vida humana se vió influenciada por la materialidad que el ser humano podía encontrar, conocer, posteriormente seleccionar según utilidad y trabajar de manera artesanal. Las actividades del

aborigen en sus inicios en comparación a las que debe realizar un artista no son tan distintas. El hallazgo de material y manufactura de un artefacto utilitario requirió previamente una serie de recolecciones previas, como ya mencioné anteriormente, encuentros del material, selección y clasificación de material, conocer los límites de su material, experimentar con el material, trasladar esas ideas a experimentos como cocción de la arcilla, aglutinante para pintura, sacar filo para una lanza, entre tantos quehaceres necesarios para llevar una vida como la que vivían aquellos existentes de un comienzo. La relación entre el artesano y el recolector cazador es estrecha y entendiendo estas concepciones trayendolas a la conducta humana radicada en su propio territorio se pueden despejar dudas sobre si el territorio lo forman sus habitantes o es el territorio el que forma a sus habitantes.

Esta pregunta planteada puede desencadenar una serie de respuestas que datan información la cual desde una perspectiva manual kinestésica arroja datos sobre el origen de la natalidad y cultura de cierta localidad. Tomando la cita y llevándolo a un plano de oficios, puedo reflexionar a partir de la pregunta que; los habitantes de aquellas localidades donde la riqueza de lo vivo, en este caso del “material”, hace de sus habitantes artesanos curtidos del material de su territorio. Por eso la inexistencia de “personas alfareras” de greda en un territorio donde no la hay. Es la abundancia de lo matérico que da disposición al humano de poseer de él y confeccionar un hacer. Preguntas como éstas dentro de mi contemporaneidad me llevan a conocer localidades y locatarios los cuales responden desde su historia y confección de oficio la pregunta anterior. Acompañando la pregunta anterior también surgen otros comentarios, se podría decir que los locatarios artesanos son quienes desde un ámbito performático diario, tal vez inconsciente, mantienen un pasado vivo cultural. Este aspecto de la historia material me lleva a ser una forastera que visita localidades para encontrar estos quehaceres vivos que comparten ciertos procedimientos que necesito, estudio y rescato como extraer el material. No como una cuestión sedentaria, regular y masiva, sino, de carácter completamente experimental, exploratorio y de paso. Así como lo son las pinturas rupestres o los vestigios de pinturas corporales.

A.1 PIELES, PINTURA CORPORAL:

Según: Martinic, Mateo. (1995). Los Aónikenk, Historia y Cultura.

Muster, George. (1997). Vida entre Patagones.

Aónikenk: grupo ancestral de nativos que habitaron la patagonia chilena desde Río Negro y el Estrecho de Magallanes, llamados Aónikenk más conocidos como Tehuelches o Patagones, también como muchas otras culturas a través del mundo pintaban sus cuerpos. Mateo Martinic (1995) en su libro “Los Aónikenk, Historia y Cultura” menciona que el grupo aborígen Tehuelches hacía uso de la grasa de aves como ñandúes, también el uso de la gelatina de la médula de animales muertos, donde las mujeres se ocupaban de conservar la médula celosamente hasta que llegara la oportunidad de usarla y cocinarla, está proveniente de camélidos como guanacos para utilizarla como aglutinante. Como próximamente mencionaré el pigmento es un medio insoluble que necesita de la ayuda de un agente llamado “vehículo”, refiriéndose a un aglutinante ya sea de origen vegetal o animal. La integración de pigmento y vehículo da las características básicas para conseguir una pintura. Entonces, volviendo a la idea de vehículo integrado anteriormente, existe una relación interesante que aporta a estas concepciones de cultura en aquellas formas de hacer pasadas. El uso de un aglutinante natural pero de origen animal permitió que las capas de pinturas integradas en el cuerpo soporten altas temperaturas, vientos, exposición a la luz y además una consistencia adecuada para su durabilidad. Muster, George, (1997), en su libro (Vida entre Patagones) menciona en su escrito que desde su experiencia él pudo observar como este menjunje ayudaba precisamente a la excoiación y paspa que podría sufrir la piel expuesta a altas temperaturas de frío. Los pigmentos transformados en pintura aplicados en el rostro, extremidades y torso no sólo fueron métodos de acompañamiento de ritos y ceremonias sino también ayudaron así a la protección del cuerpo. A continuación dejo tres tablas las cuales contienen información acerca colores, materiales y actividades en las cuales se utilizaban aquellas pinturas.

COLORES INORGÁNICOS

OCRE	Arcilla - Óxido	NEGRO	Carbón - Tierra
ROJO	Arcilla - Tierra	BLANCO	Arcilla - Yeso

COLORES ORGÁNICOS

NEGRO/AZULADO	Zumo de Calafate
----------------------	------------------

ACTIVIDADES

PROTECCIÓN	Mujeres y hombres pintaban su cara y cuerpo con tierras de color ocre, rojo o bien tierra negra y grasa o gelatina.
CEREMONIA	Los hombres usaban arcillas blancas o yeso con agua para pintarse la cara, pecho, brazos y piernas. Frotaban la mezcla con sus manos dejando pintura en sus cinco dedos y marcándose dichas partes del cuerpo mencionadas.
COSMÉTICA	Las mujeres usaban el zumo del fruto de calafate para blanquear la piel del rostro, ya que les atraía las pieles claras y pensaban que esto les ayudaría.
GUERRA	Las mujeres pintan los rostros de los hombres de color negro y por debajo le añaden pintura blanca para dar un aspecto de salvaje.
LUTO	Las mujeres pintan los rostros de los hombres de color negro.



Imagen N° 5, ejemplo de pigmentos. De izquierda a derecha, carbón vegetal, arcilla blanca y arcilla amarilla. Fotografía de la autora.

ALGUNAS SIMBOLOGÍAS DE SUS PINTURAS CORPORALES



Mujer según Roncagli, 1882, Joven india según Goupil, 1838, Varón según Roncagli, 1882. Imagen N° 6, 7, 8, pág 275. Fotografías del libro de Martinic, Mateo. (1995). Los Aónikenk, Historia y Cultura.

A.2 PIEDRAS, PINTURAS RUPESTRES:

En mi paso por Córdoba, mientras hacía mi intercambio de tercer año en la Universidad UNC, comencé a buscar localidades donde salir a buscar materias primas para poder elaborar pigmentos. Para hacer eso posible fui en busca de artesanos como orfebres y alfareros que supieran dónde encontrar ciertas piedras

o tierras. Es así como conocí a Juan, un artesano orfebre, quien asistía a la comuna de Cerro Colorado a buscar un tipo de piedrecilla única muy característica de esa zona para luego hacer aros. En nuestra conversación y al ver mi interés por los pigmentos y modos de hacer artesanales me comentó que en aquella localidad habían pictografías de los aborígenes que habitaron ahí mal conocidos como Comechingones, en su defecto Sanavirones, el grupo de los Henia y Kamiare.

Fue así como emprendí rumbo al norte de la provincia de Córdoba en dirección a la localidad de Cerro Colorado y donde se encuentra la reserva considerada como “Sitio Sagrado: Centro Ceremonial Ancestral de los Pueblos Originarios” la cual posee una superficie de 3.000 has. Donde además se le da cuidado a la vegetación Chaco Serrani y a la presencia del “Bosque Mato”, junto a su gran variedad de fauna y flora.

Una vez llegando al destino, el cual estaba muy apartado del centro de Córdoba, pude percibir que la gente a cargo del tour y del Museo de Arqueología de la zona era extremadamente seria, respetuosa y silenciosa. Al llegar lo primero que se nos dijo fue la hora de la salida a terreno, que se salía puntual y no se aceptaban retrasos. Dentro de mi experiencia jamás he asistido a un tour de pinturas rupestres, por lo cual pensé que era lo correcto y mínimo. Se notaba que esa localidad era muy pequeña y a su vez muy amable con su entorno. Ahora al recordar esa experiencia siento que la invitación claramente era a viajar, entrar en un estado de contemplación a ese pasado solitario, sin distracciones. Si bien anteriormente al viaje había investigado acerca de la historia e importancia del Cerro Colorado y sus habitantes previos, donde también vivió largos años después de su exilio y viajes, me refiero al cantautor y guitarrista argentino, Atahualpa Yupanqui. Yupanqui solía ir en sus vacaciones a la localidad donde más tarde decide irse a vivir a la zona. Ya algo sabía sobre su historia y paso por el lugar, pero un dato curioso el cual nos contó el guía turístico estando allá, fue que a las afueras de su casa (museo actual), hay un camino llamado el “Sendero del Silencio”, donde él solía ir para estar en tranquilidad e inspirarse para crear sus

letras musicales. Al saber esto, ya no estaba sólo en mi suposición o sentido espiritual que haya contemplado que si era un lugar extremadamente silencioso y tranquilo. Se sentía en el ambiente una energía profunda de tal vez abandono o soledad o simplemente respeto y apreciación por cuidar lo que conforma la localidad. Ya que si bien era una comuna muy apartada del centro de Córdoba, donde el trayecto era alrededor de tres, cuatro horas y para llegar afueras de la reserva requería contratar otro transporte privado, sin embargo esta contaba con la riqueza de más de mil símbolos.

Retomando la idea principal del por qué estoy narrando esta experiencia es importante aclarar que junto a la zona de Santa Cruz donde se encuentran las estampas llamada “Cuevas de las Manos” y la reserva de las cuevas de “Cerro Colorado”, son las dos reservas más importantes de toda Argentina. Dicho esto, también es importante aclarar que aunque hasta el día de hoy hayan permanecido más de mil símbolos, grabados y petroglifos no todos están disponibles para exhibición. Además comentó que hasta el día de hoy se sigue trabajando el terreno para tener una mejor excursión y visibilidad de las pictografías. Dentro de mi experiencia, considerando la fecha que fuí hasta allá, 30 de Noviembre 2023, pude observar alrededor de 55 símbolos en 3 zonas distintas de paredes a una distancia de medio metro y un metro y medio.

Aclarado esto puedo dar curso a citar con mayores pistas a la etnia autora de estas pictografías que hoy en día cumplen el rol de ser partícipes de una historia que hasta el día de hoy convoca seguir estudiando el lugar. Como mencioné anteriormente los Sanavirones habitaron la población del sector sur de Tonocotés, en la zona baja del río Dulce hasta el lugar que radica la laguna “Mar Chiquita” cerca del 800 d.c. Demográficamente hablando, podríamos decir que los Sanavirones abarcaron cerros como Intihuasi, parte de La Quebrada, El Desmonte y el Cerro Veladero. La noticia de su existencia fue transmitida por el poeta argentino, Leopoldo Lugones lo que convocó más tarde a otras personas hasta el lugar y que conocieran las más de 35.000 símbolos que alfombran las rocas y cuevas en 113 sitios diferentes. Como es de “costumbre” las representaciones

fueron desde fauna y flora a métodos de cuentas. Sin embargo algo que llamó mi atención como la de muchos investigadores que han alojado allá para seguir hilando esta historia fue que habían representaciones de hombres a caballo como se puede apreciar en la imagen 10, hay no una sino muchas más de las que se pueden ver en el recorrido. No siendo más importante que las otras formas ilustradas si se puede atribuir un valor importante en aquellas pinturas que fueron claves para concretar hitos históricos como la llegada del invasor español, que por mandato de sistema terminó por exterminar los pueblos que la conformaban. Comparto algunas de las imágenes de las pictografías, para seguir después con algunas materialidades como minerales encontrados en la zona y ya que me estoy refiriendo a inorgánicos dos tablas de materialidades roca y tierra que son parte de los encuentros de hallazgos como este de Cerro Colorado.

ALGUNAS PICTOGRAFÍAS CERRO COLORADO CÓRDOBA, ARGENTINA 2024

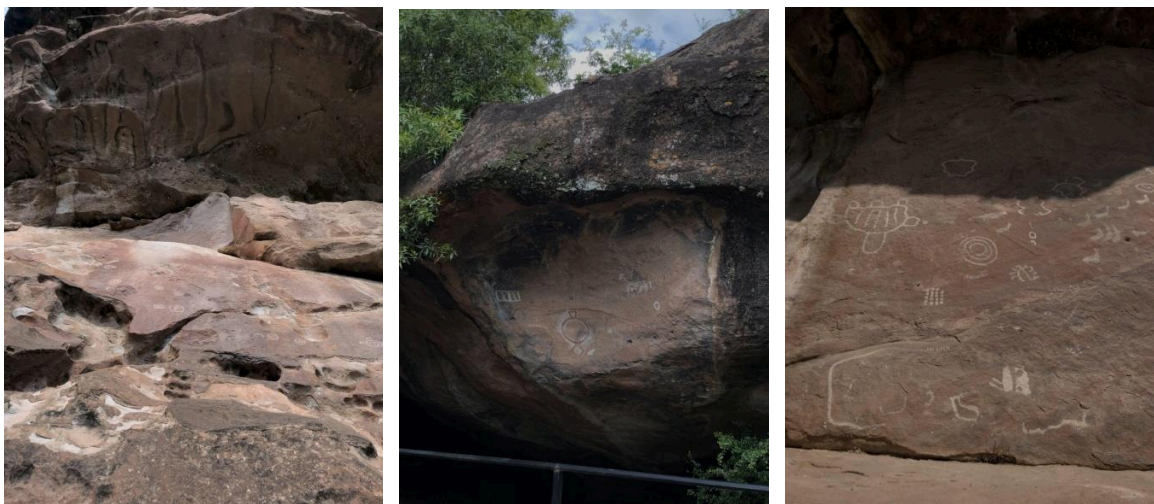


Imagen N° 9, 10, 11, pictogramas y jeroglíficos Cerro Colorado, Córdoba, Argentina, 2023. Fotografías de la autora.

ALGUNOS DE LOS MINERALES ENCONTRADOS EN LAS PICTOGRAFÍAS CERRO COLORADO

OCRE	Limonita
ROJO	Limonita - Óxido de hierro - Hematites
NEGRO	Carbón - Bióxido de Manganeso - Pirolusita
BLANCO	Caliza - Calcio

TIPOS DE MATERIA PRIMA ROCA

ROCA ÍGNEA	- Formada por enfriamiento y solidificación de magma. - Son rocas que se pueden encontrar en lugares volcánicos o adyacentes. - Roca media.
ROCA SEDIMENTARIA	- Formada principalmente por sedimentos acumulados. - Son rocas transportadas por agua por ende se encuentran en lugares como lagos, orilla de mar, ríos o valles - Roca blanda.
ROCA METAMÓRFICA	- Formada por calor, presión y humedad. - Son las rocas que se pueden encontrar de manera común. - Roca dura.

TIPOS DE MATERIA TIERRA

TIERRAS OCRES	- Tierras/Arcillas amarillas. - Contienen un alto porcentaje de óxido de hierro y hematita. - Estabilidad alta. - Común.
TIERRAS SIENAS	- Tierras/Arcillas desde colores amarillos, naranjas, rojizos, rosados y café. - Contienen un alto porcentaje de óxido de hierro y manganeso. - Siena tostada se refiere a las tierras que tuvieron un procedimiento de calor, tienden a ser más rojizas. - Estabilidad alta. - Común.
TIERRAS ROJAS	- Tierra/Arcillas rojizas. - Contienen un alto porcentaje de óxido de hierro - Estabilidad alta. - Común.
TIERRAS VERDES	- Tierra/Arcillas verdes. - Contienen alto porcentaje de silicato de hierro. - Es una tierra poco común, yacente de suelos marinos o húmedos, muchos lugares de donde provenía ya se encuentran casi agotados de tanta extracción de material. - Estabilidad alta. - Poco común.
TIERRAS AZULES	- Tierra/Cristal azul y azul gris. - Contienen un alto porcentaje de vivianita. - Estabilidad alta. - Poco común.
TIERRA BLANCAS	-Tierra/Arcillas blancas. - Contienen un alto porcentaje de dolomita. - Contiene un alto porcentaje - Estabilidad alta. - Media común.

B. ELABORACIÓN DE UN COLOR INTEGRAL

“La experiencia ocurre continuamente por la interacción de la criatura viviente y las condiciones que la rodean está implicada en el proceso mismo de la vida. En condiciones de resistencia y conflicto, determinados aspectos y elementos del yo y del mundo implicados a esta interacción recalifican la experiencia como emociones e ideas, de tal manera que surge la intención consciente”. Dewey, J. (1934). El arte como experiencia.

El ser humano a lo largo de la historia se ha desarrollado a través de la experiencia que lo envuelve, obteniendo herramientas que han acompañado su contexto de vida, formando así su comportamiento y carácter. Considerando la afirmación de Dewey y llevándolo a mi experiencia he podido razonar que la búsqueda y motivación constante por materialidades que se encuentran en los alrededores naturales comienza mucho antes de mi formación académica actual, como había mencionado en el capítulo anterior.

El oficio de hacer pigmentos naturales de origen orgánico e inorgánico comienza desde la necesidad de buscar y encontrar en la práctica de recolectar nuevas posibilidades de materialidades y soportes que requieren de otros haceres no convencionales para llevarlas a cabo. Por medio de esta actividad voy adquiriendo una variedad de elementos que contienen una gama de significados en sí mismos. En la realización de este oficio he podido experimentar una investigación procesual de elementos que conforman la naturaleza, la cual me ha mostrado nuevas formas de hacer mediante la contemplación, prueba-“error” e insistencia. Al trabajar de la mano con la naturaleza, más bien ser la receptora de estas materias que arroja, sean conchas de moluscos a la orilla del mar, el desprendimiento de una roca dejando expuesta una veta de arcilla, la caída de cortezas de árboles en bosques, entre otras experiencias de observación y apropiación del material, he aprendido que la naturaleza tiene sus propias leyes y

tiempos los cuales no puedo alterar, sólo la espera resiliente me permite otorgar una lectura honesta al material.

Cada vez que me topo con algo distinto o completamente desconocido lo que ha futuro pudiera considerarse como experiencia, proceso de obra u obra va adquiriendo su propio carácter que se va definiendo en relación a las cualidades del material que pudieran incluir los siguientes cruces, como por ejemplo: tiempo/durabilidad, resistencia/flexibilidad, significado/concepto, tipo de conservación, proceso de trabajo, tipos de territorialidades de donde provienen los materiales. Todas estas aristas van conforme a la exploración del material, comprendiendo así el orden de la naturaleza y sus fases.

Fue así como este hacer desde lo artesanal y el carácter mediador entre materias primas, llevó a tener un lugar más concreto que cualquier otra práctica realizada anteriormente dentro de mi praxis. Expansivamente cuando comencé el oficio me dispuse inmediatamente a recopilar información acerca de esta ocupación, la cual ha sido muy acotada de conseguir. Incluir a lo anterior que hasta el día de hoy tengo la duda de cuál es el nombre que lleva la persona que realiza este oficio, hacer pigmentos. Pero dejando esto de lado, no me detuvo a encontrar algunas formas vagas de obtener pigmento a través de tintes.

Para esto volví a la escultura de madera por la cual había buscado la forma de hacer un barniz. Mi primer intento de acercamiento en cuanto a lo artesanal y autónomo en relación a las materialidades, la cual podía acceder para hacer caseramente de estos “desechos” un pigmento artesanal. La materialidad de la escultura era madera de roble, por lo cual sus desechos fueron muchas astillas las que automáticamente previo a este querer saber hacer había guardado. Con el tiempo, el cual no fue mucho más tarde, llevé todas las astillas a un previo remojo por un par de horas, luego a una previa infusión, decocción y finalmente una maceración de un par de días. Los resultados que fueron dos tonos distintos, me llevó a tener un mayor interés acerca del color.

Me es importante incluir el relato de mi primer acercamiento con los pigmentos todo lo conlleva tener una apreciación básica para elaborar un pigmento orgánico. El hecho de relatar metódicamente y a modo de ejemplo conceptos, métodos, materiales con sus respectivas funciones y el proceso de elaboración, son parte de una integralidad de saberes que repercuten en el trabajo técnico de su elaboración. Todo esto teniendo un valor equitativo ante el proceso de obra y obra.

A continuación describiré detalladamente cada uno de los puntos importantes para entender lo que es y cómo se logra elaborar un pigmento orgánico.

CONCEPTOS PARA ENTENDER UN PIGMENTO ORGÁNICO

PH: Potencial de hidrógeno. El ph es un término utilizado en el área de la química. Es aquello que está relacionado con la concentración de iones de hidrógeno presentes en las diversas soluciones que podemos encontrar en el medio ya sea de origen natural o artificial. El ph es lo que define los grados de acidez o alcalinidad según la solución. El ph se puede medir de varias maneras, la manera más común y económica es usando una tira reactiva. Esta tira es una tira papel tornasol previamente impregnada con compuestos químicos sensibles a los iones de hidrógeno, la cual puede tener ya un color predeterminado el cual no afectará en su función. Está compuesta por una escala del 0 al 14, donde el número 7 es el indicativo de neutro. Los números desde el 0 al 6 indican acidez y desde el número 7 al 14 alcalinidad. Su manera de uso se efectúa de la siguiente forma: Se sumerge la tira de papel en aquella solución que queramos identificar, lo dejamos un par de segundo al sacarla podremos notar que la tira se ha teñido de algún color. Color indicativo de lo que identificó. Si es ácida la solución tendrá un color rojizo y si es alcalino azul. Los valores tonales de estos colores se pueden medir según la tabla numérica de medición.

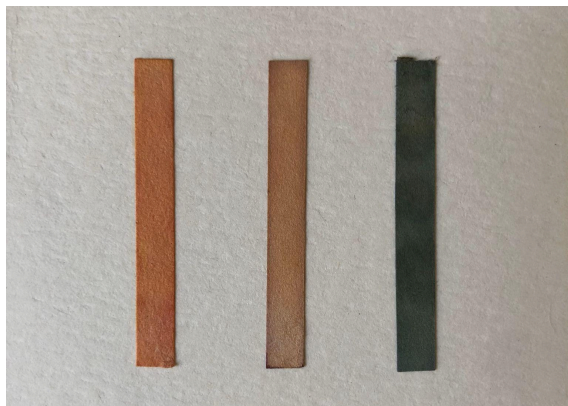


Imagen N° 12, resultados con tiras de pg por medio de tinta de cochinilla. De izquierda a derecha, ph ácido, ph neutro, ph alcalino. Fotografía de la autora.

ACIDEZ: Rango de valor desde 0 a 6. Concentración mayor de acidez dentro de una solución acuosa.

ALCALINO: Rango de valor desde 7 a 14. Concentración mayo de alcalinos dentro de una solución acuosa.

H₂O: Agua. Líquido incoloro compuesto por dos átomos de hidrógeno y uno de oxígeno. El agua es sumamente importante al momento de preparar las soluciones. Para poder conseguir un líquido neutro de tinte a través de la materia orgánica se debe utilizar agua blanda, osea, agua pura y de ph neutro. Para eso es aconsejable medir el ph y conseguir que este llegue a un ph 7 “neutro”. Ancestralmente nuestros antepasados juntaban el agua de la lluvia, la cual conservaban muy bien hasta usarla. Otros métodos de usar agua blanda es ir en busca de lugares como ríos, lagos, lagunas. De manera industrial la podemos encontrar como agua desmineralizada. En el caso del agua de la llave no es recomendable usar ya que se considera una agua dura, ya que contiene altos niveles de sales de magnesio y calcio.

FUGITIVIDAD: Los pigmentos naturales (orgánico e inorgánico) tienen cualidades las cuales pueden ser sensibles a la hora de querer conservarlos. Para su cuidado se deben considerar aspectos como la temperatura, humedad, luz y todo lo que

esté a su alrededor puede ser una condición para que sufra daños. Y en este sentido son sensibles a las condiciones exteriores los pigmentos orgánicos, sin embargo, no lo son todos. Al ser provenientes de materia “viva” se podrían ver más afectados por ejemplo a la luz, sin necesariamente de hacer desaparecer su huella pero sin con el tiempo un desgaste notorio. Por ejemplo en el caso de los grupos familiares “clorofilas” y “carotenoides” son parte de los pigmentos fotosintéticos, lo que quiere decir que son sensibles a la luz. Es por ejemplos como estos que el rango de duración de un pigmento no sólo depende de la manufactura de él sino también de sus propiedades y donde se expone. Un pigmento puede tener una duración de días hasta miles de años. Se podría concluir que no todos los pigmentos son estables.

MODIFICADOR/ENTONADOR: Los modificadores de color son aquellos identificados como agentes químicos naturales o artificiales que se pueden incluir en las materias orgánicas, a modo opcional, para reforzar o alterar su color. A esto se le dice: “viraje de color” por la alteración de ph que tiene al entrar en contacto con un modificador. Estos agentes son los encargados de expandir la paleta de color de una misma materia. Para incluir los porcentajes de modificador es necesario tener en cuenta las proporciones que se han considerado previamente para hacer el tinte, osea, materia prima y agua. No todas las plantas o animales lo requieren y no todas necesitan el mismo porcentaje. Desde una materia prima se pueden tener un abanico de posibilidades ocupando diferentes modificadores de color.

-Opciones de modificadores: Vinagre - Sal de Alumbre - Sulfato de hierro - Sulfato de Cobre - Carbonato de Sodio - Bicarbonato de Sodio - Ácido cítrico - Cremor Tártaro.

MORDIENTES: Los mordientes son aquellas sustancias taninas, auxiliares, que actúan como un fijador del color que penetra en este caso del pigmento, el carbonato de calcio, sustancia sólida que se impregna de color. Aclarar que dentro de estos mordientes naturales podemos encontrar taninos con color (amarillentos, rojizos) o incoloros, por lo que podría modificar el color. Como hay mordientes de

origen vegetal también lo hay mineral y de otros tipos. Es importante mencionar que algunos mordientes funcionan mejor con ciertos grupos. A continuación dejo una lista de materiales que se pueden considerar para cubrir este procedimiento.

-Origen Mineral: Sal de Alumbre - Salitre - Sulfato de Zinc - Sulfato de hierro - Sulfato de Cobre - Sulfato de Cromo - Carbonato de Sodio - Carbonato Cálcico - Bicarbonato de Sodio - Bicromato de potasio - Cloruro de Estaño - Hidrosulfito sódico - Hidróxido sódico - Cal.

-Origen Vegetal: Poroto de soja - Rumex Crispus (lengua de vaca) - Ceniza - Chicha - Caesalpinia Spinosa (Tara).

-Otros: Vinagre - Amoniaco - Orina fermenta.



Imagen N° 13, sulfato de hierro, ácido cítrico, sulfato de cobre.
Fotografía de la autora.



Imagen N° 14, bicarbonato, sal de alumbre, carbonato de sodio.
Fotografía de la autora.

CLASIFICACIÓN QUÍMICA DE COLOR DESDE SU PH

ANIMAL:

ÁCIDO CARMÍNICO	- Insoluble en agua y ligeramente soluble en alcohol y aceite. - Paleta de color roja
------------------------	---

VEGETAL:

BETALAÍNAS	- Soluble en agua. - Paleta de color amarilla y roja. - Estabilidad alta.
QUINONAS	- Insoluble en agua. - Paleta de color amarilla, naranja, rojo, negro. - Estabilidad media alta. - Naftoquinonas - Antraquinonas subgrupo.
INDIGOIDES	- Insoluble en agua. - Paleta de color verde y azul. - Estabilidad media.
FLAVONOIDES	- Soluble en agua. - Paleta de color amarillo, naranja, rojo y azul. - Estabilidad media
ANTOCIANINAS	- Soluble en agua. - Paleta de color rojo y azul. - Estabilidad media baja - Subgrupo de Flavonoides.
CLOROFILAS	- Insoluble en agua. - Paleta de color verde. - Estabilidad baja.
CAROTENOIDES	- Insoluble en agua. - Paleta de color amarilla y naranja. - Estabilidad baja.



Imagen N° 15, ejemplo paleta de color animal a partir de la extracción de tinte de grana cochinilla. Fotografía de la autora.



Imagen N° 16, paleta de color vegetal a partir de la extracción de tinte de cáscara de piñón. Fotografía de la autora.

MÉTODOS DE EXTRACCIÓN DE COLOR

Todos estos métodos son aptos para ser combinados.

MACERACIÓN	La maceración tanto como en frío y calor consiste en un proceso paulatino donde se deja reposar la materia prima a modo de ayuda para que ésta se empape de líquido y comience a soltar de forma procesual, según materia, sus propiedades tintóreas. No existe un tiempo o lugar determinado para este paso. Hay raíces o cortezas que pueden estar durante años en este proceso, ya que son menos propensas a la aparición de hongos y mohos. También existe la maceración bajo luz solar pero en un tiempo más acotado, ya que con calor este paso es más intensivo y si sería propenso a entidades externas que no ayudarán a mantener la calidad del tinte. Se aconseja que este tipo de extracción de color se mantenga en un lugar seco y aislado de la luz y se destápe y revuelva cada ciertos días. - Materias: Se recomienda en casi todas las materias.
INFUSIÓN	La infusión consiste en sumergir previamente la materia a un agua hirviendo (no en todos los casos). Puede ser un proceso que dure entre 15 a 20 minutos dependiendo la materia, para luego llevarla a proceso de decocción. - Materias: Se recomienda con hojas y pétalos.
DECOCCIÓN	La decocción consiste en sumergir la materia en agua hirviendo y llevarla a fuego en contacto directo al fuego o baño maría. Puede ser un proceso que dure entre los 15 a 60 minutos dependiendo la materia. Este proceso se puede repetir más de una vez si la materia se encuentra en buen estado. - Materias: Se recomienda en casi todas las materias y siempre en cortezas y raíces.
DIGESTIÓN	La digestión consiste en sumergir la materia en agua temperatura ambiente o hirviendo pero que no sobrepase los 40 - 50 grados. Este proceso se puede llevar a dicción pero respetando esas temperaturas. - Materias: Se recomienda con materias delicadas.

CLASIFICACIÓN SEGÚN PROPIEDADES DE LA MATERIA PRIMA

TINA	- No solubles en agua. - Se activan por medio de ph alcalinos. - Se debe a un proceso REDOX (reducción y oxidación), putrefacción y fermentación.
ADJETIVOS	- Solubles en agua. - Se activan por medio de ph ácido. - Si requiere mordiente/fijador.
SUSTANTIVOS	- Solubles en agua. - Se activan por medio de ph ácido. - No requieren mordiente/fijador.

UTENSILIOS DE CUIDADO:

- 1.- Gafas
- 2.- Guantes
- 3.- Mascarilla

HERRAMIENTAS:

- | | | |
|--------------------------------------|-----------------------|-------------|
| 1.- Canasta | 6.- Olla | 11.- Filtro |
| 2.- Gramera/Pesa | 7.- Colador | |
| 3.- Tijeras de jardinería | 8.- Mortero | |
| 4.- Termómetro de temperatura. | 9.- Vaso precipitado | |
| 5.- Cuchara de palo/acero inoxidable | 10.-Frascos de vidrio | |

MATERIALES:

- | | |
|-------------------|---------------------------------|
| 1.- Materia prima | 4.- Carbonato de Calcio o Sodio |
| 2.- Mordiente | 5.- Agua desmineralizada |
| 3.- Modificador | |

ENUMERACIÓN DEL PROCEDIMIENTO:

- 1.- Investigación previa de la materia que se quiera usar.
- 2.- Recolección.
- 3.- Anotación in situ del procedimiento de recolección.
- 4.- Preparación de la materia prima: selección - limpieza - secado - cortar - machacar - desmenuzar, si lo requiere.
- 5.- Extracción de color previa si lo requiere: maceración - infusión - deccción - digestión.
- 6.- Preparación de sustancia química auxiliar y tinte soluble para la reacción efervescente.
- 7.- Reacción efervescente de ambas soluciones.
- 8.- Revolver mezcla.
- 9.- Succionar agua incolora si lo requiere.
- 10.- Filtrado del pigmento insoluble.
- 11.- Secado del pigmento.
- 12.- Molienda del pigmento.
- 13.- Conservación del pigmento.

PROCESO DE ELABORACIÓN

La elaboración de un pigmento laca consta de tener en cuenta la procedencia de la fuente tintórea, su época de recolección y sus componentes químicos naturales. Es necesario establecer qué parte de la planta o árbol, se usará para extraer color como por ejemplo tallo, hojas, pétalos, raíz. En este caso mi fuente tintórea fueron las astillas de la madera de un árbol de roble, las cuales estaban ya secas.

Como ya mencioné antes, las materias primas si bien son naturales, no necesariamente no serán tóxicas. En mi práctica he podido identificar que

pigmentos como estos, orgánicos, nos pueden alertar de manera visible alguna contrarreacción de su elaboración. Es por eso que es de suma urgencia hacer los procedimientos de manera cuidadosa utilizando mascarilla, guantes y gafas para cubrir la vías respiratorias, ojos y la piel de las manos u otra que podría estar expuesta. Es importante anticipar que todas las fases que se efectuarán después de recolectar la materia prima serán seleccionados con rigurosidad dependiendo su procedencia como ya lo había mencionado en un comienzo.

Como preparación previa de la fuente tintórea, realizó acciones que serán significativas para obtener una buena extracción de tinte. Para esto la materia prima se puede dejar secar, como en este caso, cortezas, también si la fuente son cáscaras cortar, machacar en el caso de las semillas, desmenuzar si son pétalos y raíces. Todas estas operaciones previas se pueden realizar usando herramientas como tijeras y mortero. Reiterar que estas posibilidades van de acuerdo según la materia que sea necesaria alistar antes del proceso de tinte que en paralelo se integrará al tipo de maceración que requiera. Teniendo en consideración la materia y la edad de esta madera, que por lo bajo debió tener 50 años, identificó las fases que puedo integrar para que arroje sus primeros indicios de color. Para que así de manera efectiva el color se desprenda. En el caso de la corteza llevaré a cabo los procedimientos: infusión, maceración y luego decocción.

Químicamente hablando, los pigmentos laca se construyen a través de una reacción química entre un enlace de sal metálica y un enlace de carbonato que se denomina “carga inerte”. La cual dependiendo del tipo de pigmento que se quiera obtener se podrá utilizar carbonato de calcio para conseguir un pigmento opaco o carbonato de sodio para conseguir un pigmento brillante y transparente. Luego de considerar la carga inerte vendría aplicar la segunda carga química, la sal metálica, que también será escogida de acuerdo a la materia prima. Hay que tener en cuenta que lo que se busca obtener del mordiente (sal metálica) es que este fije el tinte en la carga inerte (carbonato). Es por eso que se debe investigar siempre la materia que se usará como fuente tintórea ya que algunas plantas ya incorporan en su composición química un mordiente natural.

Sabiendo esto, para diluir la sal metálica la sumergí en agua caliente y desmineralizada para que se incorpore de manera prolija al tinte y no queden cristales de sal que no se diluyen y pudieran mantenerse hasta una vez seco en el pigmento. Este paso es sumamente delicado ya que podría alterar el color del pigmento y su textura futuramente. Luego, en la conjunción de la mezcla, el proceso químico pasa de ser un colorante soluble a un pigmento húmedo (por el tinte), a un precipitado insoluble. Al entrar en contacto el tinte colorante de corteza de roble con el carbonato de calcio, lo que usé en este caso, la mezcla detonará un segundo proceso químico llamado efervescencia. Mientras el tinte colorante se encuentre expuesto a altas temperaturas más rápido actuará la solución química y mayor cuidado se deberá tener para no perder toda la mezcla que una vez decantada será pigmento. Siendo efectiva la reacción química revolví homogéneamente toda la mezcla incluyendo el líquido y la espuma proveniente de la efervescencia. Luego de este paso la mezcla comienza a precipitar, dividiéndose en dos soluciones: la mezcla soluble de pigmento ya impregnada de color traspasado por el tinte y el agua incolora sobrante del tinte.

Entonces una vez decantada la mezcla ya está lista para ser traspasada por el proceso de filtrado. Hay dos formas para hacer de este proceso más rápido o más lento. La primera es succionar el líquido sobrenadante incoloro con la ayuda de una jeringa, así extraer todo el líquido restante incoloro para así dejar sólo lo que quede por filtrar. Este tipo de procedimiento hará que el pigmento al tener menos líquido filtre más rápido. La segunda opción es verter toda la mezcla de manera paulatina. Al tener más líquido será más lenta la filtración. Es importante mencionar que los filtros que se pueden usar son de carácter artesanal. Como ya mencioné antes pueden variar desde filtros de papel café o tela que esté compuesta por una cuadrícula milimétrica que ayude a filtrar de manera óptima la materia. Luego de filtrar toda la mezcla de pigmento comienza uno de los últimos pasos, dejar secar el pigmento. Para este paso es necesario abrir el filtro y con ayuda de una espátula esparcirlo de manera prolija. Es sumamente importante considerar las condiciones externas que podrían influir en el secado del pigmento como por ejemplo, los rayos del sol o la humedad. Es recomendable que seque a

temperatura ambiente, donde no le lleguen los rayos directos de la luz solar y que no estén expuestos a partículas de polvo que puedan acumularse en el filtro en el momento de estar húmedo el pigmento. Así evitando que este se ensucie. Una vez seco el pigmento se considera realizar molienda para su conservación óptima. Es importante conservar los pigmentos en envases neutros como el vidrio y si es de color ámbar será más efectiva su conservación. Por último considerar que además debieran ser guardados en lugares secos y no a la exposición directa al sol. Si bien los pigmentos orgánicos son milenarios aún así algunos como ya los mencioné anteriormente son sensibles a ciertos factores naturales como la luz o la temperatura. Y no menos importante el “desecho” que podría quedar de la corteza de árbol es un tipo de material que se puede reciclar y reutilizar para volver a usar en otra oportunidad. Para esto es necesario que seque por completo o bien vuelva a un estado acuoso a modo de maceración.

A continuación comparto imágenes que pueden revelar de manera más ilustrativa cada paso que conlleva la elaboración de un pigmento orgánico, desde su recolección hasta el proceso de filtración, secado y conservación se complementará con el procedimiento de pigmento inorgánico, el cual será detallado en el proceso de obra I.

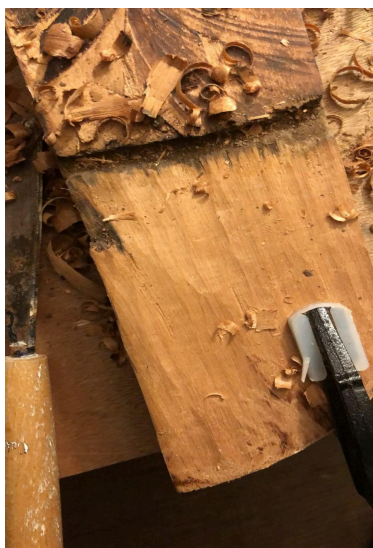


Imagen N° 17, material recolectado a partir de la escultura de madera. Fotografía de la autora.

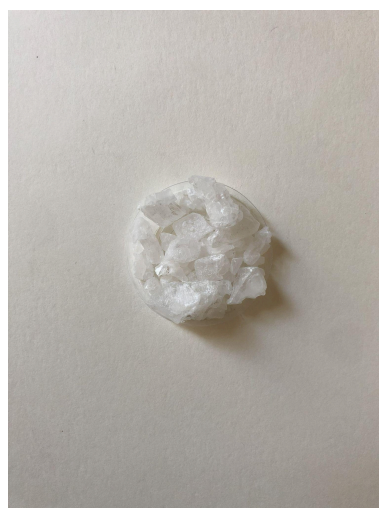


Imagen N° 18, pre maceración. Imagen N° 19, decocción. Imagen N° 20, mordiente: sal de alumbre. Fotografías de la autora.

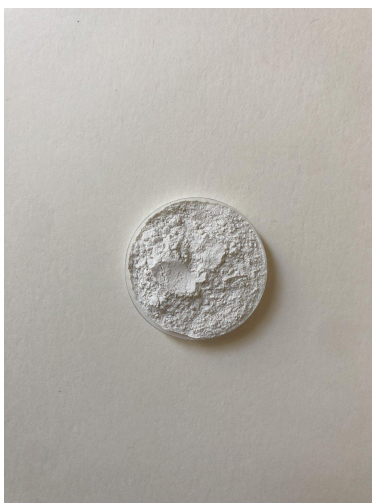
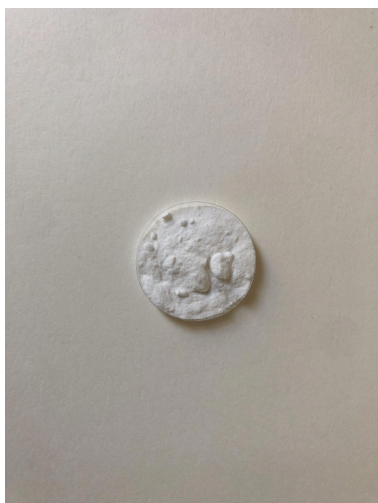


Imagen N° 21, modificador: bicarbonato. Imagen N° 22, carga inerte: carbonato de calcio. Imagen N° 23, reacción química. Fotografías de la autora.



Imagen N° 24, decantación. Imagen N° 25, filtrado. Fotografías de la autora.

Entonces, el valor que conlleva conseguir hacer un pigmento desde su recolección, manufactura, hasta el término para uso utilitario es el que acabo de detallar. Dejando de lado todo el tiempo que conlleva hacer pruebas de experimentación que muchas veces son fallidas. Con pruebas de experimentación, me refiero, a conocer el material, luego realizar la extracción correcta del tinte, cuidando así su temperatura y tiempo de exposición al fuego, la elección correcta de los materiales, mordiente y modificador, entre otros cuidados que se deberá tener si se quiere conseguir sobretodo una tonalidad de color exacta.

Lo que conlleva concretar la práctica de hacer pigmentos incluye diferencias procesuales de cada ejemplar de materia que se pudiera recolectar, las cuales se pueden clasificar en distintas fases, pero donde todas estas coexisten para tener la misma finalidad. Lo que busco con este tipo de hacer mediador entre lo natural y taller, es interactuar con el material encontrado de la manera más sutil para poder hallar en ella una resistencia y flexibilidad que me permita crear un lenguaje desde su encuentro, facturación y modelaje definitivo, hasta la perduración efímera de obra. Todos estos conceptos o pasos a seguir encapsulan un hacer integral que reúne modos de hacer no sólo desde una área artística sino también

científica. Lo que trato de ejemplificar con lo incluido anteriormente desde el oficio que realizó, es demostrar que los métodos para adquirir resultados en las artes muchas veces son multidisciplinarios estando más cerca de otros conocimientos que parecieran estar aislados y restringidos. Si esto lo trasladamos a otras áreas de la vida podríamos entender cómo estos conceptos o vivencias influyen en nuestra identidad y por lo tanto en creencias como así también en este caso, en los modos de hacer que lleva de la mano el proceso creativo.

Para aclarar conceptos hoy en día podemos encontrar dos maneras de llevar esto a cabo: la integridad y la transdisciplinariedad, las cuales dan la oportunidad y brindan el espacio de consolidar experiencias necesarias para expandir el campo exploratorio y construir desde una multiplicidad una obra, puesta en escena y otras varias.

Haciendo una distinción del arte respecto a mi práctica he podido consolidar en una primera instancia “un hacer integral”. Al comienzo de esta se me presentaron diversas dificultades para poder resolver técnicamente mis inquietudes respecto al material, ya sea esa misma corteza de roble hasta algún mineral que haya llamado mi atención en aquel momento. Desde un comienzo asocié que la práctica de recolectar, identificar, clasificar, nombrar, conservar materias vivas no era una cuestión netamente artística, sino también correspondían a los saberes y metodologías de otras áreas las cuales no tenía en consideración en el momento de querer aprender el oficio de hacer pigmentos y no menos importante de carácter artesanal.

Cuando comencé la búsqueda de color, en estas materias vivas orgánicas e inorgánicas acudí, por ejemplo, a la tabla periódica. Una acción que tal vez nunca iba a recurrir en mi periodo de formación. Al disponerme en esta práctica he podido reconocer que cuando se manifiesta el interés de conocer en profundidad el material o conocer de la manera más sutil sus posibilidades, se complementa y se hace más fácil poder identificar los factores del por qué estás haciendo lo que estás haciendo o qué material es más preciso para materializar la idea metafóricamente hablando.

Las colaboraciones de otras áreas que principalmente me llevaron a entender parte de los procedimientos que debo hacer para elaborar un pigmento de buena calidad es gracias a estos tipos de elementos que salen de la zona artística y se exponen ante la ciencia científica en bruto. Por ejemplo, la manera de hacer un color inorgánico correctamente es gracias al proceso de “decantación” a partir del despliegue de un remolino. Este es un método físico que es utilizado para separar partículas desde las más finas y livianas, hasta las más gruesas y pesadas. Acá estamos viendo un claro ejemplo de lo que es en parte hacer un pigmento de estas características.

Dentro de mi práctica he tenido que explorar otras áreas que son parte integral de mis resultados en cuanto al color, en este caso, pigmentos. Considerando que para poder identificar una planta es preciso tener alguna noción de su composición química, si es tóxica, si efectivamente es tintórea, entre muchas más. Así como concepciones básicas como las que mencioné en el apartado “Conceptos para entender un pigmento orgánico”. Por ejemplo si nos detenemos en el concepto de ph, saber identificar el ph de una fuente tintórea no sólo nos aproxima a identificar desde una noción específica que tonalidades pudiera alcanzar a revelar aquella materia prima. La química en este caso vendría a cumplir un rol sumamente importante y conciliador para la persona que necesite elaborar desde un inicio con este modo de hacer, por ejemplo una paleta cromática. Así, un sinfín de datos que pudieran dar pistas certeras sobre condiciones totalmente ajenas a las que se pudieran estudiar de manera artística. Si no fuera por estos cruces de informaciones entre áreas, en este caso desde la química el método orgánico para la elaboración de pigmentos o tintes no sería de la misma manera efectiva.

Otras dos ramas que han complementado la instancia de acompañar y conocer el material natural en relación a su origen territorial han sido la arqueología y la antropología. Según Martin Harris en su libro Antropología Cultural (1983), expresa como definición de arqueología y antropología lo siguiente:

Arqueología: *“La arqueología añade una dimensión crucial a esta empresa. Desenterrando los vestigios de culturas de épocas pasadas, los*

arqueólogos pueden estudiar amplias secuencias de evolución social y cultural bajo diversas condiciones naturales y culturales. Su aportación a la comprensión de las características actuales de la existencia humana y al contraste de las teorías de la causación histórica es imprescindible". Harris, M. (1983). Antropología Cultural.

Antropología: *"La antropología es el estudio de la humanidad, de los pueblos antiguos y modernos y de sus estilos de vida. Dada la amplitud y complejidad del tema, las diferentes ramas de la antropología se centran en distintos aspectos o dimensiones de la experiencia humana"*. Harris, M. (1983). Antropología Cultural.

En una definición amplia y desde el punto de vista que me lleva a comprender la experiencia de estos dos conceptos puedo decir que, la arqueología estudia a la humanidad de acuerdo a la información fragmentada que pueden hallar y reconocer en restos materiales. Mientras que la antropología, es el estudio de la humanidad, del pasado, presente y futuro reconociendo la conexión de estos tres como un bien cultural. Si bien estas dos disciplinas son amplias coinciden en algún momento de la investigación, teniendo un carácter integral entre ellas. Estas dos áreas se han visto reflejadas metafóricamente en los procesos de investigación in situ que he podido llevar a cabo. El visitar artesanos con los cuales comparto quehaceres similares, quienes además de conservar el oficio lo hacen con su historia pasada y como esta ha ido cambiando en relación a su propio contexto, estudiar el pasado para comparar la historia de los pigmentos, observar piezas arqueológicas que dan hincapié a reflexiones en cuanto al material, entre otras, hacen de este hacer un acercamiento significativo en relación al oficio. Podríamos entender que el estudio de pigmentos proviene de un estudio del pasado y de su tradición cultural, como también resignificar las piezas arqueológicas coloridas y asignarle un por qué al color, forma o materialidad. Lo que conlleva gestionar un pigmento de inicio a fin requiere la necesidad de conocer estos cruces, vivirlos y así como decantan los pigmentos yo también hacerlo de manera reflexiva. La práctica de taller es ardua pero paulatinamente me permite hacer asociaciones y

buscar instancias que complementen desde un ámbito experimental y no profesional mi experiencia. Me gustaría nombrar un cuarto aspecto investigativo a modo de inclusión pero no desarrollada, la geología. Si bien también cumple un rol destacado en relación a los pigmentos inorgánicos sólo por ahora los he estudiado de manera casi autodidacta y con visitas a sitios arqueológicos, museos y similares.

Mi propósito en este apartado es revelar de manera transparente como han surgido estos cruces, desde mi experiencia y desde experiencias ajenas a la mía con personas que se dedican a lo mismo. Considerar que la química, la arqueología, la antropología y ligeramente por ahora la geología han expandido considerablemente la experiencia de hacer pigmentos. Estas dimensiones se han ido descubriendo de maneras muy especiales las cuales no me gustaría acelerar pero si desde ya son importantes incluirlas y hacer desde sus conocimientos mi hacer más responsable.

C. AMBIVALENCIA DE LA FINALIDAD MATERICA Y ESTÉTICA ENTRE EL COLOR ARTESANAL Y LA AUTONOMÍA

Para dar hincapié al entendimiento de este apartado dispondré de dos conceptos claves que acompañan el subtítulo C, para descifrar su formulación entre: artesanía y autonomía.

ARTESANÍA

La redacción de todo lo que conlleva la elaboración de un pigmento como lo he podido narrar anteriormente se podrá haber apreciado que ninguno de los pasos requeridos para la confección de uno contiene algún paso industrial, por lo que se podría deducir que es un proceso en toda su complejidad, artesanal. Para referirme a la artesanía incluiré dos puntos de los 6 que Collingwood menciona en

su libro “Los principios del arte” (1938) en el apartado, “El significado de la artesanía” aludiendo a sus características más destacables.

“2) La artesanía entraña también una distinción entre planeación y ejecución. El resultado que ha de obtenerse es preconcebido o pensado antes de obtenerse. El artesano sabe qué es lo que quiere hacer antes de hacerlo. Este pre-conocimiento es absolutamente indispensable para la artesanía...”. Collingwood, R. (1938). Los principios del Arte.

Teniendo en cuenta la artesanía en relación al sujeto, el artesano y sus intenciones intrínsecamente interesadas. Esta podría ser la primera noción para saber si la artesanía es autónoma. Pero antes de poder realizar la artesanía es importante considerar el uso del material. El color es una materia viva que para cumplir el rol de pigmento previamente debe ser intervenida con procedimientos artesanales manuales o artificiales, pero no en este caso.

“4) Hay una distinción entre materia prima y producto acabado o artefacto. Una artesanía siempre se efectúa sobre algo, y busca su transformación en algo diferente. Aquello sobre lo que obra empieza de materia prima se encuentra ya hecha antes de que el trabajo especial de la artesanía se inicie”. Collingwood, R. (1938). Los principios del Arte.

Abordando otros escenarios que propone el concepto de Artesanía me es necesario remontar a la raíz del concepto a fin de indagar a la profundidad de los cambios que han definido nuestro entendimiento moderno del mismo. En el texto de Sennett Richard, “El artesano” se alude en una primera instancia a la definición etimológica de la palabra como “demiurgos”, término compuesto a partir de público (deimos) y productivo (ergon). Esta definición me resulta fundamental para el entendimiento en la labor social y común que resultaba de aquellos ciudadanos de las sociedades arcaicas que producían diferentes elementos por medio del desarrollo y perfeccionamiento de las técnicas de producción. La idea de individuos que por medio del reconocimiento de habilidades y el perfeccionamiento

de la técnica se desempeñan en distintos oficios para una producción de carácter cultural.

De este primer acercamiento conceptual se entiende que toda artesanía se funda en una habilidad de alto grado, es decir, que esta definición de artesanía en una primera instancia no aboga por la especificidad de un producto material, sino que bien este se encuentra relacionado con diferentes oficios como la música, la carpintería o la cocina. Bajo este precepto toda actividad producida por un artesano a medida que progresa se complejiza y profundiza en el desarrollo de la técnica.

Frente a esta problemática Sennett plantea un frecuente quiebre en la sociedad occidental; la productividad en contraposición al orgullo de las prácticas. Sennett que parte con la definición clásica de lo artesanal y se refiere al himno Homérico a Hermes como una alusión a la creación de carácter cultural en todas sus disciplinas. Posteriormente se referirá al ideal Platónico asociado a la raíz lingüística de “poiein” que significa hacer, aludiendo al carácter impulsado por la calidad y excelencia. Y este la contra pondrá a la visión aristotélica mediante el uso del concepto de “jeirotejnon” que lo simplifica a trabajador manual.

Esta variación lingüística del concepto de la artesanía y su entendimiento contemporáneo requiere una contextualización tecnológica que enfrenta la metodología de acción en la práctica que desempeñó.

Es claro que el perfeccionamiento de la técnica dió origen a una metodología de carácter científico y que está a su vez refinó las herramientas que el individuo podría apelar al enfrentar diversas problemáticas. Pero este desarrollo tecnológico, ha generado diversos vacíos a la hora de comprender la integración del sujeto al oficio que desempeña, así como su desprendimiento de la idea de una creación por una razón social. La aplicación de una práctica de artesanía, es decir llevada a cabo mediante la experiencia, requiere e implica el distanciamiento de la herramienta de carácter tecnológico para el entendimiento vivencial que implica el abordar la materialidad.

AUTONOMÍA:

Considerando entonces la materia prima como algo natural proveniente del “origen” antes de que se ejerza el trabajo artesanal y su transformación en algo diferente y radical para comprender el segundo concepto de autonomía me apoyaré de la siguiente cita:

“El arte es autónomo en el sentido de que es capaz de liberarse de las presiones del orden social, de las exigencias de la utilidad y de las demandas inmediatas del mercado. La autonomía del arte es su capacidad de resistir la instrumentalización, de mostrar la contradicción y de proporcionar una crítica al mundo tal como es.” Adorno, T. (1970). Teoría Estética.

Antes de abordar la significancia de la cita me voy a referir al título del libro de Adorno “Teoría Estética” la cual contextualiza el auge de este concepto de lo autónomo. La teoría estética hay que comprenderla como una disciplina de carácter filosófico, una ciencia la cual está aislada del “saber científico”. Se centra en la estética de manera independiente y desinteresada, por lo que aquí procede a ser autónoma, emancipada de cualquier otra idea que no sea la razón del individuo. Considerando en esta teoría prevalecer la sensibilidad humana para que esta recupere su valor propio.

En relación a mi experiencia lo artesanal y lo autónomo siempre se han encontrado estrechamente vinculados en conversaciones con cercanos de áreas diversas pero que se dedican al oficio de los colores, ya sea pigmentos, teñido, bioconstrucción. Entonces me pregunto, ¿es posible conseguir una autonomía total del material?. Para mi lo autónomo en la elaboración de pigmentos tiene un lugar pero no precisamente en su modo de hacer artesanal. Para poder responder esta pregunta primero debo comentar y entender que entiendo por autonomía, en qué momentos se hace presente y como ésta revela el carácter del oficio. Para descifrar la autonomía en el arte y lo que me interesa abordar en lo que respecta este capítulo, me guiaré por la definición que comparte Adorno en su libro.

Entendiendo entonces el concepto de artesanal el cual incluye la materia prima podríamos hacer una trilogía entre estos dos y autonomía. Para eso se me es necesario apartar las 3 ideas clave que revisaré en cuanto a mi práctica para poder responder la pregunta mencionada con anterioridad.

Las ideas principales son:

A.- Librar de paradigmas demanda inmediata de mercado.

B.- Librar de exigencias de utilidad.

C.- Crítica al mundo tal como es.

Teniendo en cuenta estas 3 ideas claves de autonomía y trasladándolas al oficio de hacer pigmentos de forma artesanal a través de materias primas he podido abordar un puente entre ellos que me orientan a seguir entendiendo el significado del para qué hacer este oficio.

Entonces, abordando lo que es el enunciado A, si considero todo el proceso de elaboración que integré en el subtítulo anterior “Elaboración de un color integral” podría decir que sí, el oficio se “libera” en cierta medida de la industria y el mercado comercial, pero no del todo. Sin embargo, se distancia significativamente de lo que pudiera ser el consumo inmediato o dependencia material de por ejemplo paletas cromáticas de pintura que libere el mercado. La compra de materiales no tiene el mismo valor que la búsqueda de materias primas y su confección posterior. La manufactura artesanal si bien es autogestionada y algunas veces compartida no es del todo autónoma, al menos en mi experiencia y para la elaboración de materiales artísticos sí recurro a materiales específicos que si no fuera por la compra llevarían notoriamente un tiempo extendido aparte de todo lo que ya comenté acerca de la su elaboración elaboración. Por lo tanto podría decir que sí la elaboración de pigmentos se libera de las posibilidades del mercado en cuanto a color pero no en cuanto a posibilidades de materiales artísticos.

En el punto B, si nos remontamos al ejemplo del marco teórico con respecto a las piezas prehispánicas, antiguas como las del neolítico, se les ha asignado la

mayoría de las veces una utilidad ya sea, religiosa, sacra, entre otras. Además siendo valoradas por cómo están hechas, su material. Si este ejemplo lo llevamos a los pigmentos, en el hacer siempre estos han sido hechos desde un principio con la intención de que tengan una utilidad. Pero fuera de lo que se pudiera considerar como artesanía, sino como arte. No dejo afuera la intención de conocer esos procesos alquímicos, únicos, mágicos y raros, que son parte de entender las materias primas en todos sus estados. Me he visto observando una roca o tierra durante medias horas, sin detenerme a apreciar cómo se liberan todas las materias sobrenadantes en el proceso de decantación. Sin duda el conocer todas las fases que requiere transformar una materia en un pigmento ha sido bajo un propósito que no tiene espacio en lo útil, pero si lo tiene en los resultados desde ese contemplar que me permite descubrir cualidades del material, lo cual descifra información extra para situaciones que pudiesen ocurrir.

Considerando el punto C, en relación a los procedimientos pienso que si contraataca de manera tal vez no directa pero si procesual los procesos industriales que se deben realizar para poder crear un pigmento ya sean orgánicos, que aún los hay en el mercado o bien sintético, los más trabajados. Sobre la apuesta de Obra que abordaré en la presente investigación he podido dar cabida a esta mención. En los recorridos he podido más de alguna vez apreciar las huellas de retroexcavadora masivas que dejan para el trabajo de alguna construcción o extracción de material. Los colores son políticos. Desde la antigüedad prevalecían por sistemas jerárquicos. Los colores han convivido desde un comienzo con la humanidad, por ende si tienen un espacio temporal donde han cumplido un rol no sólo en el ámbito artístico. En el caso de la obra, no es sólo el color como fenómeno óptico un estado político, sino su recolección, lo que en sí es este material, incluso sus formas. Todo es vestigio de un hecho real ocurrido anteriormente a la comprensión de este escrito que mencionaré más adelante.

Ahora si bien tomó distancia de la artesanía y pienso en la obra, parafraseo a Lessing, en relación a la obra de arte dice:

Lessing sólo le daría el nombre de “obras de arte” a aquellas en que el artista se ha visto motivado a representar la belleza y que esta haya sido su primera y última intención”. Lessing, Gotthold. (1766). Laocoonte.

Teniendo en cuenta esta reflexión de Lessing para dar cabida a mi percepción es importante desde ya aclarar en cuanto a lo que respecta el oficio y el concepto de autonomía. El hacer pigmentos no es autónomo, es un hacer artesanal, interesado y técnico. Pero la belleza única y no original, sino, auténtica de los pigmentos extraídos de la naturaleza es todo lo que pudiera prevalecer en la obra de arte. Donde si quitamos el contexto de obra quedaría la autonomía, el material, el resultado de ese accionar artesanal, los pigmentos y sus colores. Con esto no quiero decir que no hayan destellos de autonomías en el procedimiento, claro que las hay, pero esos destellos pertenecen al artesano que los elabora, en la intimidad, en la contemplación que lo envuelve y lo llama a seguir haciendo lo que hace porque de alguna manera eso es lo que lo mueve. Tal vez referirme a esto es algo complejo porque yo soy la artesana, pero no puedo negar que sí ocurren cosas que no son necesariamente interesadas, donde simplemente aparece la alquimia irrepetible.

3.- TRANSITAR

A. RECOLECTAR, UN ESTADO AISLADO DEL TERRITORIO

“El que percibe y goza estéticamente tiene siempre el sentido de la aventura...”

Dewey, J. (1934). El arte como experiencia.

Las previas excursiones realizadas en el año 2021 y su amplia variedad de materias primas que logré conocer en esas mínimas aproximaciones para la confección de materialidades y herramientas, han perdurado hasta el día de hoy. La riqueza del mundo exterior ha hecho que esta práctica, aunque ha sido inevitable que se traduzca en un acto metódico y riguroso, nunca ha dejado de ser una experiencia enriquecedora en todo ámbito, no sólo en el campo artístico.

Las distancias que prevalecen para encontrar materialidades como paisajes desconocidos en relación a la aproximación de sus detalles siempre son alejados o distantes. Pero son las riquezas orgánicas e inorgánicas que me detienen a contemplar la belleza estética placentera de formas, texturas y colores e ir siempre en busca de más.

Lo que también se puede denominar como campo exploratorio dentro de mi experiencia, ha sido conocer personas que trabajen con sus manos, de forma artesanal, para un oficio generacional de característica local. Estas visitas me llevan a despertar preguntas como ¿el territorio lo conforman sus habitantes o son los habitantes que conforman el territorio?. Reflexiones como éstas me ayudan a conocer y entender en la práctica las localidades donde yo también me desplazo para extraer material. No como una cuestión regular y masiva sino de carácter completamente exploratorio y experimental. Dicha pregunta puede desencadenar una serie de respuestas que entregan información la cual da origen a la natalidad y cultura de la localidad. Todo lo que conforma la confección de ese oficio y de sus

habitantes es gracias a un pasado vivo que ha perdurado en las manos de alguna persona que lo ha apreciado con un valor experiencial. Con esto quiero decir, que las formas de aprender antiguamente era netamente por la experiencia misma, a través del observar e incorporarse experiencialmente con la práctica.

La necesidad de buscar materiales que, de alguna manera, obtengan las condiciones óptimas para hacer pigmento me llevó a realizar una serie de derivas en diferentes tipos de territorios como: bosques, playas, quebradas de cerros, ríos, desembocaduras. La acción de hincarme, inclinarme y extender mi mano para desterrar una piedra, planta o tierra que estuviera en la superficie o delicadamente sumergida por y entre otros elementos, me hace pensar que existe un tipo de arqueología del color. Que integrándolo al capítulo anterior más detalladamente, en la historia de los colores esta también puede funcionar como una disciplina que se dedica a rescatar vestigios desde colores históricos hasta colores que he recogido en sitios que ya no existen, ya sea por algún evento natural o porque la composición química del territorio va mudando con el paso de las estaciones o años. O sea, la influencia de la naturaleza en los objetos materiales que se pueden encontrar hoy en día se pueden hallar justamente por el mero hecho de que fueron confeccionados por la misma materia que los rodea. Enterrados a kilómetros de profundidad a diferencia de los objetos que hoy se confeccionan, que básicamente la tierra no los conserva por querer, sino, porque no los soporta y los rechaza, así conservándolos en suelos durante miles de años. Este punto se me hace muy interesante, pensar en una arqueología del color automáticamente desde la química y el medio que lo envuelve.

La acción de la recolección implica mucho más que salir a buscar cosas con un equipaje que pueda contenerlas. Recolectar significa en mi búsqueda un estado permanente de conexión y desconexión con el mundo exterior que contiene estas materias y a su vez entrar a ese “estado de camuflaje”. Cuando me encuentro en medio de la naturaleza trato de ser una con ella, mimetizarme y atenderla, escucharla. No diría que me siento así fuera de esta actividad. La recolección es para mi un estado de búsqueda donde mis sentidos son mis herramientas. La vista, luego el tacto, incluso el olfato cuando de plantas se trata. Este

procedimiento se convierte en una relación íntima con el material y con el entorno que la conserva.

No pretendo estimar esta actividad como una religión, aunque lo parezca. La madre tierra es mi protectora y le pido en súplica y plegaria antes de empezar mi búsqueda que me de permiso en poseer lo que es de ella y que me guíe por la abundancia y me de discernimiento en tomar el material necesario o como dirían los antiguos, lo que quepa en tu puño de la mano o lo que tu cuerpo pueda cargar. Bendecir esta actividad es una tradición milenaria, en muchas culturas la tierra, las semillas, las aguas, se bendicen, se les ora y medita. Como también se le hacen rituales de purificación. Por ejemplo, si recorremos un poco la historia de la alfarería, se cuenta reiteradamente en diversas culturas, que los lugares de donde se extraía la arcilla se consideraban “lugares santos” y así como denominaban el estado del lugar también lo hacían con fechas precisas para ir a su búsqueda. Incluso que grupo jerarquizado de la tribu podrían hacerlo.

“En Malasia, por ejemplo, existen tabúes que prohíben que haya mujeres menstruante en las cercanías del yacimiento cuando se obtiene arcilla”.
Sentance, Bryan. (2008). Cerámica, sus técnicas tradicionales en todo el mundo.

El ser humano recolecta, nómade o sedentario lo hace para su modo de vivir. Todo lo que tenemos a nuestro alrededor es una previa recolección, de semillas, frutos, cosechadores, vendedores y luego nosotros los consumidores, que si no fuera por este sistema actual de adquirir las cosas, volveríamos a ello, seres recolectores. Con la reintegración de esta práctica y sus formas de realizar hace de su información un hallazgo importante para la historia y no solamente artística. Prácticas cotidianas y repetitivas como lo fue la alfarería en su momento abarca significativamente el rastro de lo que pudieron ser vasijas contenedoras. Significa completar una retícula de temas trascendentales como bien menciona Gabriela Siracusano.

Volviendo a mi experiencia en relación a la búsqueda de color, esta es única de inicio a fin. Todo lo que he experimentado es único y no porque sea un territorio distinto de otro o se usen diferentes maneras de registrar o recolectar, sino porque la naturaleza es infinita y en cada una de las expediciones me llevo conmigo un resultado-hallazgo distinto.

La incursión consta, principalmente, si conozco o no el lugar al que voy a realizar esta recolección. Si conozco el lugar, la búsqueda siempre es más fluida, no tengo un orden previo. Conozco el lugar, puedo ubicar las piedras, tierras y frutos que me interesan y me hacen sentido con la práctica del color y me dirijo hacia allá. Lo que no quiere decir que, si en el camino me encuentro con algo que llama mi atención, no me detenga, no me cierro a nada. Pero, en cambio, cuando voy a un lugar que no conozco toda la movilidad cambia drásticamente y se vuelve sistemática y con mucha atención y rigurosidad. Pues pienso que parte importante de la extracción de material para la creación y no compra de fábrica se debe a crear y establecer un vínculo como ya había mencionado al inicio.

Dependiendo del material obtenido son las formas de registrar las cualidades de dicho material. Desde emprender el camino hay una previa investigación del territorio, como ya mencioné. Si es un recinto privado, un parque, un santuario, entre otros. Los primeros utensilios para llevar serían las herramientas de extracción como, entre ellas, guantes, pala, tijeras, frascos, canasta, entre otros. Como cabe la posibilidad de no conocer el lugar, muchas veces no tengo claro las materias que podría encontrar, muchas veces no sé qué cantidad de frascos y bolsas llevar para la recolección, que serían los segundos utensilios más importantes, luego de mi bitácora. El rol que cumple la salida a terreno tiene dos perspectivas sólidas, una que tiene como característica ser incierta y la segunda es que es el comienzo de todo.

La recolección, es un término que se recalca cuando hablamos de métodos artesanales ya sean aplicados de manera generacional como ya había agregado anteriormente o bien es posible llevar a cabo con ayuda de herramientas “inteligentes”. Los hallazgos que se pueden generar son claves para todo lo que

viene posterior a la salida y por sobre todo lo que me une a realizar esta actividad, proceso de obra y obra. Si bien el material es un estado, un lugar, una condición visible que colinda con los sistemas de viviendas, fábricas, hidroeléctricas, mineras, entre tantas otras, estos lugares siempre son como dije antes, lejanos y escondidos. Es increíble como en la práctica he podido observar que entre más lejos voy, entre más arriba del cerro esté o entré más adentrada a playas con difícil acceso llegue más enriquecedoras son las posibilidades de materialidades.

Esto ha llevado a tener inquietudes determinadas durante el tiempo que he estado ejecutando esta práctica, no he dejado de pensar y cuestionarme ¿por qué hago lo que hago? y me lo pregunto no por lo que es el oficio en sí, sino, por lo que implica retornar a este oficio. Lo que significa retornar a un hacer tal vez muchas veces difícil, sin duda alguna, agotador físicamente y como práctica un poco lenta tal vez para la inmediatez que hay hoy en día, me permite conectar con otros tipos de procesos que no sólo se pueden ver reflejados en los resultados que pretendo lograra en mi práctica.

He podido llegar a la conclusión de que la naturaleza de mí no necesita nada, soy yo más bien quién necesita de ella y para poder establecer este vínculo lo he tratado de llevar de una manera respetuosa, constante y consciente.

B. IDENTIDAD: UN PARALELISMO ENTRE LO CULTURAL Y MATERIAL

San Salvador de Jujuy Argentina, Purmamarca 2023 – Casa Museo Barbarita Cruz.

En la búsqueda de expandir nuevas posibilidades de material y color, se presentó ante mí estando en Argentina a través de fotos una localidad llamada Purmamarca, ubicada al noroeste de la provincia San Salvador de Jujuy, “Tierra Virgen”, su nombre originario aymara y todo el valle que le rodea de cerros y quebradas está cubierto por una extensa paleta de colores, es esto lo que

despertó en mí un profundo interés en poder llegar a conocer toda esa zona de colores tan llamativos. Es así como comencé a indagar en toda la información que fuera posible, para crear un cronograma en el tiempo acotado que tenía disponible. Acomodé mis tiempos, mis ingresos y fui por una semana a Purmamarca, Jujuy. Así comienzo a programar el viaje y las visitas a diferentes localidades y centros de cultura.



Imagen N° 26, fotografía aérea de las Sierras San Salvador de Jujuy, 2023.
Fotografía de la autora.

“Inicio de viaje”. Sábado 02-12-2023.

El viaje comienza desde el aeropuerto de Córdoba capital con destino a Salta capital, otra provincia del norte de Argentina la cual tiene aeropuerto, razón por la cual decido viajar en avión, ya que su recorrido es de una hora y media mientras que en bus tiene una demora de, aproximadamente, doce horas. Como ya lo mencioné antes, el tiempo era una cuestión muy acotada, por lo cual la mejor y única opción era el avión. Una vez llegado el avión al aeropuerto de Salta, me dirijo en taxi a la terminal en busca de un colectivo que llegue a la terminal de Jujuy. La duración de este viaje sería de dos horas y media, lo cual no fue así. A mitad del camino comenzó una tormenta increíble, una ráfaga de viento, lluvia,

granizos inmensos, rayos, relámpagos y truenos nos detuvieron en la carretera por un largo tiempo. Las condiciones para poder seguir adelante eran nulas, con el viento y con el agua de la lluvia era imposible tener visibilidad para poder continuar. Quedamos estacionados en la carretera por un buen rato, lo que me dio tiempo para poder poner atención aún más en el paisaje que me rodeaba.



Imágenes N° 27, 28, 29, camino Jujuy, 2023. Fotografías de la autora.

Camino a Jujuy comencé a notar las primeras diferencias en relación a Córdoba. Jujuy es una ciudad que pareciera nunca terminar de construirse. Muros de ladrillos incompletos, techos inexistentes y rutas inacabadas reconfiguraban mi visión en relación a la urbanidad de Argentina. Además, propio del territorio del que provengo, con una tendencia clara a la centralización y el uso de los espacios a su máxima capacidad, en el norte de Argentina la disposición urbana de la ciudad se toma los espacios de manera expansiva y sin tanto cuidado como mencionaba anteriormente a los conductos regulares de construcción, eso me hacer recordar Valparaíso. Estas características dentro del trayecto se convierten en una segunda lectura. Cómo los habitantes se desplazan y son partícipes de un estilo de vida de acuerdo a su entorno, sus condiciones socioeconómicas y creencias.

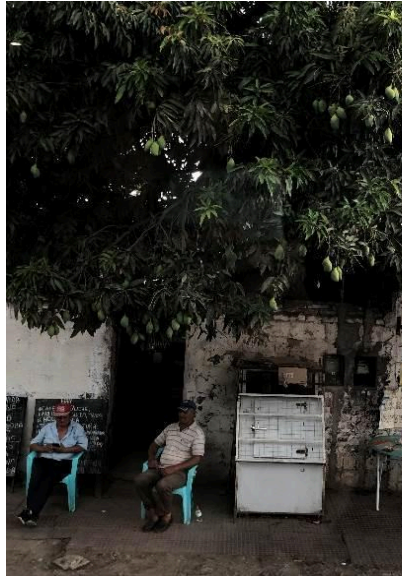


Imagen N° 30, frente a la parada de bus camino a Jujuy, 2023.
Fotografía de la autora.

Sin dejar de llover es como llegué a la terminal de Jujuy donde, hasta ese entonces, no parecía haber una gran lluvia, a diferencia del trayecto anterior. Pero mientras esperaba el último colectivo rumbo a Purmamarca nos tocó una de las lluvias más abundantes de Jujuy de los últimos años o, al menos, esos decían los “jujeños”, asombrados mirando desde la techumbre. Rápidamente me percaté otra vez de una diferencia sociocultural, los jujeños eran pasivos y la tranquilidad en la terminal era plena. No dejó de llover hasta la mitad de camino a Purmamarca, destino final de ese día.

Mientras estuve allá, mi alojamiento fue en la casa Museo de Barbarita Cruz. Por casualidades de la vida, llegué justo el día de su natalicio, por lo que fue un emotivo recibimiento por parte de Susana, sobrina de Barbarita y su pareja Eduardo. Ambos, en conjunto a su familia, se encargaron de la restauración de la casa de Barbarita para ser lo que es hoy en día, un hostel.

Barbarita Cruz (1922-2016) fue una mujer artista, escritora y coplera jujeña nacida en el año 1922, en Purmamarca, Argentina. Estudió en la escuela de Artes de

Jujuy, lo que la llevó posteriormente a ser profesora en distintos establecimientos educativos de la zona.

Tras muchos intentos logró tener una vida independiente a la de su familia y hacer oídos sordos a las habladurías de aquella época, donde por supuesto ser mujer, vivir sola y ser artista no era aprobado por la sociedad ni mucho menos valorado.

Es así como Barbarita Cruz, muy joven, comienza a cuestionarse cómo podía transmitir este hacer que tanto le gustaba, la cerámica. Comienza a realizar clases para niños y adolescentes de Purmamarca. Expandiendo la experiencia de compartir este oficio con jóvenes, también llegaron mujeres, que al poco tiempo después se ausentaron. Una vez más, esta práctica libre y nutritiva hacia las personas y la cultura se convertiría como muchas otras en actividades mal vistas por la sociedad y el patriarcado. Si bien siempre fue complicado para Barbarita Cruz poder encauzar el oficio, tuvo muchos estudiantes que aprendieron de ella. Además de ser una persona muy humana, las puertas de su casa siempre estuvieron abiertas para todo aquel que quisiera hospedarse y compartir. Sin que fuera su casa un hospedaje, siempre que llegaban personas al pueblo preguntaban dónde podían alojarse, por lo que toda la gente siempre decía: en lo de la Barbarita Cruz. Es así como una infinidad de viajeros que pasaron por su casa/taller, dejaron con piezas artísticas las experiencias y memorias de ese pequeño pueblo que hace años atrás era tan solitario y escondido. Barbarita Cruz fue reconocida como tesoro vivo por la UNESCO, cito una revista de tres investigadoras las que reúnen en el artículo las diversas expresiones indígenas globales de Jujuy, Argentina, donde destacan a Barbarita Cruz como precursora de lo que sería la patrimonialización de la Quebrada y por difundir el arte y la cultura como herramienta fundamental para la sociedad y ser la primera en abrir un taller de cerámica para el pueblo de Purmamarca. Silvia Citro, Yannina Mennelli, Soledad Torres (2027). Cantando al patrimonio. Revista Uniandes. <https://revistas.uniandes.edu.co/index.php/antipoda/article/view/2039/428>.

Su trayectoria no fue en vano, hoy en día su familia vela por la entrega y práctica de Barbarita, así como muchos de los viajeros que llegaban a su casa, hoy siguen llegando a ese mismo lugar cálido donde Barbarita les recibía sin recibir nada a

cambio. El hostel conserva su legado, el taller y sus obras y a través de actividades dedican este espacio como un lugar de cultura y encuentro. Purmamarca y toda su zona es una tierra rica en colores de material arcilla.

Como ya comenté antes, Barbarita Cruz tuvo muchos estudiantes y conversando con Susana, quien se dio cuenta de mis intereses me ofreció conocer a una de las alumnas de Barbarita Cruz, Mabel. Fue así como fui a visitar a Mabel, quien me recibió en su taller, donde me compartió su historia, saberes y tierras. Compartimos mucho conocimiento, ella a mí y yo a ella. Su relato me parecía muy familiar al que creo que es el mío también. Salir, investigar y recolectar era parte de su práctica para llevar a cabo su oficio. El encontrar arcilla en esos cúmulos de cerros no siempre era fácil, por mucha tierra que hubiera esta también estaba compuesta por minerales varios o las tierras que hubieran servido a simple vista como engobes no siempre funcionaban. Esas pequeñas y grandes expediciones son las mismas que me llevaron a ese lugar, donde iría una y mil veces más.

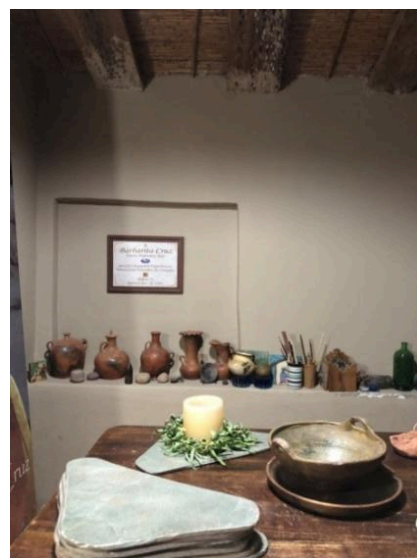
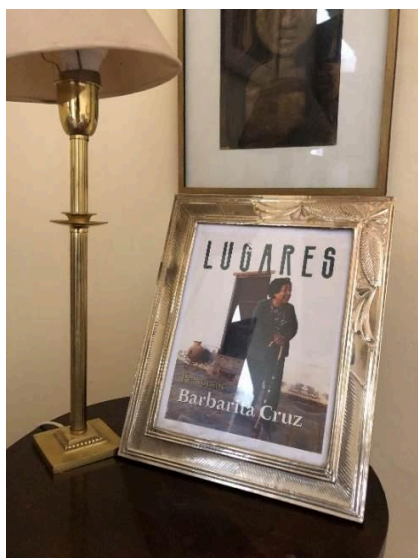


Imagen N° 31, hostel casa Museo Barbarita, repisas con sus obras. Imagen N° 32, fotografía retrato. Imagen N° 33, taller de Barbarita. Fotografías de la autora.

“Recorrido central del pueblo”. Domingo 03-12-2023.

En el recorrido nos acompañó Eduardo (pareja de Susana). Eduardo que provenía de la capital de Argentina, Buenos Aires, prontamente se vió cautivado por la zona

y sus intereses amorosos con la sobrina de Barbarita, lo hicieron permanecer hasta el día de hoy en Purmamarca. Así es como siempre se ofrece voluntariamente como guía ante los turistas para dar inicio a la salida a terreno y así conocer un poco más de cerca y en profundidad la historia de este pueblito. El recorrido comienza bajando por una de las primeras calles que tuvo este pueblo en aquellos años donde su cifra de habitantes era muy mínima, su nombre es “Lavalle”, donde justamente queda la hostel. Bajando por esa calle se llega directamente a la plaza 09 de Julio, donde a su alrededor en las horas de la madrugada llegan las artesanas y los artesanos con sus mercaderías de artesanía y comida a instalarse para la larga jornada del día. Por un costado de la plaza se encuentra el Cabildo Centro Cultural de Purmamarca y por el frente se encuentra la Iglesia “Santa Rosa de Lima”, la cual no pude fotografiar por dentro ya que en sus paredes contenía cuadros sumamente antiguos que narran las personalidades de los ángeles arcabuceros.



Imagen N° 34, calle Principal “Lavalle”. Imagen N° 35, Plaza de Purmamarca.
Imagen N° 36, Cabildo de Purmamarca. Fotografías de la autora.

Por el costado de la Iglesia se encuentra un árbol histórico de algarrobo negro (Prosopis Nigras) de aproximadamente 700 años, el cual que contiene una importante presencia histórica del cual se cuenta que fue en ese lugar donde

arrestaron a Viltipoco mientras descansaba después de una ardua jornada agrícola. Viltipoco fue un cacique líder de la existencia indígena de la Quebrada de Humahuaca. Participó en la destrucción de las dos primeras fundaciones de la ciudad de Jujuy. Y, en relación a Chile, su influencia llegó hasta el norte del actual territorio chileno. Convocó un ejército de 10.000 combatientes entre los pueblos Omaguacas, Lules, Churumatas, Chichas, Apatamas y Diaguitas. En 1593 Francisco de Argañaraz y Murguía luego del tercer intento por fundar este territorio en 1594 consigue arrestar a Viltipoco acusado de estar organizando una gran ofensiva contra los colonos. El arresto de Viltipoco significó para el territorio argentino la instauración del sistema colonial en el territorio quebrado de San Salvador de Jujuy.

Como en toda historia sudamericana la reducción de indios originarios sucedió y fueron estos pueblos los asentamientos de los pocos pobladores que la habitaban. En su honor, un poco más arriba de donde se encuentra este gran árbol, hay una plazoleta en su nombre retratando en escritos un poco sobre su historia.

Luego comienza por un sendero la entrada hacia el cementerio común donde está sepultada Barbarita Cruz.

“Paseo de los Colorados”

Una vez llegado a este recorrido, Eduardo nos deja solos para ir a nuestro ritmo y que podamos contemplar de manera profunda e íntima el paisaje abierto que nos rodeaba. El paseo de los colorados es una ruta de aproximadamente 3 kilómetros para ir caminando. Estar en medio de esas montañas tan coloridas y con formas tan inusuales o desconocidas para mí fue una experiencia única. Colores inorgánicos y geoformas que variaba cada metro que las poseía, las cuales construyen un paisaje vivo, repleto de minerales naciendo y otros transformándose en polvo. La monumentalidad de las formas y los colores me hicieron sentir como una niña pequeña y maravillada a la vez. La caminata seguía y todo se volvía rojizo, pero no era sólo un sólo color rojo, eran muchos rojos. La intensidad del

color se podía apreciar como la edad biológica de los seres humanos. A simple vista parecían ser rocas muy firmes y resistentes las cuales al tocarlas lograban acertar con la visión que había tenido de ellas. Dudo que todo ese recorrido de cerros haya sido así, principalmente porque Barbarita Cruz era en estos sitios a los que asistía para recolectar su greda. Además sumarle a eso que el sendero era grande y lo más probable es que hayan manipulado la montaña para dar espacio y así poder hacerla un trayecto transitable. Al finalizar el sendero hay un mirador frente al cerro de Los siete colores, la gran montaña que distingue a este pueblito de otros alrededores.

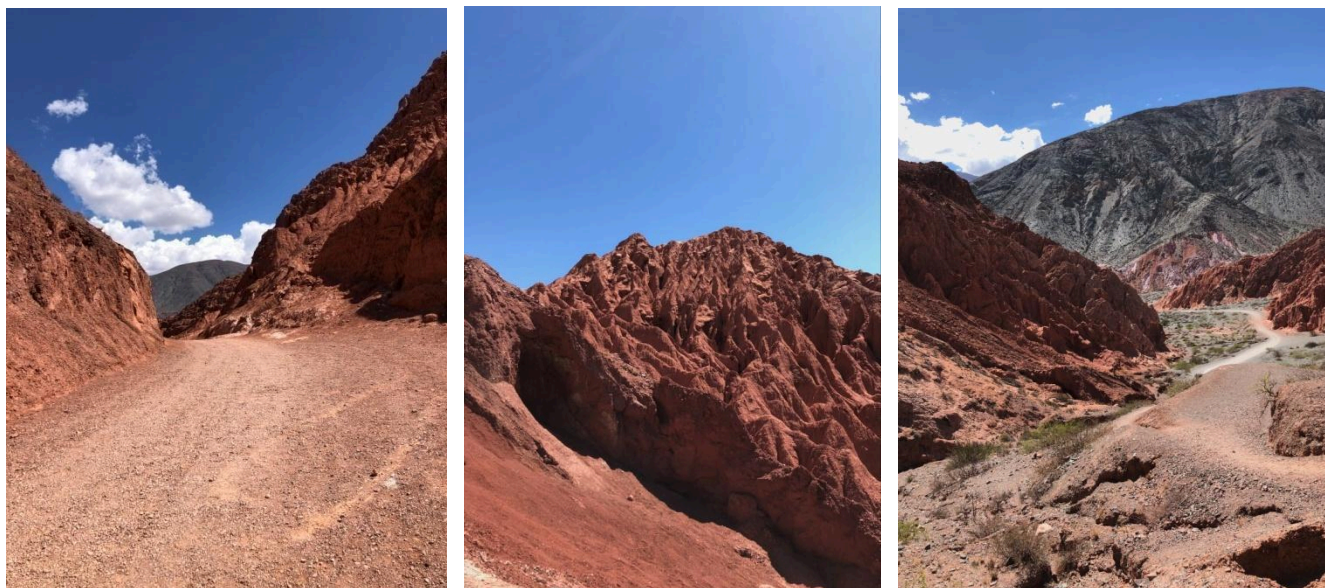


Imagen N° 37, 38, 39, camino "Paseo los Colorados", Purmamarca Jujuy, 2023.
Fotografías de la autora.

EJEMPLO COMPOSICIÓN QUÍMICA PALETA DE COLOR

“CERRO DE LOS 7 COLORES”

AMARILLO MOSTAZA	- Compuesto por areniscas calcáreas con azufre. - Edad: 80 a 90 millones de años.
ROJO	- Compuesto por arcilitas y arcillas. - Edad: 3 a 4 millones de años.
ROSADO	- Compuesto por arcilla roja, fangolitas y arcilitas. - Edad estimada: 3 a 4 millones de años.
VERDE	- Compuesto por filitas, pizarras de óxido de cobre. - Edad: 600 millones de años.
PARDO TERROSO	- Compuesto por fanglomerado compuesto por roca con manganeso perteneciente al Cuaternario. - Edad: 1 a 2 millones de años.
MARRONES Y MORADOS	- Compuesto por plomo y margosarnidosos, ricos en carbonato de calcio. - Edad: 80 a 90 millones de años.
BLANQUECINOS	- Piedra caliza o calcárea, cualitas de color blanco. - Edad: 400 millones de años.



Imagen N° 40, 41, 42, detalle de uno de los cerros que más me llamó la atención.

Fotografías de la autora.

“Serranías del Hornocal, Cerro de los catorce Colores”. Lunes 04-12-2023.

La segunda parada fue Humahuaca, donde se encuentra el cerro de Los catorce colores. Siguiendo por la Ruta 9, se llegaba al pueblito donde debíamos arrendar una camioneta manejada por los pobladores para poder ingresar por el largo camino que nos esperaba. Después de más o menos media hora llegamos al destino, ubicado a más de 4.000 msnm, declarado por la UNESCO Patrimonio de la Humanidad.



Imagen N° 43, 44, Serranías del Hornocal, “Cerro de los 14 Colores”, Humahuaca Jujuy, 2023. Imagen N° 45, camino para llegar. Fotografías de la autora.

“Ruinas Pucará de Tilcara”. Martes 05-12-2023.

La idea de arqueología urbana nace del recuerdo de una experiencia que tuve en Argentina, donde visité el Pucará de Tilcara, ubicado en la provincia de Jujuy a 2450 msnm. Con las características que tiene un Pucará este se encuentra en un lugar estratégico, sobre un morro de 80 metros de altura junto a los ríos Huasamayo y Río Grande. Este Pucará no sólo era una fortaleza sino también un sistema de vida que les permitía vivir sus condiciones sociales y sus creencias religiosas. A medida que íbamos presenciando el recorrido guiado, de manera

muy paulatina dada las condiciones de oxígeno, observé la numerosa cantidad de piezas arqueológicas que se encontraban a simple vista. Diferentes colores y tamaños, todas muy presentes entre piedras y tierras. Fue el recuerdo de esta experiencia la que asocié con los fragmentos que actualmente estoy haciendo, estas piezas de ceniza se asemejan a las piezas de cerámicas que se pueden encontrar en estos sitios arqueológicos, como el mencionado anteriormente.

B.1 COMPARATIVAS DE EXPERIENCIAS GEOGRÁFICAS:

El recorrido físico que pude presenciar en relación a otras incursiones que he podido concretar con personas que comparten este interés metódico en recopilar materialidades para ejercer su oficio lo puede considerar algo distinto al tener diferencias culturales y diferencias geográficas. Es esta diferencia la que me motiva a indagar más sobre las posibilidades en relación a las materialidades ya que es este elemento lo que acompaña y es testigo de principio a fin en la discursividad de la obra y su puesta en escena.

Anni Albers en su escrito “El material como metáfora” se pregunta:

“¿Cómo elegimos nuestro material específico, nuestros medios de comunicación? «Accidentalmente.» Algo nos habla, un sonido, un toque, dureza o suavidad, nos atrapa y nos pide que le demos forma”. Albers, A.

Anni nos invita a reflexionar cómo es que llegamos a ese material en concreto con el construiremos ese lenguaje intermediario por el cual se destaca el hacer arte, para más tarde decirnos que si no atendemos el material en su forma más sutil esto nos llevará al fracaso.

Una obra se puede comenzar a construir desde diferentes aristas. En mi experiencia son las aproximaciones en cuanto al material lo que se dispone para más tarde revelar el desenlace de ejecución de obra y las etapas que ha vivido el

discurso contextual. El material se descifra en relación a la convivencia y contexto que tengas con él. En mi experiencia he podido explorar e interpretar que el recurso que invita a la interacción subjetiva en las obras de arte muchas veces no es en concreto lo que se está narrando ni tampoco lo que está precisamente sobre el soporte, sino son los recursos matéricos los que aguantan la flexibilidad de sentido de quien se detenga en la obra y le otorgue un significado u otro. O como así también es la materia quien posee una característica autónoma al poder identificarla o desconocerla por completo. La materialidad es lo diáfano dentro de la discursividad del artista, no se puede forzar su relación con él.

Este cruce geográfico en relación al material arcilla dio la posibilidad como ya lo había mencionado antes de conocer a Mabel López, quien en su taller me extendió su mano con un terrón de arcilla gris. Este terrón de arcilla gris era muy distinto al terrón de arcilla gris que me había obsequiado la artesana Mercedes en Chile. Pienso más allá del color, pues eso puede inferirse por lo que le rodea a la veta, minerales, pastizales, época en la que fue recolectada. Lo que me llamó la atención fue la forma del terrón, que me había entregado Mabel, su textura y lo que dijo de esa arcilla: su plasticidad no era de tan buena calidad. A simple vista era un terrón perfecto para trabajar, nunca había visto un terrón tan puro, pero carecía de utilidad. Esto me lleva a pensar en cuanto al material y su posibilidad única en el aspecto geográfico ¿cómo es que el material puede demostrarnos por sí mismo, sin ser intervenido técnicamente las posibilidades únicas que absolutamente ese territorio en particular puede entregar?

Con este sutil intercambio de terrones en mis manos pude inferir que la tierra es una y a la vez muchas y que es en este tipo de desenlaces donde la historia mática da origen a la identidad cultural y vida a las piezas irrepetibles que se puede encontrar hoy en día de diferentes sitios arqueológicos. Una vez más lo material hace posible ser la primera referencia táctil y visual de toda la historia de la cual se puede intuir nuestro paso por la tierra.



Imagen N° 46, piezas de Mabel en su taller. Imagen N° 47, arcilla que recolecta.
Fotografías de la autora.

IV.- CUERPO DE OBRA

Destacar que las obras I y II están compuestas por el cruce de tres sucesos que ocurren dentro de los primeros días de Febrero del presente año, que desde la praxis práctica/teórica identifiqué sus relaciones y las uno a partir de su contexto histórico y material el cual se hace presente en ambas obras.

IDEA GENERAL OBRA I y II

En relación a la instancia de seguir aprendiendo nuevas formas de usar la diversidad de materias naturales y conocer sus propiedades, antes de entrar a clases, en Febrero del presente año y parte del transcurso del primer semestre de este, tuve la oportunidad de cursar en la Escuela de Oficios Patrimoniales un taller que tenía como nombre “Tierra Cruda”, impartido por el departamento de Gestión Patrimonial en la ciudad de Valparaíso. En este taller tuve aproximaciones de aprendizaje tanto teórico como práctico para entender y experimentar un tipo de construcción sustentable y consciente con el medio ambiente y las formas de habitar. Esto me llevó a conocer las posibilidades de construir una vivienda que está en su complejidad creada y edificada para seres vivos, donde no sólo somos nosotros quienes respiramos sino también sus paredes, me refiero a la materialidad adobe, donde a partir de diferentes técnicas cumplen una función íntegra. Reconociendo esta mezcla de material como biodegradable y a su vez positiva para nuestro organismo y el entorno que la sostiene. Desde este momento comienzo a comprender la tierra en sus distintos estados como un elemento de construcción y contención del ser humano.

En paralelo al taller aparece un nuevo material que contrasta totalmente a lo que venía experimentando e investigando desde el hacer pigmentos, la ceniza y el carbón. En Febrero, de vuelta del intercambio necesitaba volver a mi vida normal por lo cual comienzo a trabajar en una pizzería de Valparaíso llamada “Ciudad de Pie” su nombre se le atribuye a los dichos de la reconocida poeta y diplomática

chilena Gabriela Mistral. Cito: “Pero, Valparaíso, la ciudad de pie, al decir de la divina Gabriela”. Andes, Andrés. “Redoble por Valparaíso”. Revista Marina. <https://revistamarina.cl/revistas/1985/6/andes.pdf>. Se cuenta que así hacía llamar Gabriela al Puerto de Valparaíso por ser una ciudad que siempre se colocaba de pie tras las afectaciones de los incendios o desastres naturales como terremotos y la segunda razón por sus altos y empinados cerros que parecieran estar de pie. Integrando estos datos no menores comencé a unir pasivamente todas estas ideas, observaciones, prácticas y breves datos que se van sumando a la conjunción de experiencias. Una de las famosas características que tiene esta pizzería es que utiliza para hornear sus pizzas un horno a leña, por lo cual existe un “desecho” de ceniza constante. Mi fijación e interés por la ceniza se dio, pienso, porque siempre estoy observando a mí alrededor que elementos puedo integrar para formar parte de mis prácticas artísticas o ejercicios de posibilidades en relación a lo material. Y si bien el pigmento de carbón o ceniza no eran desconocidos para mí, nunca me había dado la oportunidad de incluirlos en mi práctica o paleta cromática. Aunque el trabajo no es un lugar en el cual pueda hacer plásticamente, el pensamiento y la observación son mis únicas herramientas para no aislarme educativamente de mi proceso de tesis. Sin saber el propósito de para qué usar la ceniza o identificar en sí que era la ceniza hasta ese entonces, pido al personal de cocina que por favor comiencen a juntar y apartarla.

Cuando me veo envuelta en este edificio de antaño de Valparaíso, que en su momento debió ser muy distinto por lo demás, en el cual se conserva en su restauración latas de calamina, vigas viejas, ladrillos inamovibles por el pasar del tiempo y que en su espacio integra la presencia de dicha pizzería que desecha día a día ceniza, comienzo a relacionar algunas cualidades de Valparaíso en relación a su historia. La ceniza primeramente como un símbolo de peso y mucha relevancia para el territorio de la quinta región. Recordando que, según los registros de nombres de este territorio, Valparaíso, otorgado por Juan de Saavedra, en un primer comienzo se llamó Alimapu que tiene como significado “Tierra Quemada” designado por el pueblo Chango, aludiendo a la tierra rojiza que cubría toda la zona alta de la ciudad porteña.

El tercer y último acontecimiento fue un día después de entrar a trabajar, los días 02 y 03 de Febrero, me refiero al megaincendio producido en las comunas de Viña del Mar, Quilpué, Villa Alemana y Limache. El día Viernes 02 de Febrero era mi segundo día de trabajo por el cual me encontraba en la pizzería desde temprano. Durante la jornada laboral se nos comunicó la noticia del incendio. Lo que siempre para mi es un hecho fatal y angustiante. A medida que corría la hora en el sector se cortó la luz, como en muchas otras partes de Valparaíso, pues el fuego ese día fue incontrolable pero a pesar de eso seguíamos trabajando. Cuando comenzó a oscurecer y los clientes aunque no se iban utilizaban la linterna de sus celulares para iluminar sus respectivas mesas, los encargados del local decidieron que nos fuéramos a nuestras casas. Al día siguiente Sábado 03, aún no habían controlado el fuego, sin embargo ese día también trabajé a excepción de mis compañeros de trabajo que tenían sus casas cerca de donde se encontraban las zonas siniestradas. Al siguiente día el fuego se había controlado en su totalidad, ese día fuimos a ayudar.

En el relato siguiente me dispondré a comentar brevemente y sin mayores detalles ya que esta historia no me pertenece a mi, sólo fui una espectadora e intermediaria de lo que mis ojos vieron ese día. Por respeto omitiré detalles personales y trataré de escribir de la manera más transparente posible.

Villa Independencia 04 - 02 - 2024:

Al disponernos en el lugar había que remover todos los escombros. A nuestro alrededor estaba todo quemado. Era nulo saber por dónde comenzar a ayudar. Me limité primeramente a ir a una zona en específico donde había mucho por levantar. La zona era un taller de arte, por lo que encontramos materialidades que soportaron la ola de calor del fuego, objetos como por ejemplo: envases de óleo, el mango de aluminio de una espátula de serigrafía, piezas de porcelana, entre otros objetos. A medida que llenábamos sacos y sacos de ceniza y escombros, objetos achurrascados, materiales de construcción varios, plantas a medio quemar, apareció ante mí una hoja de algún libro que desconozco. Esta hoja de

papel era todo lo que había quedado alrededor de un suelo altamente contrastado y completamente quemado. En la hoja decía a modo de título o subtítulo:

“LA LIBERTAD ES UN MILAGRO”

En ese momento las ganas de llorar fue una sensación inevitable, el cuerpo a flor de piel, con los pelos de punta me tomaron por unos segundos, pero la necesidad de aquellas personas por limpiar los suelos de sus casas eran más fuertes. Ir a los cerros no es fácil, mucho menos lo es cuando fuiste la persona damnificada. Cuando se sube a los cerros uno pensaría que las personas afectadas se encuentran llorando desconsoladamente a las afueras de lo que una vez fue su casa o al menos eso pensaría una persona que jamás ha vivido una catástrofe de esta índole, mucho menos cuando no se es oriundo de una región como lo es Valparaíso. Realmente lo hacen pero nuevamente la necesidad de reconstruir y volver a pararse es lo principal, ¿para quien no?. La gente allá arriba no se queja ni llora. Se levanta y trabaja por lo suyo. El sesgo de estar mecánicamente en una introspección de todo lo que está ocurriendo a tu alrededor no hace de una persona un gran pensador, tomé la hoja y la coloqué con todo lo demás que estábamos recogiendo en los sacos de escombros.

Lo que significó la experiencia de estos tres sucesos y la recopilación de información que investigué desde la relación que se fue modificando sin mayor tentación fue lo que llevé a cabo para la construcción de obras. A partir de una reflexión minuciosa de lo que es el territorio de Valparaíso abarqué tres ideas de conceptos y materialidad que engloban la plasticidad y la contextualidad de la obra I “Arqueología Urbana”.

A.- Mega incendio de Valparaíso 2024.

B.- La ceniza y el carbón recolectado como materiales únicos de las obras.

C.- Piezas hechas a partir de ceniza vaciadas en moldes que dan cuenta por medio de incisiones de símbolos y frases de un relato frecuente en el territorio de Valparaíso.

1. IDEA GENERAL OBRA I: “ARQUEOLOGÍA URBANA”

Trasladando estos tres acontecimientos aparece un cruce entre objeto y material: rectángulos con forma de adobillos hechos a partir de ceniza. En otras palabras, partes de una vivienda reconstruida desde las cenizas en su manera más icónica de construcción antigua chilena, adobillos. Es en este momento que comienzo a conectar la idea principal que abordará la obra: fragmentos de ceniza vaciados en un molde de adobillo. La idea de obra fue un proceso de investigación y creación sin mayor dominación y tentación por la materia, por lo que la ejercitación requirió conocer el material y sus posibilidades técnicas. Desde la experiencia que la involucra a su contexto hasta el rescate mismo del material. A partir de esto formuló una serie de fragmentos que buscan traer al presente una memoria reconstruida de Valparaíso que dan cuenta dentro de sus simbologías, formas y frases, un relato de lo acontecido en Valparaíso y las zonas afectadas: Viña del Mar, Quilpué, Villa Alemana, Limache aludiendo el mega incendio del presente año 2024.

A partir de estas 3 ideas lo que busco representar es un recorrido visual que disponga una lectura de la historia que suma una vez más Valparaíso tras el incendio ocurrido. Como antecedentes a la obra lo que me guía en esta exploración es el encuentro con la hoja de papel que hallé en el incendio. Es aquí donde decido otorgarle un espacio en mi propuesta de tesis, pese a mi oposición prolongada por ser un tema delicado y difícil de abordar, tratándose de mi persona, como un agente ajeno de la catástrofe. Desde ya comentar que en este escrito se presentará sólo tres de las piezas que conforman la obra en sí. Todas las piezas fueron vaciadas en distintos moldes a partir de una mezcla pura de pigmento y agua. Algunas contienen símbolos claves para entender el incendio y frases como la encontrada. Comentar que el proceso de selección de representatividad en las piezas como las que mencioné con anterioridad siguen siendo una búsqueda hasta la actualidad. Cada cierto tiempo se han levantado nuevos antecedentes que tratan de revelar los indicios y responsables del megaincendio. Por lo que los fragmentos contruidos hasta el día de hoy han

variado en sentido y disposición del relato a la hora de maquetar su puesta en escena. El incluir información “actual” a un proceso que requiere una noción paulatina en cuanto a significado y plasticidad me ha llevado a tomar la decisión de dejar por ahora la obra inconclusa, para no coartar la integración de nuevos antecedentes que se incluyan al caso.

El conjunto de piezas de ceniza que presentaré a continuación en el escrito serán tres. Sin embargo, la obra contiene otros moldes como por ejemplo provenientes de salidas a terreno desde el mes de Septiembre, donde comienzo a tener una experiencia en relación a la flora afectada por el incendio. Detallaré más adelante mi experiencia desde uno de los talleres de avanzado en relación a este ejercicio.

A. PROCESO DE OBRA I:

Como mencioné anteriormente la manufactura de las piezas que abarcan la obra I tratan desde los antecedentes desde mi experiencia en relación al material y desde las 3 anécdotas desarrolladas en la idea general.

La ejecución de la obra comenzó a partir de la necesidad de representar lo que mis ojos habían visto ese día que subimos al cerro en el área damnificada. Para poder hacerlo posible lo primero que tuve que hacer fueron pruebas de resistencia del material recolectado, ceniza, que en su totalidad también abarca, trozos de carbón, astillas de la madera a medio quemar, manchas de aceite que usan mis compañeros de trabajo para mantener el fuego prendido y todo lo que viniera de su lugar de extracción. A partir de esta primera propuesta comencé a conocer este material que era de carácter completamente desconocido. Para eso organicé abordar la idea de obra en tamaño maqueta, haciendo una especie de “adobitos”. Decidí esta propuesta porque era algo que me hacía sentido con el taller que había cursado anteriormente. Al comienzo sólo fue con la intención de saber si tenía las características y condiciones que necesitaba para mantener en pie la idea de obra. Al no ser un adobito de tierra y paja, donde la fibra es la que se trenza y se envuelve por medio del barro forjando una masa pesada y firme que

en su futuro actuará como un elemento de construcción, decidí crear una mezcla un poco más compleja para reforzar estos principios. La primera mezcla es básica y la segunda mezcla con aglutinante natural, baba de tuna.

Para recurrir a la forma de los adobitos o alguna similar utilicé cajas de fósforos, imagen 48 y 49. El contexto del uso de las cajas de fósforos es que estas siempre las he ido juntando cuando tengo la oportunidad de hacerlo. Son de uso cotidiano, ya que una de las prácticas que más hago es recolectar, su doble vida después de cumplir su función principal siempre ha sido de gran ayuda. Las cajas las uso para guardar las muestras de los pigmentos que recolectó. Tras realizar pruebas con cada una de las dos mezclas y con las dos tipos de caja de uso cotidiano que tenía, me quedé finalmente con la caja de madera marca “Talismán”. Estas fueron las que mejor resistieron ya que su forraje además del papel/etiqueta que envuelve la caja está constituida por una película de madera fina que soporta la mezcla acuosa sin perder su forma. Pruebas como estas hice varias en diferentes formatos que no incluiré a la redacción porque le daré importancia a la materialidad y su desenlace para concluir con el proceso final.



Imagen N° 48, pruebas de resistencia ceniza. Imagen N° 49, cajas de fósforos que fueron utilizadas como moldes. Fotografías de la autora.

Luego de tener los resultados de los moldes de cajas de fósforos me propongo construir a partir de la resistencia y flexibilidad lograda un adobillo tamaño real, de mezcla ceniza y agua por medio de vaciado en un molde de madera de dimensiones 45 x 15 x 10 cm. El molde del adobillo se caracteriza por tener en sus dos extremos de las caras más cortas una muesca o ranura de 1x1cm, lo que le entrega la posibilidad de ser ensamblado entre adobillos.

La espera de secado de cada adobillo puede llevar 2 semanas completas. Las dimensiones que requiere hacer un adobillo tamaño real en relación al material es bastante y el tiempo de exploración que requiere conocer un material en esta dimensionalidad también. Por lo que descarto la idea de construir un adobillo de ceniza tamaño real. Dejo los bocetos y algunas anotaciones a modo de referencia.



Imagen N° 50.

Boceto de adobillo de ceniza. Fotografía de la autora.

Tratando de mantener la idea de conocer el material y aunque algunas opciones sean más eficientes cuido no descartar los ejercicios. Mientras se secaba el adobillo de ceniza tamaño real, exploré otra dimensión material con la cual ya había experimentado anteriormente, me refiero a la biocerámica. La biocerámica es parte del grupo de los “biomateriales”. Los biomateriales son materias primas, por ejemplo: barro, arena, madera. Estas son formuladas con otras materias, como por ejemplo calcios, fibras naturales, minerales combinados con aglutinantes y gelificantes, en pocas palabras una material agente que les ayude a tener una mejor estructura. Las posibilidades que abarca la biomaterialidad es amplia ya que como material principal siempre estará presente algún desecho orgánico como lo son: cáscaras de huevo, luffa, café en grano, exoesqueletos de moluscos, entre muchos más. Por ende los procesos que nos llevan a los resultados tienden a ser en cada caso particular y sus procesos de sumo cuidado ya que la materia puede ser modificada por agentes biológicos al estar expuesta al oxígeno, debido a que está aún puede estar viva.

A diferencia de los dos intentos anteriores decido utilizar pigmento de ceniza, purificando este en su totalidad, en conjunto con la mezcla de biocerámica, en este caso cáscara de huevo y gelificante. El uso de ceniza tiene tres lógicas, la primera es usar este material de manera reciclada ya que la obtengo de mi trabajo y todos los días de la semana lo desechan. La segunda es que la ceniza también es una portadora de calcio y además de potasio (entre otros minerales), por lo cual aparte de ser pigmentada tiene la propiedad de ser estructuradora. Y la tercera razón es porque estaría explorando un material inorgánico, lo cual no había experimentado. Entonces pienso que, si este método funciona bien a lo largo de las diferentes experimentaciones.

Luego de hacer adobitos con moldes de cajas de fósforos, el tiempo de secado tardó aproximadamente un día y medio para estar firme, pero pude notar que al quinto día secaron aún más. Su estructura es resistente y no arroja mohos u hongos. Aclarar que si bien el uso de esta materia tampoco es parte de la obra final me interesa rescatar que desde estos bloques de biomaterial surgen la

incorporación de inscripciones simbólicas, imagen 53, que han sido referencia a lo largo del trabajo procesual, en este caso la de un fósforo.



Imagen N° 51, materiales para fabricar biocerámica. Imagen N° 52, mezcla de biocerámica. Fotografías de la autora.

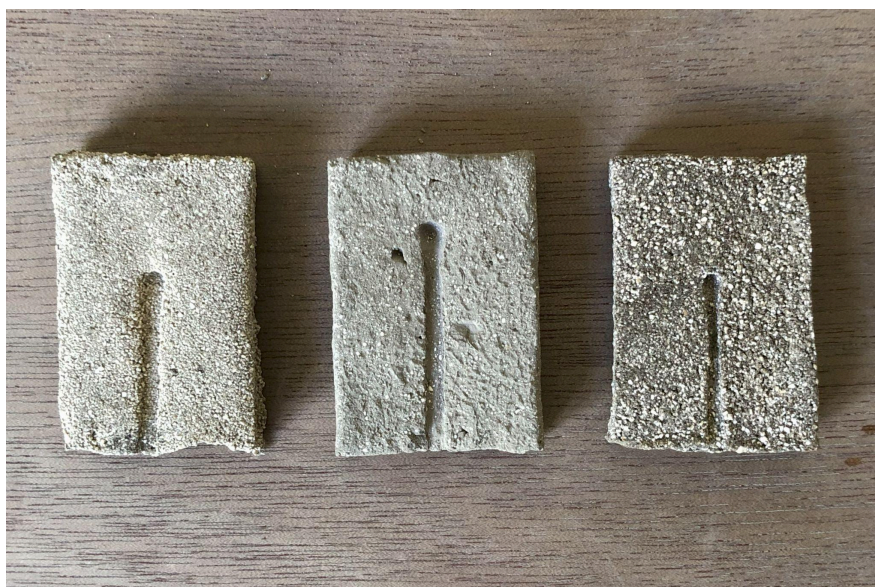


Imagen N° 53, pruebas de incisión a partir de un fósforo insertado en los “adobitos de biocerámica” ceniza y cáscara de huevo. Fotografía de la autora.

MATERIALIDAD FINAL DE OBRA I:

Al extraer el pigmento como lo hacía anteriormente en el desarrollo de mi oficio y puesto a prueba en el ejercicio anterior como complemento a diferencia de mis experimentos anteriores, es en este desenlace donde aprecio lo que significa para mí el hacer pigmentos. Decido quedarme con el rescate de mi oficio y búsqueda experimentada en los años anteriores. Si bien decido usar el pigmento no para su función explorada como la que fue en un principio en relación a la creación de materiales artísticos, hallo sentido en la paleta cromática y el contexto que lo involucra.

Para poder extraer el principal exponente de materia prima necesito contemplar una seguidilla de pasos que comentaré a continuación detalladamente.

PRUEBAS DE EXTRACCIÓN DE COLOR PREVIOS A LA RECOLECCIÓN



Imagen N° 54.
Pruebas de color ceniza. Fotografía de la autora.

PASOS DE EXTRACCIÓN DE COLOR POR MEDIO DE LEVIGADO

LEVIGADO: Consiste en separar dos sustancias por medio de un sistema acuoso, consolidando el pigmento a través de una precipitación. A este tipo de extracción de pigmento se denomina levigado y conlleva las siguientes fases.

DISOLUCIÓN	La disolución a diferencia del pigmento laca, el pigmento tierra no es soluble en agua por lo cual no tendrá una disolución.
SUSPENSIÓN	La suspensión quiere decir que la materia inorgánica estará en una primera instancia mayormente en todo el líquido.
SOBRENADANTE	El sobrenadante es todo aquello que queda por sobre el precipitado. Esto en el proceso de limpieza de la materia se podrá apreciar notoriamente en desechos orgánicos que no son necesarios como por ejemplo: ramas, hojas, semillas.
PRECIPITADO	El precipitado es todo lo que decanta al fondo del recipiente donde se encuentra la materia orgánica. Aquí se encuentra el pigmento como también los desechos inorgánicos que no serán parte del pigmento.



Imagen N° 55, disolución. Imagen N° 56, suspensión y precipitado. Imagen N° 57, sobrenadante. Fotografías de la autora.

UTENSILIOS DE CUIDADO

- 1.- Gafas
- 2.- Guantes
- 3.- Mascarilla

HERRAMIENTAS

- | | |
|---------------------------------------|-----------------------|
| 1.- Canasta | 6.- Filtro |
| 2.- Pinzas | 7.- Frascos de vidrio |
| 3.- Martillo | 8.- Varilla agitadora |
| 4.- Mortero de porcelana/metal/piedra | |
| 5.- Colador/Tamizador | |

MATERIALES

- 1.- Materia prima: Ceniza

ENUMERACIÓN DEL PROCEDIMIENTO

- 1.- Investigación previa de la materia que se quiera usar.
- 2.- Recolección.
- 3.- Anotación in situ del procedimiento de recolección.
- 4.- Preparación de la materia prima: selección - limpieza.
- 5.- Molienda y colado de la materia.
- 6.- Limpieza de molienda.
- 7.- Trasvase de la materia hasta obtener el pigmento.
- 8.- Filtrado del pigmento.
- 9.- Secado del pigmento.
- 10.- Conservación del pigmento.

PROCESO DE ELABORACIÓN

Un pigmento inorgánico consta de una molienda extensa y determinada en conseguir partículas ínfimas de la materia que se esté usando. Hay que tener en consideración que hacer esto conlleva una ejercitación constante de brazos y manos lo que repercute a través del cuerpo, el cual puede ser agotador. Por eso se aconseja realizar pausas significativas si es necesario y además por lo que es de suma relevancia acompañar los procedimientos de manera cuidadosa utilizando mascarilla, guantes y gafas para cubrir la vías respiratorias, los ojos y la piel de las manos que podría estar expuesta. Es importante considerar que si bien en este caso el material con el cual trabajaré proviene de un elemento natural no quiere decir que no sea tóxico. Dicho esto comenzaré a relatar los puntos destacados anteriormente.

Mi fuente de extracción de pigmento será la ceniza, por lo cual el paso que explicaré a continuación será a modo de ejemplo en relaciones a extraer pigmento desde materias como tierras y piedras. Si se realizará un pigmento inorgánico de tierra esta al no ser compacta será menos laboriosa en comparación con las rocas. Existen procedimientos que acompañan previamente la molienda para que no sea tan dificultosa esta fase, como por ejemplo humedecer la tierra o dejar humedeciendo la roca por días para el facilitamiento de molienda. Es necesario considerar que también una buena molienda se consigue utilizando correctamente las herramientas. Teniendo en cuenta esto, previamente, antes de usar el mortero es recomendable, si es una roca, molerla con la ayuda de un martillo sobre una base que soporte el impacto del golpe. Este trabajo previo significa que la molienda sea más amena en el momento de realizarla. En este caso como la materia que me convoca a trabajar es ceniza que ya previamente se encuentra en sustancia polvo por lo que el paso de molienda será innecesario en este tipo de material.

En el caso particular de las rocas, luego de conseguir triturar la piedra puede ser posible que al ser “cortada” en varias partes, de la luz colores distintos que no

aparecieron en un comienzo ya que se encontraban en su interior. Para esto si se quiere conseguir un color saturado y preciso se aconseja hacer uso de pinzas y separar todo lo que no sea del mismo color, así cuidando no ensuciar el pigmento con otros minerales. En el caso de la ceniza será de suma importancia separar los trozos de carbón previamente ya que esto podría alterar el color de la ceniza en sí.

A continuación relataré lo que sigue del proceso para conseguir un pigmento inorgánico de tierras y piedras. En este caso como el material que usé fue ceniza no fue necesario pasar por este paso, por lo que lo incluiré a modo de ejemplo. Examinando el paso de molienda se requiere también tener en cuenta que el mortero donde se tritura la roca, tierra sea en un mortero que soporte la molienda. Dicho esto comienza el proceso de molienda. Con el pistilo (el mango del mortero) se molerá hasta conseguir en su totalidad un polvillo liviano y suave. Entre más triturada esté la tierra y roca mayor porcentaje de pigmento se obtendrá. A medida que se vaya triturando el material con un colocador/tamizador, se irá dejando a un lado todo lo que ya tiene un cernido del mismo tamaño que la rejilla del colador/tamizador como se ve en la imagen 59 y así otorgarle prioridad a los fragmentos de mayor volumen. Esta parte bien se puede hacer con un mismo colador/tamizador o colador/tamizador de rejilla con diferentes gramajes e ir cerniendo la materia de más volumen a menos volumen. En el caso de la ceniza una vez que aislé los trozos de carbón con la ayuda de un colador metálico cerní toda la sustancia polvo logrando separar lo más ínfimo de los otros restos de carbón o materias que no se logran descartar a simple vista. Este paso será repetido reiteradas veces hasta que toda la materia logre atravesar por la malla del colador más pequeño, para luego realizar la molienda final teniendo la materia con el mismo tamaño pequeño del colador. Como mencioné anteriormente, lo más importante en el caso particular de este pigmento fue despejar de la ceniza cualquier elemento que pudiera alterar su color como lo es el carbón.



Imagen N° 58, materia recolectada. Imagen N° 59, selección de la materia.
Fotografías de la autora.

Una vez obtenida la molienda vacié todo lo molido en un frasco de vidrio y fui añadiendo agua y revolviendo, para dejar decantar la sustancia polvo, como se ve en las imágenes 60 y 61, para luego sacar toda la materia sobrenadante que tenga el frasco, en el caso de las tierras suelen tener ejemplo: hojas, raíces, semillas. Nuevamente esperé que se decantara. Este paso lo repetí hasta que el agua salió sin excedentes y completamente cristalina. Una vez obtenido este paso dí pie a la fase de levigación. Para dar comienzo a esta fase es importante revolver en círculo todo lo que contiene el frasco, osea, lo molido y el agua previamente incorporada. La lógica de este efecto físico llamado “remolino” hace que las partículas más pesadas a través de la precipitación bajen, así dejando que las partículas más ínfimas de tierra o roca queden en la parte superior, a esto se le llama levigación, separar una solución polvo a través de un medio acuoso. Una vez depurada y levigada el agua y la materia, con la ayuda de una varilla agitadora de vidrio de laboratorio lo introduje en el frasco revolviendo tranquilamente por sobre la materia decantada. Esto hará como ya mencioné anteriormente que las partículas livianas se eleven. Una vez elevadas las partículas más pequeñas que una vez secas serán pigmento lo trasvase en otro frasco de vidrio más o menos la mitad de agua que tenía el frasco inicial. Será en este segundo frasco el depósito

del futuro pigmento. Consecutivamente rellené el frasco con más agua, revolviendo hasta el fondo formando el remolino para esperar nuevamente que decante todo lo molido. Así sucesivamente hasta extraer todas las partículas livianas como se ve en la imagen 62.

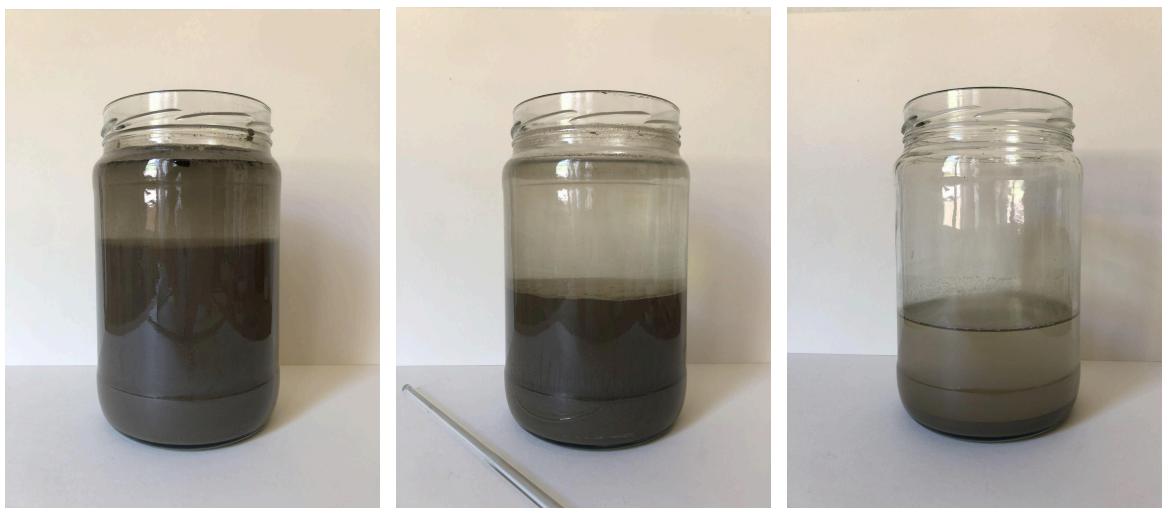


Imagen N° 60, limpieza del material. Imagen N° 61, levigado. Imagen N° 62, trasvase. Fotografías de la autora.

Una vez conseguido elevar la materia viene la fase de filtración del pigmento obtenido. Es importante mencionar que los filtros que se pueden usar son de carácter artesanal. Como ya mencioné antes pueden variar desde filtros de papel de café ,como se puede ver en la imagen 63 o puede ser también tela con una cuadrícula ínfima que ayude a filtrar de manera óptima la materia. Hay dos formas para hacer de este proceso más rápido o más lento. La primera es succionar el líquido sobrante incoloro con la ayuda de una jeringa, así extraer todo el líquido restante que no sea pigmento y lo que quede filtrar. Este tipo de procedimiento hará que el pigmento al tener menos líquido filtre más rápido. La segunda opción es verter toda la mezcla de manera paulatina. Luego de filtrar comienza uno de los últimos pasos, dejar secar el pigmento. Para este paso es necesario abrir el filtro y con una espátula esparcirlo de manera prolija como aparece en la imagen 64. Es sumamente importante considerar las condiciones externas que podrían influir en el secado del pigmento como por ejemplo, los rayos del sol o un lugar húmedo. Si

bien los pigmentos inorgánicos son milenarios aún así algunos como ya los mencioné anteriormente son sensibles a ciertos rasgos naturales como la luz o la temperatura. Es recomendable que seque a temperatura ambiente, donde no le lleguen los rayos directos del sol y que además no esté expuestos a partículas de polvo que puedan acumularse en el filtro. Una vez seco el pigmento se considera realizar molienda para su conservación óptima. Es importante conservar los pigmentos en envases neutros como el vidrio como se ve en la imagen 65 y si es de color ámbar será mejor su conservación, además considerar que permanezcan en lugares secos y no a la exposición directa de los rayos del sol.

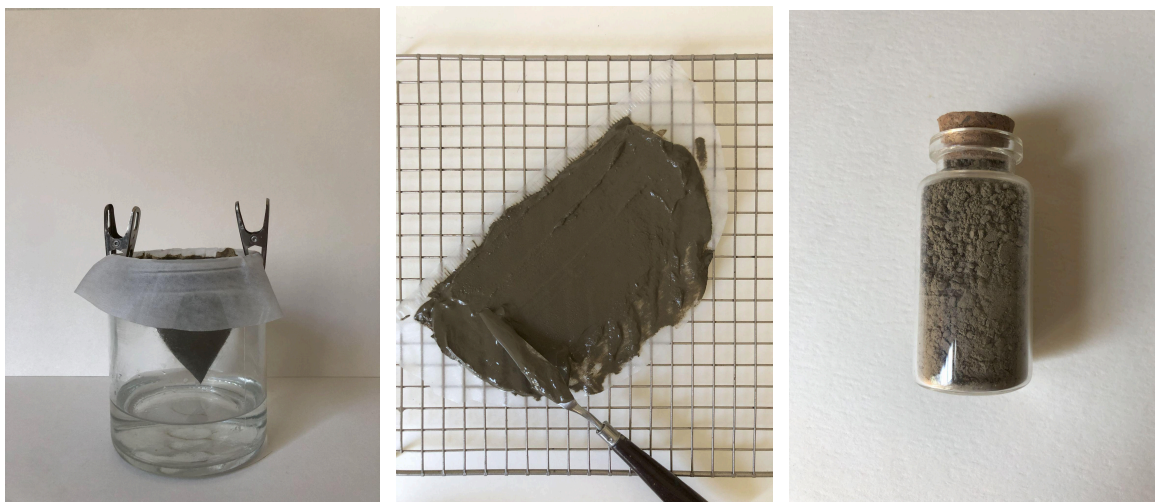


Imagen N° 63, filtrado. Imagen N° 64, secado. Imagen N° 65, conservación.
Fotografías de la autora.

El hacer pigmento de ceniza representa el primer encuentro entre la autonomía material y el contexto del incendio local. Volviendo a la intencionalidad de generar moldes a través de vaciados comienzo a componer la primera pieza que da cuenta de una de las instancias conformes al megaincendio.

Buscando rescatar la experiencia del incendio trato de recuperar en los recuerdos el encuentro de la hoja de papel encontrada entre las materialidades

carbonizadas. Aunque esta no la había conservado, porque ese día no tuvo casi nulo registro de todo tipo, aún recordaba exactamente la forma que tenía. Es por eso que dadas las dimensiones de las otras piezas que fui elaborando casi a la par con esta, decido moldear la forma desde el molde de madera de adobillo que ya había explorado previamente. Usar el molde de adobillo, elemento de construcción de casas, para esta frase en particular, trata de dar de refugio a ese contexto, a ese día, a esas personas que fueron víctimas de tal tragedia.

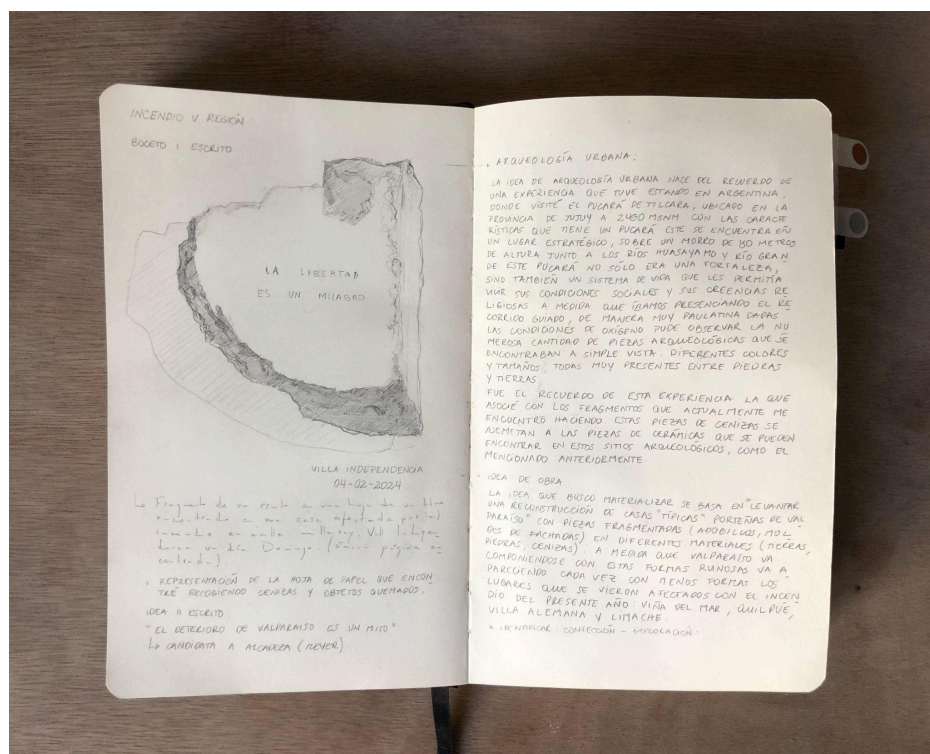


Imagen N° 66, boceto de Obra I, Pieza I “Arqueología Urbana” y parte del relato.
Fotografía de la autora.

A partir de la mezcla homogénea de agua más pigmento es que vierto la mezcla en el molde de adobillo, esperando que horas más tarde cuando una vez cuajada la mezcla, poder quitar de manera cuidadosa el molde para dejar secar por cuatro días aproximadamente hasta que esté firme para su manipulación. Una vez obtenida la consistencia firme de esta mezcla, que por lo demás es delicada ya que sólo es sustancia polvo humedecida, compactada a través de un molde,

comienzo a darle forma, considerando el recuerdo de la hoja de papel. Así hasta desaparecer casi por completo la forma inicial del molde pero rescatando la parte de la ranura la cual ya había explicado anteriormente. El rescate de esta forma ocurre para dar énfasis en una de las tantas problemáticas que aún siguen vigentes en los cerros siniestrados, las casas.

Teniendo en cuenta el tiempo de secado de la pieza debo considerar disponer de una complejidad no menor para que esta se encuentre suficientemente estable para manipularla como así también firme para que soporte la presión que haré al insertar las letras de plástico que dejan como huella la frase que quiero escribir.

Si bien la forma del molde es rígida y mecánica, no lo es cuando me involucro a través de mis manos para recortar la forma. Es por eso que una vez después de obtenida la forma y teniendo en consideración el espacio que tengo para insertar la frase decido dilucidar las letras en formato de unidad una tras otra para construir la frase y disponerla sobre el fragmento de ceniza. No así antes porque si bien este paso lo he realizado una y otra vez en diferentes moldes, diferentes terminaciones de secado y con otros tipos de letra, es una manera más “azarosa” de poder realizar la forma y por eso pretendo primero tener la forma en su totalidad para luego dar inicio a la transcripción de la frase.



Imagen N° 67, pieza I, "Arqueología Urbana Incinerada", 2024. Fragmento hecho a partir de un vaciado de mezcla de ceniza y agua, intervenido con letras de plástico, 12 x 14 x 4 cm. Fotografía de la autora.



Imagen N° 68, pieza II, “Arqueología Urbana Incinerada”, 2024. Fragmento hecho a partir de un vaciado de mezcla de ceniza y agua, intervenido con un fósforo, 3,5 x 5 x 1 cm. Fotografía de la autora.



Imagen N° 69, pieza III, “Arqueología Urbana Incinerada”, 2024. Fragmento hecho a partir de un vaciado de mezcla de ceniza y agua, intervenido con letras de plástico, 22 x 4 x 2, 5 cm. La frase insertada en el molde proviene de los dichos de uno de los implicados como responsable del incendio hacia otro implicado, por medio de mensajes. Fotografía de la autora.

Cuando decidí abordar el contexto del incendio desde el encuentro matérico y las otras experiencias que surgieron en el desenlace de la presente investigación, comencé a ver otras aristas que conforman las deficiencias que suceden dentro de las instituciones donde por ejemplo en Compañía de Bomberos, es una opción voluntaria su ingreso y participación. A mitad de año a la pizzería llegó a trabajar por casualidad, una funcionaria bombera de una de las Compañías de Valparaíso, quien estuvo presente combatiendo el incendio en el territorio de Viña del Mar. Fue muy fortuito poder toparme con esta persona, con la cual no trabajé más de dos

semanas, pero con quien tuvimos tiempo suficiente para conversar y yo despejar mis dudas acerca del acontecimiento y cuestiones como debatir la importancia de formalizar un seguimiento psicológico a cualquier personas voluntaria que desee ser parte del cuerpo de bomberos. Aquella compañera de trabajo conocía a uno de los imputados y su grupo de amigos cercanos también, jamás ninguno de ellos hubiera imaginado el desafortunado acontecimiento en el cual se podría haber visto involucrado, manipulado o cualquier otro, aquel voluntario de bomberos.

A PARTIR DEL AVANZADO TALLER DE CERÁMICA

En relación a lo mencionado anteriormente, me detengo a comentar sobre una pieza que no incluiré como resultado final pero si procesual en relación a uno de los avanzados escogidos frente a lo que ha convergido tratar el tema del incendio. Las tres piezas anteriores, resumiendo, derivan de la presencialidad post incendio, la primera pieza intencionada luego de la vivencia, la segunda pieza, la cual hice sin mayor intencionalidad pensando en ello como algo ilustrativo de tal contexto,, que luego meses más tarde lo uní a una frase que se compartió a través de fiscalía recientemente en el mes de Noviembre, donde en aquella conversación nombran el objeto intencionado en el molde. Estos tipos de relatos se han ido acompañando unos con otros durante meses.

Quiero destacar que durante este año la salida a terreno ha sido casi nula, pero las oportunidades que he tenido para construir el relato de obra se han desarrollado en lugares por donde el fuego pasó y dejó su rastro. A partir de estas salidas es que me detengo a incluir la flora afectada por el incendio, algo ausente en la reflexión concisa hasta el mes de Septiembre, siete meses más tarde del incendio.

El primer lugar que decidí visitar con la intención de buscar aproximaciones reflexivas en terreno fue el Jardín Botánico de Viña del Mar, donde hice una serie de fotografías donde se podía divisar el límite de lo quemado y no quemado en una misma especie, por ejemplo el tronco de una palma, imagen 70.



Imagen N° 70, herida límite de lo quemado y no. Imagen N° 71, recolección de algunos elementos como rama, savia de árbol, astillas, todas incineradas. Imagen N° 72, muestra un trono incinerado con brotes de moho. Fotografías de la autora.

Las tres imágenes anteriores fueron tomadas en el mes de Septiembre, aquí comienza el primer intento de incluir algún vestigio orgánico en los moldes de ceniza, fue la de una rama de un árbol, la cual por razones mayores se me ha dificultado identificar. Este molde también fue realizado en el mes de Septiembre. Para poder hacer posible un molde de esta delicada y fina rama utilicé los conocimientos del taller “Avanzado de Cerámica”, donde por medio de moldes de yeso se puede adquirir un negativo con la forma precisa de lo que sería la referencia. El yeso me permitió dar con esas formas orgánicas y variadas que puede tener un elemento natural, a diferencia del molde antes usado, el cual era rígido en su forma y material. Para esto utilicé una caja de leche donde vertí la mezcla de yeso, inserté la rama y esperé que secara. Luego de que esta primera mitad del molde estuviera lista hice las incisiones pertinentes en forma de semiesfera que ayudan a encajar ambas partes del molde. La segunda parte del molde, sería la que cubriría la parte inferior de la rama donde a su lado derecho tenía una pequeña voluptuosidad, por lo que opté por dividir en tres partes el molde, así hacer su forma exacta. Para esta parte cubrí con plasticina toda la

superficie que no fuera la parte inferior de ese brote de rama. Una vez seco hice las incisiones a los dos costados de la pequeña pieza de molde, para luego una vez seco hacer lo mismo a lo inverso. Colocando esta vez plasticina en la parte inferior para verter en la parte superior la mezcla de yeso. Una vez cuajadas las tres partes del molde pude sacar cuidadosamente la rama.

Los intentos para obtener una rama de ceniza han sido bastantes como para tomar la decisión de hacer el molde en ceniza y no así la rama. La ejecución de conseguir la rama es muy difícil ya que el pigmento de ceniza al entrar en contacto con el yeso se seca de inmediato dejando poco tiempo para modelar a través del vaciado la forma de la rama.

De este otro objeto, distinto en todo sentido menos dentro de lo que acapara su contexto hago este rescate arqueológico de lo que el fuego quemó, donde uno mi práctica de taller académico a esta ínfima visibilidad que pasa desapercibida dentro de la alta necesidad humana. El paso por la naturaleza en aquellos lugares donde con anterioridad abundaba dentro de lo posible para lo natural los verdes pastizales, aquella primera aproximación fue sentir a la naturaleza sufriendo en silencio.



Imagen N° 73, 74, molde de yeso a partir de una rama. Fotografías de la autora.

El sistema de sujeción serán perfiles de acero con forma de L, los cuales serán atornillados a la muralla. Para cada pieza está la posibilidad de variar en grosor o cantidad según sea necesario, a continuación dejo un ejemplo de sujeción.



Imagen N° 75, ejemplo de sujeción perfil de acero con forma de L.
Fotografía de la autora.

En la imagen 76, como se puede observar, al comienzo del montaje de obra pretendo incorporar 4 frascos que resumen el proceso de extracción del pigmento por medio de levigado. Se me es de suma importancia incluir los procesos de la manufactura del material ya que esta no se encuentra aislada de la composición de obra, sino más bien, es parte de su lectura, por lo que requiere incluir y poner en valor y exposición su proceso. También mencionar que al momento de presentar no he descartado la posibilidad de integrar otras herramientas que permitan ejemplificar de mejor manera la consecutividad de la elaboración de un pigmento o bien material artístico como se verá más adelante en la obra II.

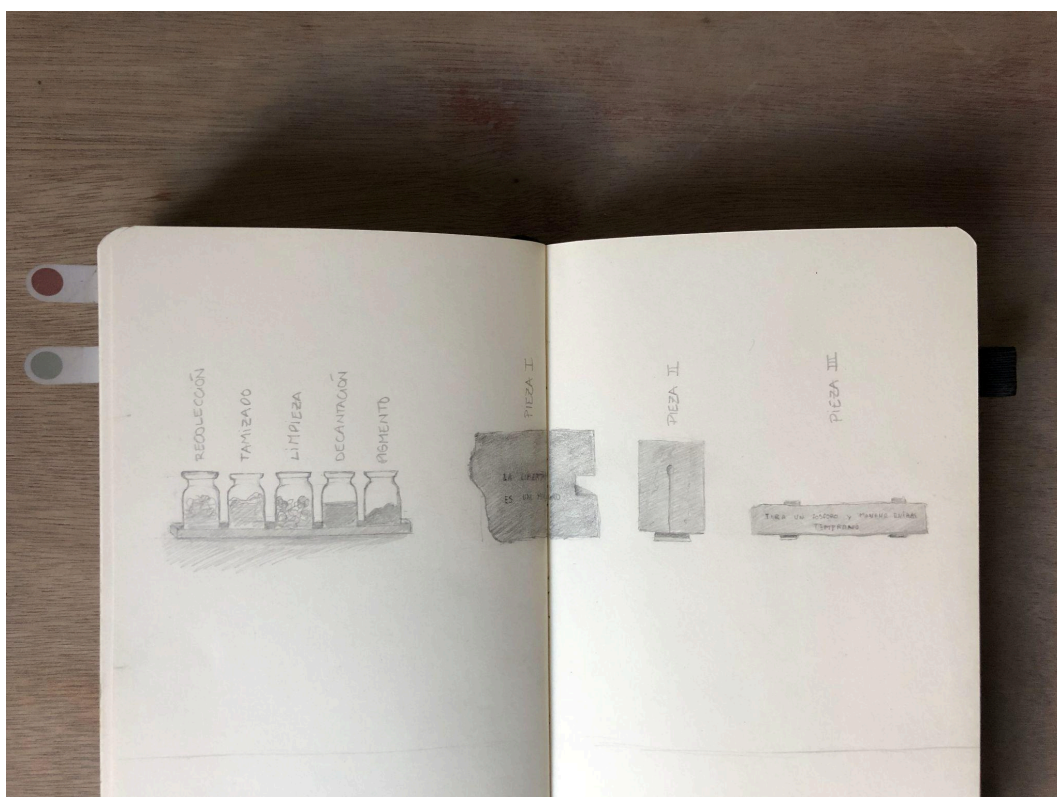


Imagen N° 76, Boceto de montaje, obra I, “Arqueología Urbana Incinerada”, 2024.
Fotografía de la autora.

COMENTARIO OBRA I

Antes de ir de lleno a lo que sería el comentario de obra me gustaría detenerme en la plática virtual, a la cual pude asistir en Marzo del presente año, posterior a la edición de su libro “Pigmentos: Más allá del Color” que tuvo como anfitriona a la Doctora Marcela Sepúlveda, presidenta de la Sociedad Chilena de Arqueología y Directora de la Sociedad de Arqueología, quien investiga la materialidad y la tecnología del color en el arte rupestre. El webinar llamado “Camélidos y Comunidades altoandinas a través del tiempo, una mirada desde el arte rupestre y la arqueología”, data de entregar información respecto a la investigación prolongada que se ha estado llevando a cabo en la región de Arica y Parinacota, Antofagasta y cercanías en conjunto con otros investigadores. En la presentación pude conocer con más detalles pinturas de cazadores y camélidos que se encuentran en sitios arqueológicos al norte del país. Conocer de cerca las figuras que se encuentran en San Pedro de Atacama, en el Río Salado, región de Antofagasta, al interior de la “Cueva Blanca”, fue increíble. Agradezco profundamente estas instancias de conocimiento compartido, muchas veces es complejo poder encontrar información contundente acerca de estas aproximaciones investigativas. El estudio propone demostrar que la relación entre camélidos y humanos es sumamente estrecha durante una tradición milenaria, la cual fue mutando con el paso del tiempo. Lo que más me llamó la atención de toda esta información despejada gracias a la ardua investigación fue cómo los humanos fueron domesticando, en el buen sentido de la palabra, a los camélidos, gracias a vestigios y pictografías se puede conocer por medios de estas grafías por ejemplo, la inclusión de adornos como las “tulmas”, tanto en humanos, conocidamente acompañantes de las trenzas de “cholas” como en camélidos.

Entre muchos trabajos se encuentra disponible un importante conjunto de estudios sobre pigmentos hallados en diferentes contextos arqueológicos: domésticos, funerarios y/o rituales, así como en diferentes etapas de su

producción. Chapoulie, R. Sepúlveda, M. Velarde, N. Wright, V. (2018)
Arqueometría: estudios analíticos de materiales arqueológicos.

Retomando la frase mencionada anteriormente, se puede integrar a la idea de material-contexto, material-actividad, integrada en el subtítulo: “A.1 Pielles, pintura corporal” en la tabla “actividades” incluida sobre el grupo Aónikenk, donde por colores o facturas de las pinturas se podía conocer de mejor manera la intención de esa pintura corporal.

En relación a la idea de arqueología urbana me lleva al norte del país vecino donde nace del recuerdo de una experiencia que tuve en Argentina, donde visité el Pucará de Tilcara, ubicado en la provincia de Jujuy a 2450 msnm. Con las características de un Pucará este se encuentra en un lugar estratégico, sobre un morro de 80 metros de altura junto a los ríos Huasamayo y Río Grande. Este Pucará no sólo era una fortaleza sino también un sistema de vida que les permitía vivir sus condiciones sociales y sus creencias religiosas. A medida que íbamos presenciando el recorrido guiado, de manera muy paulatina dada las condiciones de oxígeno, gracias a ese evento pude observar la numerosa cantidad de piezas arqueológicas que se encontraban a simple vista. Diferentes colores y tamaños, todas muy presentes entre piedras y tierras. Fue el recuerdo de esta experiencia la que asocié con los fragmentos que actualmente estoy haciendo, estas piezas de ceniza se asemejan a las piezas de cerámicas que se pueden encontrar en estos sitios arqueológicos, como el mencionado anteriormente.

La ceniza proveniente de la transmutación del fuego tiene una carga histórica y política a su vez, las personas que se vieron afectadas por el mega incendio nunca volverán a ver o sentir la ceniza, el carbón y el fuego como la misma antes de que se quemaran sus casas y todo lo que sería crudo mencionar. En este caso el material se convierte en un testigo de una experiencia catastrófica, siendo así la vivencia quien construye la historia a través de la materialidad consumida. Llevar esta obra política, en proceso de investigación ha sido completamente un hacer y

deshacer. Con frecuencia las investigaciones van entregando nuevos datos de este lamentable incidente.

2.- IDEA GENERAL OBRA II: “MI MÁS SENTIDO PÉSAME”

La obra parte desde la lectura del informe del organismo CIGIDEN (Centro de Investigación para la Gestión Integrada del Riesgo de Desastres), el cual hace reporte detallado correspondiente acerca del mega incendio ocurrido los días Viernes 02 y Sábado 03 de Febrero 2024 y siendo publicado a partir del día Jueves 15 de Febrero. Me detengo en la recopilación de imágenes, entre ellas, cartografías e imágenes satelitales que demuestran categóricamente las referencias, desde el DMC (Dirección Meteorológica de Chile) de esas fechas, las 5 macrozonas siniestradas, los índices de crecimiento del campamento Manuel Bustos, porcentaje de superficies afectadas (suelo desnudo, pastizal-arbustivo, bosque forestal, humedal, cuerpo de agua, agrícola y construcción) en las comunas de Valparaíso, Viña del Mar, Quilpué, Villa Alemana y Limache, entre otras imágenes que componen dicho informe.

Las imágenes seleccionadas como referentes para el inicio de obra son: Figura 16, recurrencia histórica de incendios en las comunas de Valparaíso y Viña del Mar (período 2014 y 2024) y la Figura 33, áreas afectadas y zonificación del Plan Regulador Comunal de Viña del Mar.

Hago hincapié en esta selección de 2 imágenes, dentro las 35 figuras que contiene el informe, ya que en ellas encuentro un interés visual que me permite identificar con colores la magnitud del suelo siniestrado, dejando de lado en una primera instancia, sin desmerecer, viviendas, establecimientos educacionales, alumbrado eléctrico, garitas, cesfam, almacenes, plazas, entre otros.

¿CÓMO FUE MI ENCUENTRO CON CIGIDEN Y COMO LO VINCULÓ A LA OBRA?

CIGIDEN: “Centro Nacional de Investigación para la Gestión Integrada de Desastres Naturales”

...“El CIGIDEN es una iniciativa de investigación *integradora* e interdisciplinaria, que contribuirá a la necesidad de mitigar el tremendo impacto de los desastres naturales en la sociedad chilena, en la infraestructura física, y en su desarrollo económico”...

Vinculando la obra anterior “Arqueología Urbana Incinerada”, con esta obra en particular, es cuando me encuentro con el otro componente que arroja la ceniza, el carbón. Pero ya no sólo con mi perspectiva o con las noticias por las cuales me informe de este incendio, ni con la experiencia de ir a ayudar a los pobladores a recoger sus casas, sino con un “Informe de Daños” escrito y catastrado por el CIGIDEN a los días del incendio ocurrido, como ya hice mención anteriormente.

Analizando el primer informe oficial, del cual podía acceder a datos más concretos que me llevaran a conocer los hechos de manera distante y objetiva pude percibir que siendo uno de los incendios más catastróficos de los últimos 30 años a nivel nacional y además siendo catalogado como uno de los incendios más mortíferos dentro de los últimos 15 años a nivel mundial pude dimensionar el daño en un paneo general en sus primeras hojas de “Antecedentes”, excluyente de las personas que perdieron sus vidas, hasta la página 72 en el subtítulo de “Consideraciones Finales”. Donde hasta en ese momento, 3 días después del incendio, que es lo que demoraron en escribir dicho informe, señalan 131 víctimas fatales del incendio. Se menciona anteriormente una y otra vez los suelos e infraestructuras siniestradas. Si bien tal vez en estas dos obras no me detengo explícitamente en las vidas humanas es por el dolor y la empatía que me hacen frenar ante lo que pudiera ser la incomodidad, tristeza profunda o cualquier otro que tal vez esto pudiera generar en alguna persona o comunidad que si lo vivió en primera persona.

A continuación dejo las dos imágenes que me ayudaron a dilucidar las dimensiones de tales catástrofes. En la figura 16 se puede reconocer a través del entramado pintado la superficie por año desde el tramo 2014 hasta el año 2023. Mientras que en la figura 33 el actual incendio del año 2024.

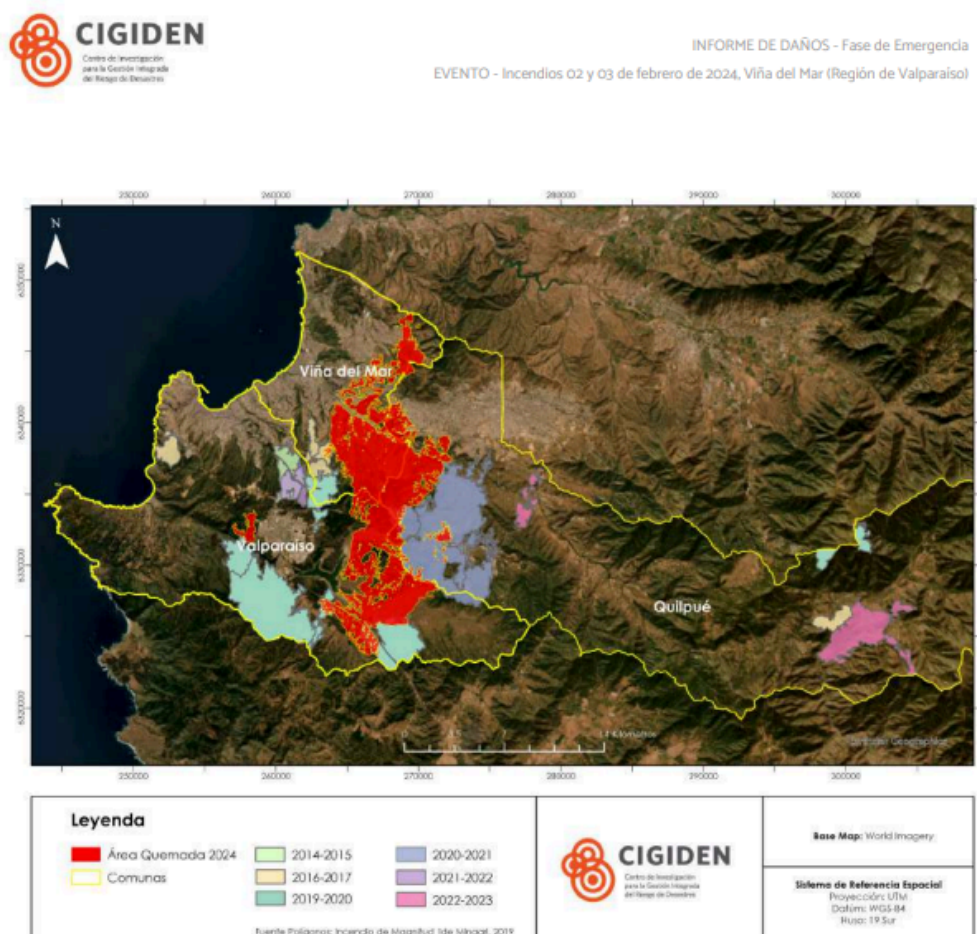


Figura 16. Recurrencia histórica de incendios en las comunas de Valparaíso y Viña del Mar (período 2014-2024)

Fuente: Elaboración propia.

Imagen N° 77, figura 16, reporta: área quemada 2024, comunas, incendios divididos por dos años en un sólo color; 2014-2015 2016-2017 2019-2020 2020-2021 2021-2022 2022-2023. Fotografía perteneciente al informe de CIGIDEN.

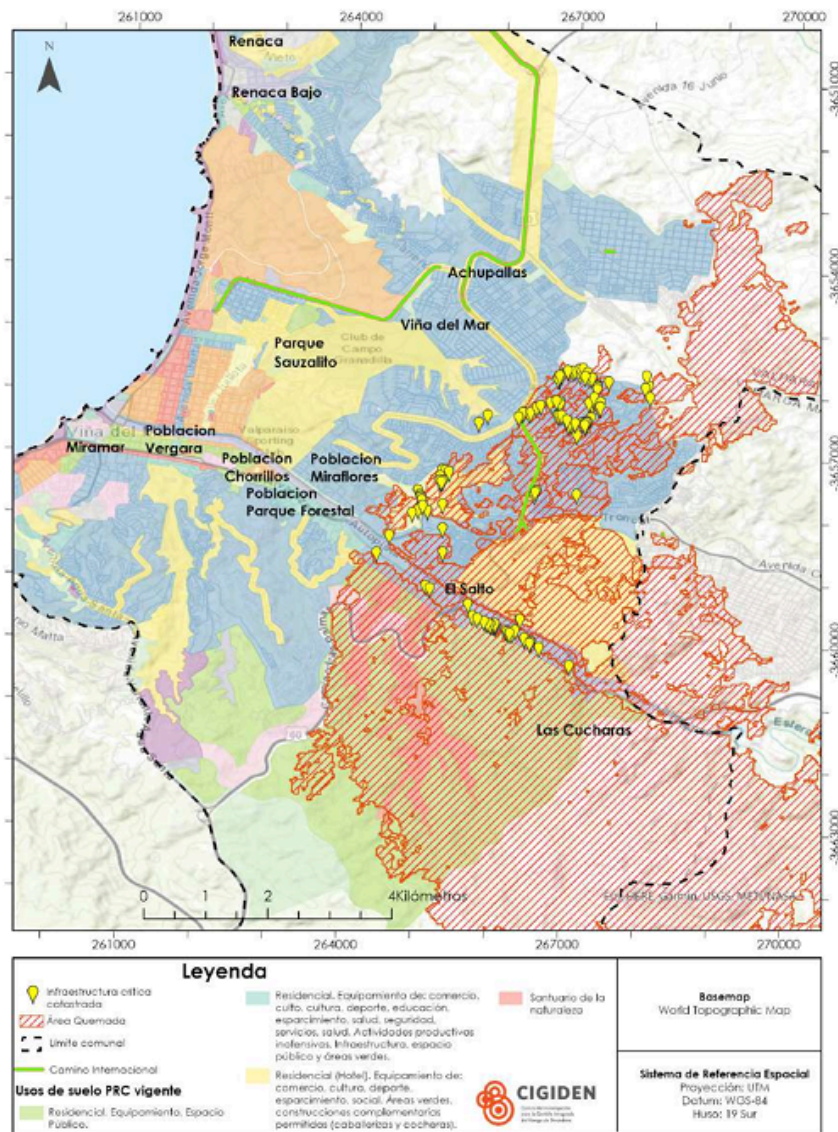


Imagen N° 78, figura 33, reporta: infraestructura crítica dañada, área quemada, límite comunal, camino internacional, usos de suelos (residencial, equipamiento, espacio público) y santuario de la naturaleza. Fotografía perteneciente al informe de CIGIDEN.

A. PROCESO DE OBRA II

Ambas imágenes hacen referencia a los resultados desbordantes que dejan como testigo tal catástrofe en manos del ser humano, respecto a los suelos y las edificaciones que acompañaban las poblaciones y campamentos de la zona, dejando de lado la pérdida masiva de vidas humanas, fauna y flora.

La modalidad discursiva visual que rescato en las imágenes como exploradora en el campo de las artes es el color y la forma de las territorialidades. En relación a estos dos conceptos, primeramente a través del color reconozco formas cartográficas que dan cuenta de la inmensidad del territorio damnificado. En esta etapa, comienzo a darle un espacio a lo que es el territorio y su imponentia. Es por eso que me dispongo a crear desde una imaginación aislada y no experta una edición de mapas cartográficos que dispongan las comunas afectadas en relación a la quinta región en su totalidad.

Para hacer posible las imágenes cartográficas, comienzo a utilizar la aplicación de photoshop para así poder editar de manera óptima el mapa que tengo como referencia. Este mapa considera la totalidad de la quinta región continental, de extremo sur a extremo norte. Teniendo en cuenta las correlaciones que tendrán ciertas formas con otras es que dispongo contar un relato desde el año 2014 hasta Febrero 2024 que contienen un total de 8 cartografías, de las cuales presentaré en el escrito solamente 1 y en el boceto de de instalación será explicado con mayores detalles su desplante.

Como insinué anteriormente la idea de editar el mapa y descomprimirlo desde su inmensidad es aludiendo a lo catastrófico que fue el incendio. Es por eso que esta composición individual de cartografías comenzará a partir del mapa real de la quinta región, luego cada comuna afectada por el año 2014 y 2024 y en conjunto las 5 comunas afectadas en el mega incendio del presente año. Dejo a continuación el contorno editado de las 5 comunas afectadas en el incendio del presente año.

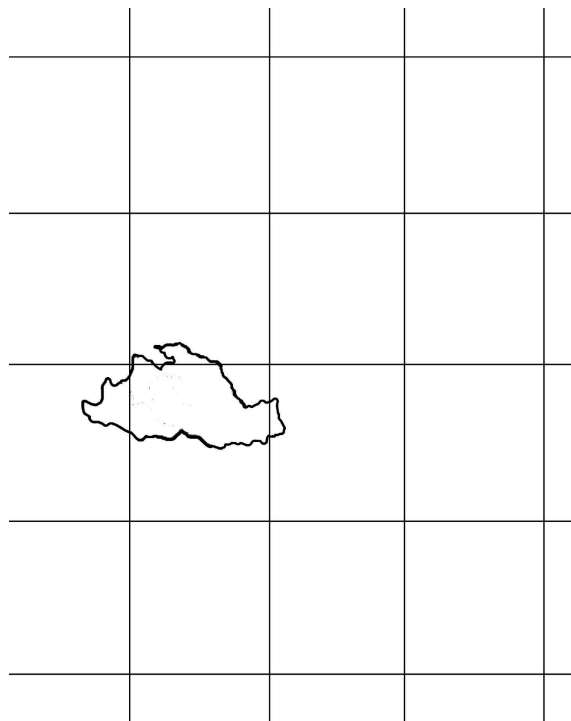


Imagen N° 79, contorno cartográfico de Viña del Mar.
Fotografía de la autora.

Una vez obtenidas las imágenes editadas las llevó a impresión en un papel esparto de 300gr, tamaño 35x50cm a través de una máquina sublimadora de tela. Usar la máquina para sublimar me da la comodidad de experimentar diferentes papeles o materiales. Además, como he preferido el papel esparto por su resistencia a la humedad, al ser de mayor gramaje se dificultan los métodos y costos de impresión. Es por eso que recurro a una diseñadora y profesora de vestuario quien me facilitó su taller y máquina para realizar una serie de experimentos.

La integración de sublimación es algo que retomo del intercambio, donde tuve la oportunidad de conocer y experimentar acerca de esta técnica. Además el uso de la máquina para sublimación fue parte de la experimentación, ya que la sublimación es para materiales como telas o plásticos. Y si bien ya había experimentado en ambas y el comienzo de esta obra fue en tela visillo, no había hecho pruebas con anterioridad en papel, tampoco la dueña a cargo del taller

donde hice las impresiones. Es por eso que decidí escoger integrar estos dos soportes como se ven en las imágenes siguientes 81 y 82.

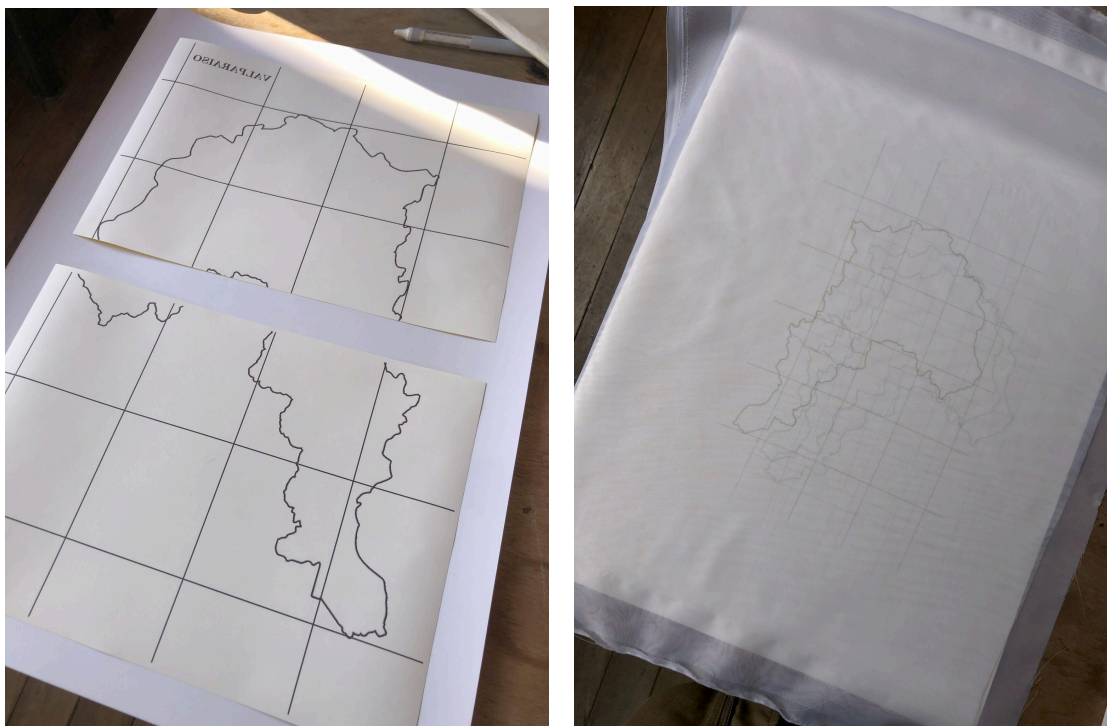


Imagen N° 80, sublimación en papel. Imagen N° 81, sublimación en tela. Taller Aka-Costura de Fran, lugar donde hice las impresiones. Fotografías de la autora.

La idea de transferir la imagen en dos materialidades distintas es porque busco traspasar la forma exacta del mapa desde la tela transparente hasta el papel por medio de una tinta de carbón. Dejando que la mancha se estampe a través de la cuadrículada de la tela a modo de pixel, entramado.

Para pintar el papel a través de la tela, primero debo hacer la tinta de carbón, por lo que requiero pigmento de carbón. Para hacer esto posible seguí los pasos habituales que he compartido anteriormente para realizar un pigmento inorgánico. Una de las diferencias que pude notar en la manufactura del pigmento es que el carbón al no ser soluble en agua su decantación para el proceso de limpieza y levigado fue muy lento en comparación a los otros materiales que había

experimentado en mis años de oficio. La complejidad del polvillo también fue dificultosa, el pigmento a pesar de seguir las coordenadas posteriores para elaborar la tinta quedó con texturas que una vez integradas a la telas con pincel quedaron encapsuladas en la cuadrícula de la tela. Para que no ocurriera esto decido llevar el carbón a molienda y cernido, una y otra vez para rescatar lo más ínfimo y desde ese procedimiento sin limpieza y levigado, hice la tinta líquida a partir de aglutinante de goma arábiga y el pigmento de carbón. En la imagen siguiente se puede observar la intensidad del color.

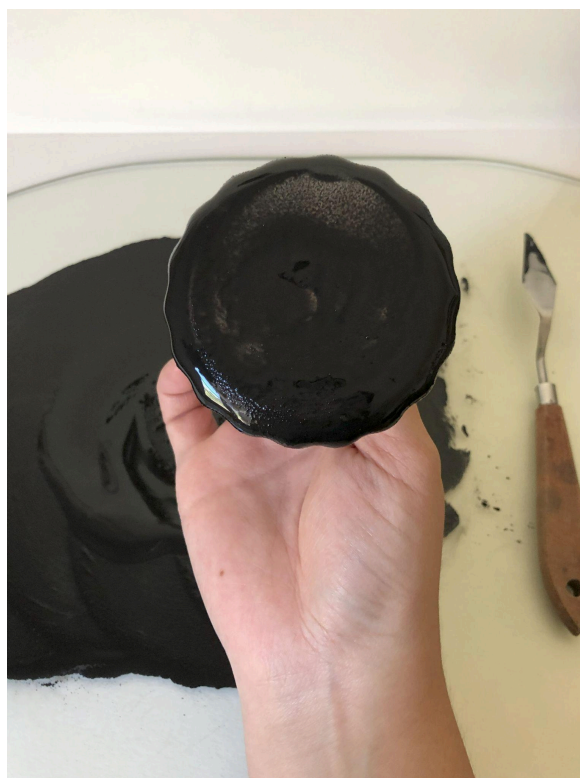


Imagen N° 82, tinta de carbón, vidrio, moleta y espátula, herramientas para su elaboración. Fotografía de la autora.

El objetivo de usar el carbón es poder integrar esta segunda materia que proviene de la recolección de ceniza. Y para seguir con la paleta cromática alejada de los “conocidos colores”. Otorgando relevancia a los restos matéricos que son parte de un incendio.

La disposición de la instalación comienza desde una tela blanca, visillo italiano, con la palabra bordada “*Valparaíso*”, está tensada a partir de dos hilos de costura que la sostienen. Desde este entramado es que dejo caer desde la misma aguja e hilo una pequeña curva que da continuidad a las composiciones cartográficas, las cuales son unidas por el mismo hilo como se puede apreciar en la imagen 84.

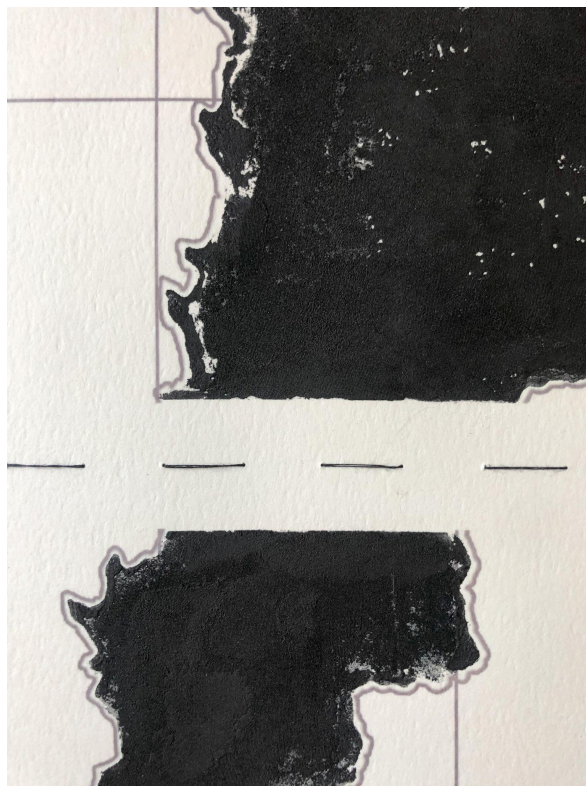


Imagen N° 83, papel bordado con hilo negro.
Fotografía de la autora.

El hecho de bordar el papel consta de traer las primeras aproximaciones del por qué el incendio en dichas localidades, sin parar año tras año. A continuación relataré de manera muy precisa y explicaré el por qué del bordado con aproximaciones a hechos delictuales no menores que hoy en día se saben a viva voz. Pero, ¿Qué hay detrás de dichos incendios?, se dice que hacer una carretera que une la ciudad de Valparaíso con la Capital Santiago, Concón y otras localidades, aquel proyecto que se busca instaurar tiene por nombre “Ruta

Periférica Valparaíso”. Este proyecto está a cargo del MOP (Ministerio de Obras Públicas) y la DGC (Dirección General de Concesiones) quienes en el año 2021 buscan la posibilidad de estudiar dicha carretera junto al consorcio IDOM-INGEROP, empresa francesa inmobiliaria que dice considerarse como sostenible. Detrás de este proyecto hay otros planes formulados desde el año 2021 con el propósito de llevar a cabo el año 2025 y otros 2027.

La vía de Las Palmas, Quebrada del Kan Kan, Jardín Botánico son tan sólo algunas áreas las cuales se podrían ver afectadas por dicho plan que busca ampliar las rutas de conectividad. Si bien se han descartado algunos lugares desde su formulación inicial no deja de ser menor el extractivismo que se quiere llevar a cabo.

Otras corporaciones que se vinculan a los beneficios de la provocación y ejecución de un incendio es la empresa que lleva por nombre “Cartel del Fuego”, la cual en el año 2017 entra a una investigación fiscal por estar coludida al beneficio que se puede obtener al prestar “ayuda” a dichas catástrofes. A ello se suman las nulas leyes de protección que impiden cuidar la venta de suelos incendiados, pudiendo arrasarse con vida verde importante de la región.

Por otro lado, si bien, es algo que no se le ha dado cabida de manera transparente y no identificar como una experta el caso, no pongo en duda las malas intenciones de querer quemar suelos que futuramente pudieran hacer de aquel hábitat un goce empresarial. Con respecto a las leyes ya hace un tiempo se está llevando a cabo la Ley de Transparencia, por lo cual de manera progresiva esta información está siendo de mayor acceso.

Quiero aclarar que toda la información compartida fue tomada y estudiada desde diversos comunicados oficiales como el proyecto “Resistencia Nativa”, quienes llevan un seguimiento detallado en materias como mapas cartográficos que dilucidan los conflictos socioambientales, las intenciones de las futuras carreteras que buscan construir y otros problemas que arrastra la zona de la quinta región hace ya un par de años atrás.

Retomando la disposición de la obra, el zurcido que comienza desde la tela que cuelga con la palabra “*Valparaíso*” da inicio al recorrido de esta línea intermitente, que une por el centro del papel cada mapa cartográfico. La intención de unir estos planos de papel haciendo alusión con esta línea intermitente de una carretera.

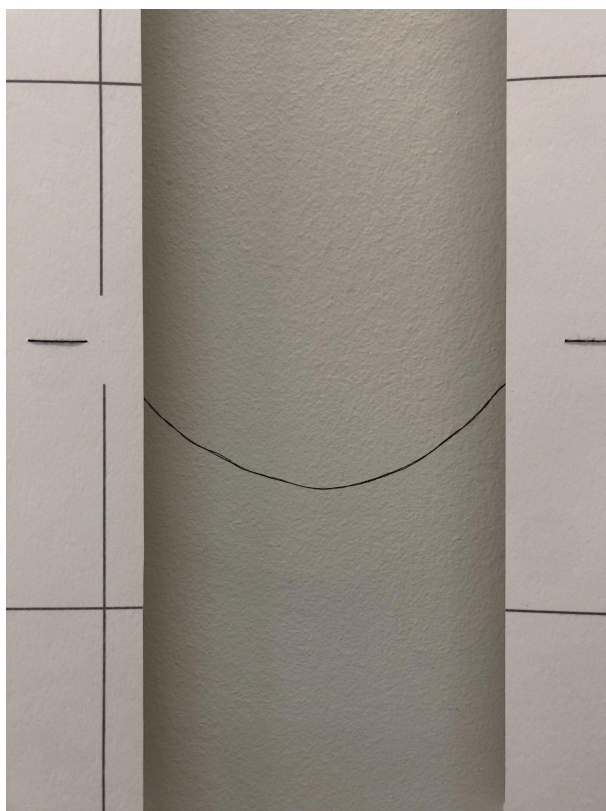


Imagen N° 84, continuidad de los papeles. Fotografía de la autora.

El sistema de sujeción son dos, el primero se compone del colgado de la tela inicial, la cual será colgada desde el techo con cancamos, con el mismo hilo negro por el cuál está bordada la palabra Valparaíso y une los papeles. Mientras que las cartografías sobre papel están sujetas en la pared con alfileres de costura de cabeza negra.

La idea de que sean alfileres de costura es por el motivo de integrar elementos acordes a objetos que son propios para poder leer un mapa.

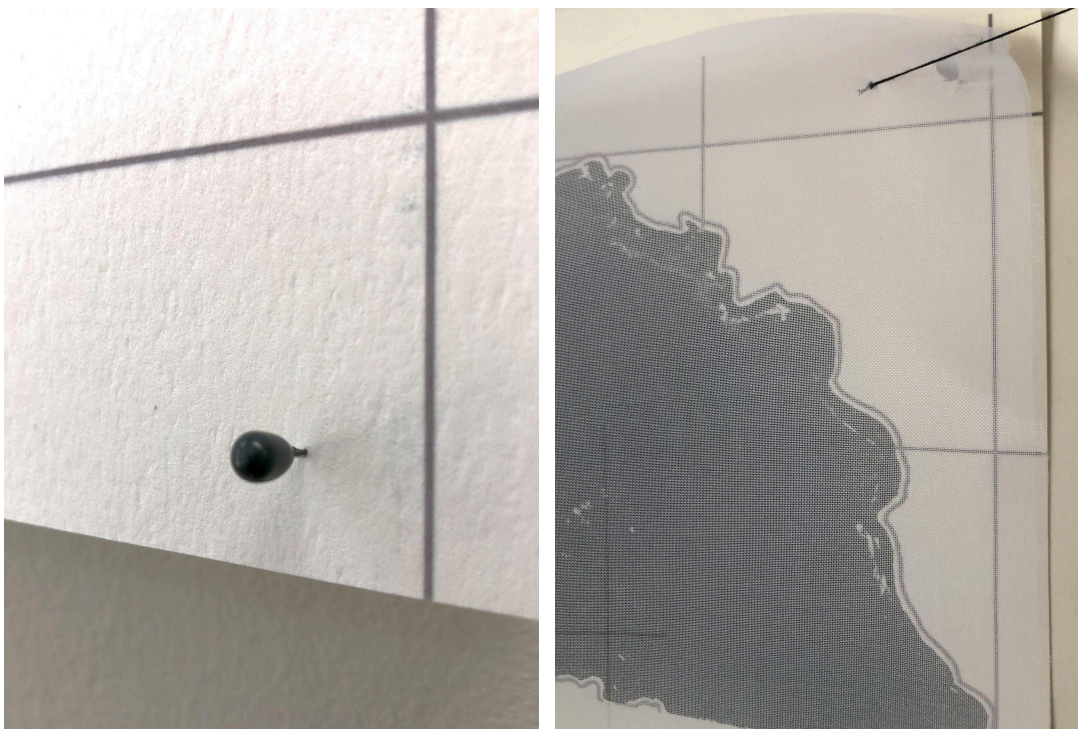


Imagen N° 85, sistema de sujeción para los papeles esparto, alfiler negro de costura. Imagen N° 86, sujeción hilo negro de costura. Fotografía de la autora.

La última parte que compone este sistema de elementos que son parte de una misma obra, es la integración de los mismos mapas impresos, pero en tela, el mismo visillo blanco. Estos están superpuestos a una distancia de metro y medio por delante de los papeles, a modo de velo. Dejar de lado la pérdida de vidas después de tanto tiempo formulando la integración de obra me ha llevado a querer incorporar de manera al menos metafórica, la muerte. Estos velos cumplen la función de estar por sobre los mapas pintados con carbón. Con respecto a su sujeción, cada papel llevará una tela que será colgada con hilo negro hasta el techo donde estará afirmada por cáncamos. La razón de que ambas representaciones estén alejadas es con la intención de que el espectador pueda cruzar por este umbral entre lo palpable, el papel territorio y lo que ya no está, el velo. A continuación dejo una de las 8 cartografías donde se puede apreciar el velo sobre el papel.

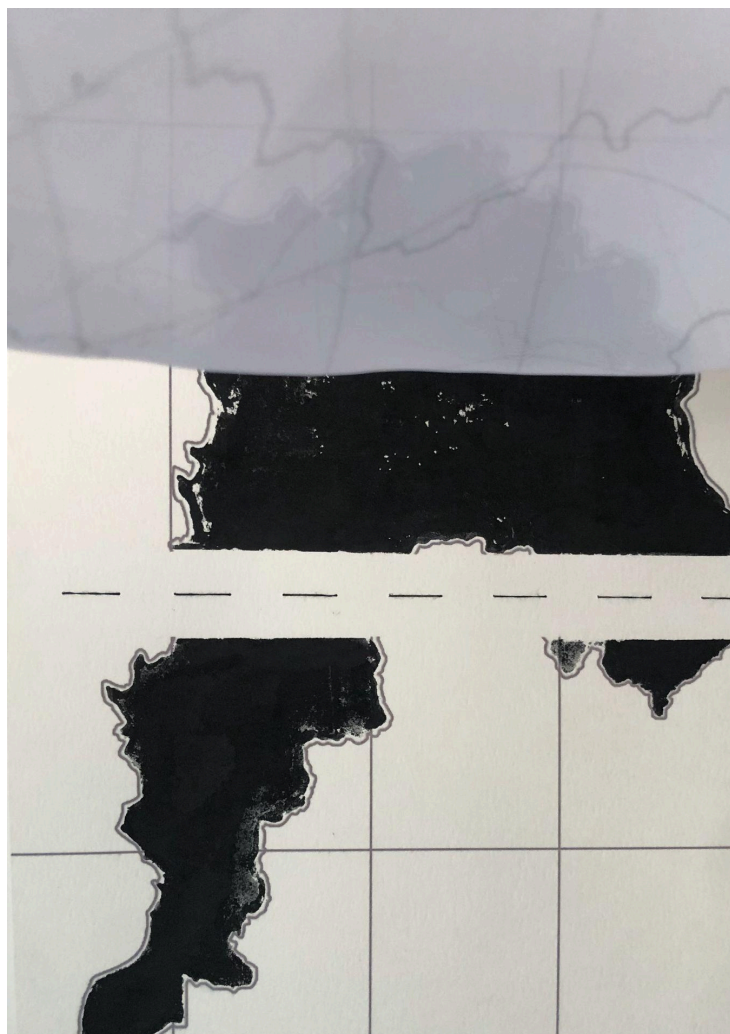


Imagen N° 87, pieza I, “Mi más sentido pésame”, 2024. Papel esparto sublimado con el mapa quinta región y pintado con tinta de carbón vegetal, superposición de tela visillo blanca con la misma impresión del mapa. Fotografía de la autora.

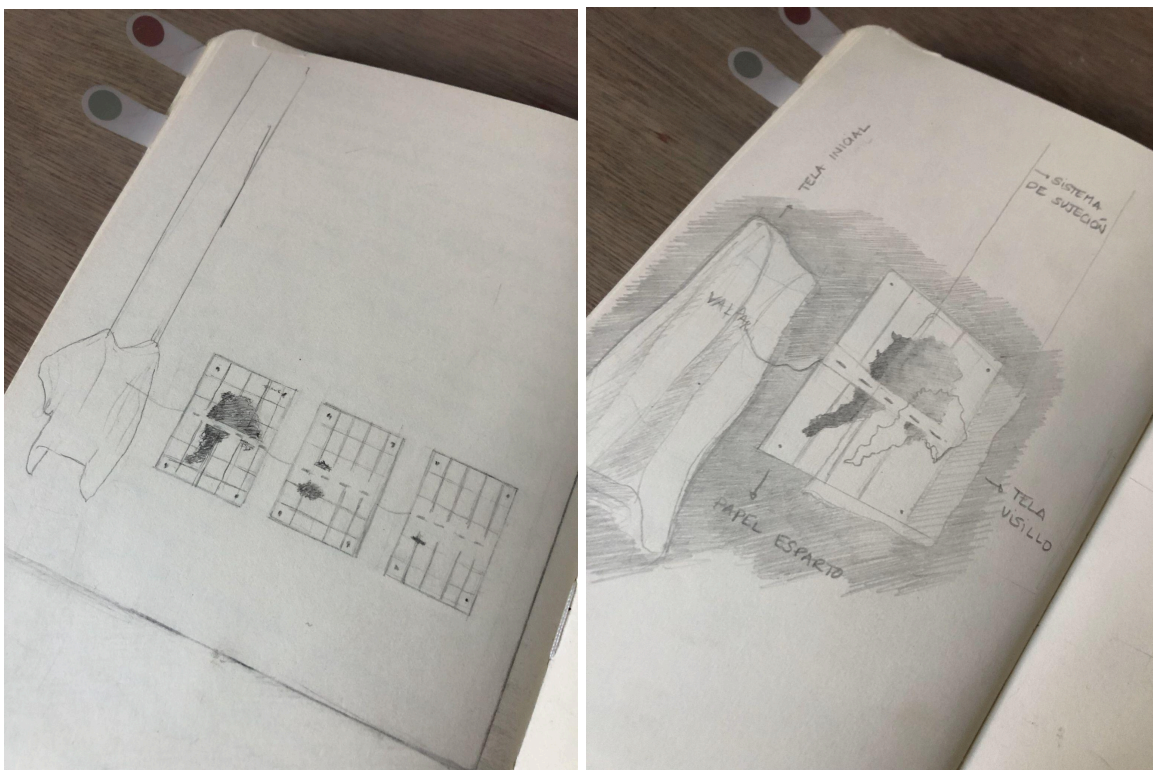


Imagen N° 88, 89. Boceto de montaje, obra II, “Mi más sentido pésame”, 2024.

Fotografías de la autora.

COMENTARIO OBRA II

Complementar de forma material las obras I y II me hace detenerme en la reflexión minuciosa de la recolección. Por medio de este ejercicio pude descubrir y comprender que la ceniza, material primario considerado para la manufactura de obra no era una sola, estaba compuesta de algo más. Depurar esta materia liviana de tonalidades distintas me hizo fijarme en las brazas no totalmente calcinadas. El estudio de la forma del territorio me da la oportunidad de ver ese recorrido del incendio como algo aislado después de dicha catástrofe, de manera similar a cuando voy a recolectar materialidades. La integración del color negro a vista de la presencialidad es un color que pareciera que tuviera vida, la factura de las manchas cobran el fenómeno siniestro que puede tener un incendio, sin importar su magnitud. Contemplar la materialidad aún más, me permitió abordar una segunda obra proveniente de una misma acción, la transformación de una materia viva a partir del fuego.

Además de su sentido material, me quedo la decisión que terminó por concluir ideas que desde un comienzo estuvieron presentes y por temor quedaron mucho tiempo estancadas. Abordar este tema nunca fue fácil, nunca lo busqué y muchas veces me negué. Este proceso de obra fue una oportunidad para experimentar otro tipo de intencionalidades, búsquedas y formas de llegar de manera sutil a lo que se busca generar, que por ahora no es nada más que la intención de reflexión para un cuidado mayor de lo que nos rodea, lo natural en este caso.

Si bien esta obra puede apuntar a tener una dimensión política, rescato la sinergia de hechos, metáforas y materialidades que pueden existir y acompañar de manera reflexiva las variadas secuelas que se pueden enfrentar en un hecho como este.

V.- REFERENTES:

1.- REFERENTE VISUAL

A. EL EMPIRISMO COMO RECURSO CREADOR: JOSEF Y ANNI ALBERS

Josef Albers y Anni Albers integrantes de la Escuela Bauhaus, se conocieron en el año 1922, quienes tiempo más tarde se comprometieron en matrimonio en 1925. Para poder comprender la trayectoria de ambos artistas es necesario comentar algunos datos claves de cada uno a modo de biografía, que darán pistas de cómo se influenciaron mutuamente y fueron construyendo su camino en el campo del arte, diseño y arquitectura en relación a conceptos claves como color y material, los cuales desde sus modos de hacer acompañan mi práctica artística.

SOBRE JOSEF Y ANNI ALBERS

Josef Albers (1888, Alemania - 1976, Estados Unidos), proveniente de una familia artesana, la cual se constituía desde su abuelo paterno como carpintero, su padre como pintor de brocha gorda y su madre que pertenecía a una familia de herreros. Estas tradiciones familiares ya habían influenciado en él cierta parte de su carácter como asador del material en cuanto a su trayectoria como estudiante y artista. Incluyendo estas aproximaciones de experiencia de vida heredadas, Josef tenía como interés principal desarrollar el potencial expresivo de los materiales, como también indagar los espectros de la luz y el color.

Annelise Elsa Frieda Fleischmann, más conocida como Anni Albers (1899, Alemania - 1994, Estados Unidos), proveniente de una familia acomodada judía por parte de su madre los familiares se ocupaban de su propia editorial mientras que su padre era artesano de muebles. Desde su temprana juventud se sintió atraída por la pintura, por lo que se inculcó en escuelas de arte desde su adolescencia, como también de tejido.

En 1920, Josef se integró a la Escuela Bauhaus en Weimar. Para Josef la importancia de lo matérico radica en el vidrio, este fue el material que primeramente exploró en su reciente llegada a la escuela Bauhaus. Para Albers el vidrio fue tan importante en esa etapa, que cuando desde el consejo de maestros consideraron sus resaltantes aptitudes lo incentivaron a ser parte de la cátedra de pintura mural que dictaba Wassily Kandinsky. El cual se negó rotundamente ya que el material cambiaba drásticamente las formas de crear y abordar el material del contexto en el cual se encontraba. Asistir a este taller significaba dejar atrás su pensamiento en relación a la psicología de la percepción que hallaba en la dureza, a la vez delicadeza y transparencia del material principal.

Así que, cuando ese curso había terminado, todos tenían que exponer su obra para luego decidir quién podía continuar. Fui aceptado. Pero quería ir al taller de vidrio. Ese era mi sueño desde hacía tiempo. Cuadros de vidrio. Pero Itten pensó que yo no estaba preparado para eso, él me dijo, "La pintura sobre vidrio es una rama de la pintura sobre pared y usted debe ir primero a nuestro taller de pintura mural," Pero yo le contesté: "Eso es una tontería. La pintura mural se realiza con la luz reflejada y la pintura en vidrio se realiza con luz directa". Así que terminé diciéndole: "Lo siento, voy a hacer las cosas por mi cuenta." No tenía dinero. Sólo una mochila y un martillo. Y empecé a trabajar en estos ensamblajes. Eso fue en 1921, pero en ninguno de los libros sobre mis ensambles se mencionan estas cosas".
Albers, J. (1972). Medios Mínimos, efecto máximo.

Son estas decisiones las que van construyendo las formas de hacer de Albers respecto a la manera de ver el material y el color, los dos aspectos artísticos que resaltan en sus obras. Para Albers la práctica empirista se centra en la comprensión del arte a través de la experiencia que se sitúa justamente en lo que vemos que está determinado tanto por lo que nos encontramos al frente de nuestros ojos, como también por lo que la mente es capaz de procesar. Josef se dispuso a reemplazar la teoría por la experiencia de la práctica.

Las posibilidades en relación a la obra que consideraba para sostener el vidrio de pie significaba recurrir a otros materiales como lo pudiera ser una rejilla de alambre, consolidando esta estructura entre urdimbres y tramas. Esta fue la primera oportunidad para abordar la tensión que existía latente en la Bauhaus entre artista y artesano y es en ese entonces que se involucra como ambos. Para Josef trabajar con vidrio fue más que significativo ya que le permitió abordar en su presente las maneras de trabajar que incluían las prácticas artesanales que hacían sus pasados familiares. La manera en que fue perfeccionando su destreza como artista fue en relación a los conceptos de color y material, mientras que su técnica estaba arraigada en la forma artesanal de las cuales recolectaba los vidrios y los unía. La ambivalencia generada dentro de estos dos hemisferios entre artesano y artista surgen desde el contexto en el cual se encontraban los y las estudiantes de aquellos años, Josef relata en relación a los materiales lo siguiente:

“Éramos muy pobres. Fué justo después de la Primera Guerra Mundial y toda Alemania era muy pobre. Los llamados “materiales artísticos” eran escasos y muy apreciados. Así que cargué con la mochila a la espalda y me fui a las montañas (a los vertederos) en busca de fragmentos de vidrio, estas eran botellas que rompí o muestras que me dieron de trabajos con vidrios que estaban haciendo en la zona.” Albers, J. (1972). Medios Mínimos, efecto máximo.

Lo que guiaba a Josef dentro de sus intereses se veía intrínsecamente manipulados por la cotidianeidad actual en el que se encontraba el continente europeo. Así fue como la formación de aquel joven de prácticas artesanales sin permitir que las dificultades lo desviaran de su camino fue construyendo sus propias maneras de hacer lo que lo llevó a su vez comprender los escenarios del arte moderno. Los maestros de la Bauhaus luego de ver una seguidilla de obras de Josef en la exposición final del curso, las cuales estaban conformadas con retazos de vidrios con sus respectivos colores que agrupados forman espectaculares composiciones abstractas decidieron reabrir el taller de vidrio que se había clausurado el año antes y dejar a cargo como profesor a Josef.

En 1922 Anni, al descubrir la escuela Bauhaus hasta ese entonces perteneciente a la ciudad de Weimer, decide inscribirse de inmediato. Encantada por la variedad de ramas entre artesanía y arte que incluía la escuela Anni se encontraba muy ilusionada, por lo que esto prontamente después cambiaría su percepción drásticamente al darse cuenta de que no podía optar por todas las clases que le hubiese gustado cursar. Parafraseando a Walter Gropius las mujeres no estaban aptas para trabajar determinadas artes e incluía que genéticamente las mujeres estaban condicionadas a crear a partir de disciplinas que incluyeran dos dimensiones. Sin embargo, desafortunadamente para Anni, no era la primera vez por la que se encontraba en una situación tan desafiante como incomoda. Desde la escuela donde se había graduado luego de tres años de estudios, tuvo que convivir con un profesor donde reiteradamente le aconsejaba desistir de sus habilidades artísticas. Anni resignada, se queda en el taller de telar, una disciplina que estaba dirigida sólo para mujeres, así también considerado un pasatiempo o hacer “menor”.

Ese mismo año en que Anni se integraba a la escuela, se conocen con Josef, con quien surge un amistad y luego una relación de compañeros de vida, por lo que dentro de tres años más tarde, en 1925, contraen matrimonio. Lo que unió su vínculo amoroso también lo unió con sus intereses personales en relación a las artes. Ambos se vieron sumamente influenciados el uno por el otro. Si bien Anni desde un comienzo le llamaba la atención el avanzado de vidrio, al cual no pudo ingresar, Josef y Anni construyeron una relación conforme a sus intereses de formas y colores.

Con el paso del tiempo el desplante consecutivo que consiguió Anni tras la práctica continua de fibras, colores y variadas maquinarias para hacer textil la llevó a elaborar impecables “tejidos pictóricos” como ella lo nombraba, logrando encender su imaginación con composiciones cromáticas muy modernas por lo demás. Anni conmovida por su resignación y a la vez con su encuentro fortuito luego de adentrarse al mundo del diseño textil, pasa a ser ayudante de la profesora Gunta Stölzl en 1929. Por lo que más tarde en el año 1931 se

convertiría en la directora del taller textil. Aunque para Anni no haya sido un placer de comienzo a fin trabajar con fibras coloreadas en vastos armatostes la necesidad de construir textiles con el paso del tiempo gatilló en Anni convertirse en la primera artista textil y en una de las mujeres más icónicas modernas de la época. Se conoció por ser nombrada como la pionera del arte textil o *“fiber art”*.

VIAJES POR CENTRO Y SUR AMÉRICA

Algunos de los viajes que influyeron drásticamente las formas de crear de los Albers fueron posterior a su compromiso formal se van de viaje a la Toscana, Italia, donde la estancia en ese lugar tuvo una gran influencia en sus obras futuras. Fue la Basílica de la Santa Croce y la Catedral de Duomo de Florencia donde se vieron profundamente inspirados. Este dato fue compartido abiertamente por Anni y muy negado por parte de Josef. Mencionar también que Josef ya había tenido una estrecha relación en obras arquitectónicas no tan sólo dentro de su formación académica en la escuela Bauhaus sino también en su propio pueblo natal, donde construyó vitrales para la Iglesia San Miguel. Algo más que le llamó la atención a Josef fueron las pinturas de Giotto. Al regresar de este primer viaje como compañeros de vida Josef luego de haber pasado por el vidrio, luego por el papel vuelve al vidrio, tratando de implementar multicapas de placas de vidrios yuxtapuestas, lo que daba como resultado una proporción intensiva de colores.

Aunque existen menor cantidad de vestigios en cuanto a documentos de los viajes que hicieron los Albers, los más importantes fueron los que se hicieron posterior al cierre de la escuela Bauhaus.

En 1930 con el ascenso del nazismo y el hostigamiento, en 1933, tras el cierre de la escuela, Anni y Josef Albers se mudan de Alemania en búsqueda de nuevas oportunidades, emigrando hacia Estados Unidos. Buscan nuevas oportunidades por lo que Josef en dicho año ya se encuentra instaurado como académico en la Universidad de Black Mountain College, Carolina del Norte, Estados Unidos donde

enseñó hasta el año 1949. Mientras que Annie era parte de una de las artistas más importantes del siglo XX y tiempo más tarde recibe al igual que Josef la invitación a ser docente de dicha escuela, aquí fue donde la artista desplegó todos sus conocimientos y aportes innovadores sobre arte textil. Parafraseando a Anni, esta se refiere a un nuevo comienzo. Y así fue.

“(Black Mountain College) resultó ser un lugar muy interesante, porque nos dio la libertad de construir nuestro propio trabajo. Josef construyó allí toda su enseñanza y toda su investigación sobre el color, que no tiene que ver con nada de lo que habíamos dejado en Europa. Yo construí un taller de tejido y comencé a enseñar y desarrollé mis métodos de enseñanza”.
Albers, A.

Es así como en 1935 los Albers emprenden caminos a culturas prehispánicas, visitaron países como Cuba, México, Perú, inclusive Chile. Anni motivada en conocer los textiles de alta calidad que elaboran en zonas llegó a conocer variadas culturas donde se vió profundamente atraída e influenciada por ellas. Mientras que Josef se encontraba maravillado por la arquitectura.

EN RELACIÓN A LA OBRA

La obra “Fabric” de Josef Albers, incluye una concepción contextual y contingente sobre problemáticas medioambientales de aquellos desechos que dejaba atrás la época de la revolución industrial. Josef, retoma una imagen de su estadía en Alemania donde desde sus recuerdos trae a su presente el pueblo del cual provenía, Bottrop, donde en ese entonces se hallaba una de las zonas más industrializadas de Alemania, intervenidas por las mineras en Westfalia en el río Ruhr.



Imagen N° 90. Josef Albers "Fabric" , 04 de Diciembre de 1926. Vidrio esmerilado y pintura negra. 27,9 x 35,5 cm. Fotografía tomada de la Cortesía Josef and Anni Albers Foundation.

Desde una práctica minimalista y abstracta Albers dispone reconstruir a partir de "tiras termométricas" pintadas sobre vidrio aquella fábrica desde su recuerdo, consolidando esa idea a través de la relación inherente entre color y forma. En la obra se puede apreciar un tejido urbano de hileras que construyen entre paralelas, verticales y horizontales la representación de aquella industria, un lugar amplio y cuadrado. El contraste de el fondo con las franjas de color se atribuyen a los gigantes extractores e infinitas ventanillas que contiene una fábrica de aquel nivel. Su tendencia a la abstracción se refleja en la trayectoria del artista una vez más

donde por medio de elementos mínimos de formas y colores busca otorgar una mayor lectura desde el observar consciente.

A través de estos simples fragmentos geométricos Albers contribuye a abordar contextos sumamente violentos en cuanto a la biodiversidad natural que en aquella época posterior al auge de la revolución industrial había arrojado como resultado. El incluir en su práctica actividades como recolección y modelaje de esas piezas recogidas o conseguidas ressignifica radicalmente el auge posterior de todo lo ocurrido en la Primera Guerra Mundial. La relación entre la materialidad y el contexto del cual lo hace testigo de manera cercana o distante no lo hace indiferente a reflejar de manera gráfica y minimalista problemáticas en las que se sentía parte de ellas. Si bien desde mi propuesta consideró la dimensión material como punto de partida de mi tesis donde la ceniza y el carbón forman parte de mis materialidades, éstas cobran sentido desde el contexto de mi vivencia, como lo he narrado anteriormente.

2.- REFERENTE PROCESUAL:

A. COLECTIVO: COLORES DEL ACONCAGUA

INTEGRADO POR:

- Nahikari Begoña: Artista multidisciplinaria.
- Pilar Gody: Artista multidisciplinaria.
- Belén Goya: Arquitecta/Ceramista.
- Constanza Urresty: Geóloga.
- Carla Venezuela: Arquitecta.
- Tamara Cortez: Artista visual.
- Paz Plaza: Artista Visual/ Arquitecta/ Investigadora de oficios.
- María José Jimenez: Arquitecta/ Gestora Territorial/ Investigadora de oficios.

El Colectivo Colores del Aconcagua es una agrupación fundada en el año 2019, el cual más tarde en el año 2021 se registra como corporación. Está conformada por 8 mujeres. La cercanía de las integrantes era más afín de la que imaginaban, la mayor parte de ellas se encontraban en zonas cercanas a la Reserva Biósfera “La Campana, Peñuelas”, quinta región de Chile. Algunas de sus integrantes ya se conocían previamente o bien ya habían hecho colaboraciones juntas en otras colectivas pero no de manera unánime. Algunas de las razones por las cuales realizaron esta unión frente a sus quehaceres como la cerámica, arquitectura, geología, artes, fueron principalmente tres:

- 1.- El cruce mediante sus profesiones y oficios similares.
- 2.- El tipo de materialidades que incluían en sus prácticas.
- 3.- Los tiempos y energía que conlleva realizar el oficio.

Es desde estas motivaciones y cercanía con el territorio que la investigación, la experimentación y las búsquedas personales es que la colectiva comienza a colaborar en conjunto para descifrar colores inorgánicos que se encuentran en la cuenca del río Aconcagua. Otorgando relevancia a este sector en particular ya que se denomina como un lugar transitorio, en comparación a zonas del país como Sur o Norte que conservan distinguidamente más sus tradiciones manteniendo viva así su identidad, dentro de lo que se puede rescatar. La búsqueda de pigmentos va desde zonas como La Cruz, el estero de Limache el cual colinda con el río Aconcagua en el sector del Puente Colmo. La intención de estudiar estos territorios y otros aledaños como La Campana, El Mauco, El Roble, Punta Imán, es por su diversidad de geoformas y microclimas asociados a la riqueza natural que contienen estos cerros, valles, quebradas, montañas y cursos de agua.

Inspiradas en la Cultura Aconcagua, denominada vigente por la arqueología, en el período Intermedio Tardío (1000/1200 a 1450 d.c), habría marcado un precedente en la historia de la alfarería. Considerando sus arcillas y pigmentos que hacían

únicas sus piezas en cuanto a la gráfica y paleta de colores. Es a partir de estos conocimientos que comienzan a asociar el legado de pueblos que ya habían habitado hace más de 8.000 años las mismas tierras que se disponían a investigar. Incluyendo también a su estudio senderos que habían conformado los asentamientos de dicha cultura entre otras. Esta historia cultural se incluye como referente para dar inicio a la búsqueda de pigmentos como algún día lo hicieron los antepasados.

Si bien la práctica de trabajar con materia prima, elaborar pigmentos y a partir de ellos confeccionar materiales artísticos es algo que tenemos en común, también hay otros aspectos que no sólo se centran en los objetivos del hacer con los cuales me he sentido identificada a partir de sus creencias conforme a las mías. Como ya he dicho en más de una ocasión, la salida a terreno podría considerarse como una de las fases más importantes de este oficio. Parte de lo que relata el Colectivo respecto a lo que es la salida a terreno para iniciar su investigación es considerar la historia extractivista que se ha vivido en la cuenca del Aconcagua y sus alrededores. En el libro de la colectiva señalan:

“Ejemplos de ellos son los yacimientos de óxidos de hierro “Santa Ana” en Rinconada y “Triunfo” en el sector de Tiltit, así como los yacimientos desde donde se han extraído tierras blancas, como son los casos de del yacimiento “El Cristo” en la cuesta La Dormida calcio blanco y wollastonita)...”. Godoy, P. Urresty, C. Valenzuela, C. Goya, B. Begoña, N. (2020). Colores Minerales: Identidad cultural de nuestro territorio.

Encuentros como estos tuvieron lugar en la investigación minuciosa que iba dando pistas y características del territorio a través del cual transitaban con la finalidad de encontrar pigmentos para pintura, tierras para cerámica, entre otras mezclas.

A partir de estas aproximaciones de yacimientos comienza un complejo momento para las integrantes del Colectivo. Surgen cuestionamientos y reflexiones en relación a conceptos: “uso” y “extracción”, haciendo referencia a las actividades

extractivistas de carácter industrial que ya se han visto explotadas en la zona. Estas dudas surgieron en el momento de recolección de acuerdo a los hallazgos de rocas, tierras y minerales de diferentes orígenes las cuales algunas se encontraban en asentamientos de viejas y abandonadas minas.

Si bien cada una siempre realizó este hacer desde el respeto y consideración de la naturaleza como ente vivo, desde estas interrogantes y percepciones que aparecen en las excursiones es que deciden implementar un tipo de ceremonia y a su vez incluir un tipo de ofrenda para recompensar a la naturaleza, por lo que tiempo después pasó a ser un espacio de ceremonia y actividad concreta dentro de las derivas. El Colectivo señala que “cada partícula de mineral contiene una historia infinita la cual deben respetar” (Colectivo Colores del Aconcagua, 2020).

Cómo había mencionado anteriormente, dentro de mis prácticas me he topado con avistamientos de excavadoras, en lugares que están en medio de la nada. Tener encuentros con estas maquinarias es sumamente reflexivo. Esto conlleva indudablemente a que nos cuestionemos ¿Qué estamos haciendo?, ¿Qué dimensión de “daño” estamos dejando en la fase de extracción de estas materia primas?, ¿Es necesario?. Creo que las respuestas de las preguntas van mucho más allá de un sí o un no rotundo. Dejo a continuación algunas interrogantes que añaden en el libro de la colectiva:

“Tenemos derecho a tomar estos materiales y a usarlos para nuestro beneficio? Es posible utilizarlos sin afectar su ciclo de vida? ¿Cuáles son las formas menos invasivas para “extraer” un pigmento? ¿Cómo construir relaciones sanas con el territorio desde nuestro trabajo con los pigmentos?.

Godoy, P. Urresty, C. Valenzuela, C. Goya, B. Begoña, N. (2020). Colores Minerales: Identidad cultural de nuestro territorio.

Desde mi práctica, creo que las formas correctas de recolectar es desarrollar a través del conocimiento un hacer consciente y comprometido, el cual se verá determinado por la pasión que se le entregue al oficio. Teniendo en consideración estas inquietudes se puede llevar a cabo un cuidado íntegro y regenerativo desde

el compromiso y la integración de información no sólo artística. Salir a recolectar no debiese ser sólo una forma de recoger piedras, tierras o algún otro material, sino también se debiese incorporar un campo de estudio que pudiera ser útil en casos que tuvieran que ver con el medio ambiente, desde instancias como recoger la basura que habita en el lugar de recolección, todo suma.

Incluir a la colectiva en este estudio ha sido muy significativo para mi en el sentido de compartir estas sensaciones que nos deja el oficio. Más allá de compartir lo que hace cada una, maravillarnos entre los materiales que cada una ha podido experimentar, los aciertos y desaciertos que hemos experimentado, entre tantas anécdotas más que nos lleva este oficio, lo que más a nutrido este encuentro es poder cultivarnos en relación a interrogantes que muchas veces no se integran en mi caso, en las prácticas académicas. Son casi nulas las veces que dentro de las aulas se pueden establecer momentos de reflexión, diálogo o actividades en torno a otros modos de hacer y como ya lo he mencionado, en relación a otras áreas no necesariamente artísticas, el arte como disciplina no está aislado de otros saberes. Pues tampoco debiese aislarse en lo académico.

Desde estas motivaciones surgió la invitación a realizar una visita al taller de Nahikari, una de las integrantes. Si bien ya conocía sus participantes, no a todas, pero si las ubicaba y ellas a mi por el oficio que nos une, no conocía su taller. Además de este encuentro Nahikari me propuso hacer una encuesta por si era necesario despejar dudas más concretas. Es por eso que realice una breve encuesta de 6 preguntas donde cada una respondió de forma individual. Desde las 8 respuestas de cada integrante haré una síntesis de lo que fueron sus respuestas por pregunta. Mencionar que estas preguntas fueron elaboradas desde inquietudes personales como las que mencioné anteriormente y previo a la visita. El propósito es acompañar en mi escrito la experiencia de oficio desde una perspectiva colectiva y local en relación a la V región.

ENTREVISTA INDIVIDUAL COLECTIVO ACONCAGUA, 2024:

PREGUNTAS:

1.- Antes de pensar la idea de crear un colectivo y/o integrarte más tarde u otra opción, tuviste algún encuentro previo con materialidades cómo las que hoy en día conoces con mayor profundidad? (piedras, tierras, plantas, naturaleza en general).

Síntesis de respuestas: La idea de Colectivo fue posible porque todas, aunque distintas, compartían una experiencia previa que vendría desde una infancia o más adelante cuando tuvieron la posibilidad de estudiar. Todas estas conectadas y motivadas con la naturaleza. La relación entre los elementos tierras, piedras, fibras naturales resonaba mucho antes en cada una de ellas. Desde este entusiasmo comenzaron a aprender de forma autodidacta, individualmente. Una de las integrantes comenzó a formar redes con artesanos aledaños a su territorio previamente a la integración del colectivo, eso la guió a comprender materialidades similares a las que ella trabajaba. Otras respuestas fueron que desde los diferentes elementos que se utilizan como materiales pasaron al oficio de hacer pigmentos. Una de ellas siempre se sentía atraída por las plantas lo que la llevó a la tintorería, mientras a quien le apasionaban los minerales la llevó a sumergirse en el estudio de la geología. Comparto una historia muy linda que conecta todas estas diferentes etapas humanas que conforman parte de los orígenes de un oficio.

“Desde la infancia recuerdo que mis juegos favoritos eran hacer preparados de tierras con plantas y otros elementos que encontraba en el entorno, para hacer "pócimas mágicas" , construir cabañas en los árboles , caminar por el río y sentir las piedras etc. Más tarde post adolescente , cuando tuve la capacidad de elegir donde y cómo quería vivir, trabajar, y estudiar los

caminos siempre me llevaban de manera insospechada a lugares donde la naturaleza , su magnifica presencia inspiraban y guiaban mi camino, desde usar la tierra para hacer cataplasmas de sanación a experiencias sensitivas desde el color el tacto etc, y ya en la época universitaria me fui a estudiar Licenciatura en Arte a la universidad de Granada y ahí fue corroborar que el camino que había ido trazando me llamaba con fuerza hacia habitar en la tierra, por lo que pase mis primeros 3 años del periodo universitario habitando en cuevas que habían sido talladas por los árabes hace más de 800 años, sentía un abrazo de la madre tierra, era cómo vivir en su útero, ahí comenzó un camino más profundo con la autoconstrucción natural , paralelamente al vivir sin electricidad empecé a crear mi obra aprovechando el hollín de la luz de la vela, y su pigmento negro humo para crear...Para resumir distintos puntos se fueron entrelazando en muchas historias con materialidades naturales, la cultura de entender la propia vida cómo una manera de hacer/crear arte con cada pequeño gesto era y sigue siendo para mí lo más valioso. Experiencias que me llevaron hacia la permacultura y el arte y desde ahí fue naciendo mi interés en los colores naturales“.

2.- ¿Cómo comenzó tu acercamiento a la idea de colectivo o integración respecto a tus intereses propios? (conocimientos o que haces autodidactas, profesión, entre otros).

Síntesis de respuestas: Las formas desde crear el Colectivo o unirse posteriormente a él, fueron dispersas. Pero algo que conecta en casi la mayoría de sus respuestas fue el concepto de “territorio”. Esto llamó mi atención. Luego de reunirme con ellas y establecer un diálogo más fluido pude concluir que el principio de valorar y cuidar el territorio además de ser del interés y convicción de cada una, surge a partir de tener en común la zona donde viven. Algunas de ellas antes de ser parte del colectivo estaban integradas a movimientos sociales o trabajos comunitarios para construir estrategias de organización para la gestión y

gobernanza local, desde políticas de cuidado que defienden la comuna de Olmué. Además de unirlos el territorio comentaron que la idea de trabajar en colectiva permitía salir del propio hacer individual para no sólo fortalecer las ideas en común sino también para postular a proyectos y convocatorias. Dejo a continuación una respuesta que da lucidez a ese momento de adaptación como equipos para más adelante dar inicio con lo que iba a ser “Colores del Aconcagua”.

“Desde mi profesión y desde mi amor por las plantas, además de experiencias personales que me llevaron a sentir que hacer las cosas de forma individual no sería tan nutritivo como hacerlo en colectivo. Unos años después de estudiar geología, comencé también a experimentar con las plantas nativas de la zona central. Como conocía a Pilar, comenzamos a proyectar ideas juntas y surgió una primera idea de investigación sobre pigmentos de tierra. En paralelo conocimos a las personas que venían trabajando desde Color Tierra Colectivo y decidimos unir fuerzas e ideas, ya que había mucha afinidad en lo que estábamos haciendo y ellas tenían ideas muy similares para investigar sobre pigmentos de tierra. También desde el activismo y intención de cuidado y defensa del territorio que habitamos, comenzamos también crear juntas con las demás personas que se sumaron un tiempo después a Aúna, desde donde continuamos con el proyecto “Colores del Aconcagua” y otras más como: Tejer-nos, Red Colaborativa de la Lana...”

3.- ¿Crees que realizar el oficio de hacer pigmento, materiales artísticos, obra u otros es un acto interdisciplinario o integral con otras áreas? ¿Cuáles?.

Síntesis de respuestas: En esta pregunta todas respondieron que sí, pero dando sus puntos de vistas. Afirmaron que es la base para acercarse al uso de materiales y poder generar mayor conciencia y conocimiento con otros oficios o disciplinas pero que el grado de integralidad o interdisciplinariedad depende de

cada persona o colectividad que se puede definir como integra otras áreas, con qué conocimiento y enfoques. Una de ellas menciona que al trabajar con la naturaleza directamente te involucra a estudiar y reunir informaciones, prácticas de otras disciplinas, porque la naturaleza es un todo. Al contestar estas preguntas integraron otras disciplinas como las que yo he mencionado anteriormente en los otros apartados, pero en esta ocasión me gustaría rescatar esta otra arista que no tiene que ver precisamente con los oficios o disciplinas sino con los sistemas que acompañan y que también son parte, que existen y que de alguna manera sí están presentes pero de forma menos lúcida.

“Absolutamente, los oficios y sus diversas manifestaciones dialogan directamente con coordenadas educativas, culturales, acciones restaurativas de ecosistemas sociales y naturales, también en los ejes económico, político, productivo, de salud física, social, emocional y mental, etc. Tiene el potencial de interacción con las distintas disciplinas que se dediquen a estos ejes temáticos”.

4.- ¿Piensas que el oficio de hacer pigmento y todo lo que conlleva su manufactura tienen una dimensión autónoma?.

Síntesis de respuestas: Con respecto a la autonomía las respuestas fueron variadas, desde el sí, depende y no. Una de ellas plantea que tal vez depende de lo que queramos revisar dentro del oficio, porque este contiene muchas fases que no son sólo artísticas, sino también artesanales, entendiendo que la autonomía hace referencia al arte y no a la artesanía. Con respecto al material dijeron sí, al estar ligado con la naturaleza, con un proceso de recolección de los materiales y manufactura de ellos, si existía una autonomía. La respuesta que añadido hace mención a esta reciprocidad que existe entre la artesanía y el arte.

“Si, sobre todo si recolectas los materiales y vas conociéndolos en sus distintas etapas y procesos. Creo que esto se aplica en general a los

oficios, donde se cruzan los procesos creativos con los requerimientos de la vida cotidiana y con la experiencia de habitar un territorio y todo lo que eso implica. Me parece que es ahí donde está la dimensión de autonomía, cuando te vas dando cuenta de que la tierra nos entrega tanto y que dependemos más de la tierra, del agua, y de los conocimientos que como humanos hemos aprendido desde nuestras experiencias como parte de la naturaleza. Ahí se van abriendo formas de disminuir nuestra dependencia de los materiales e insumos industriales, de lo que imponen los mercados o los contextos políticos y económicos”.

5.- ¿Cómo relacionas tu oficio (entendido como un proceso paulatino, artesanal, sustentable) frente a los contextos inmersivos e inmediatos que hoy en día se presentan en la actualidad?.

Síntesis de respuestas: Todas afirmaron que si bien hacer desde estas formas y métodos artesanales es una opción, es político, ya que el requerir encontrar la fuente de abastecimiento la cual no genere un gran impacto significa buscar nuevas vías creativas que cruzan propuestas anticapitalistas. Elegir la práctica artesanal como herramienta autónoma al mercado o de la industria marca un precedente en lo que significa crear. Con respecto al bienestar, escoger los tiempos de la naturaleza y no los de fábrica, venta y compra les entrega de alguna manera calma y contención, es un tiempo de re-humanizarse entre tanta deshumanización global. Comparto una respuesta que como bien dice visibiliza el cuidado que puede haber detrás de todo el proceso artesanal que tal vez no se ve reflejado en los pigmentos u otros materiales.

“Como un acto político de elegir la práctica artesanal como herramienta autónoma al mercado de la industria . Práctica que acciona y visibiliza el cuidado y reciprocidad con la diversidad cultural y natural, viviendo un tiempo que enfatiza la observación, el desplazamiento, la espera, el reposo, el procesamiento y la vida y muerte de los elementos”.

6.- ¿Crees que el trabajar con materias primas nobles ya sean orgánicas o inorgánicas tienen un sentido espiritual?.

Síntesis de respuestas: Todas contestaron de forma unánime que sí. Además afirman que como colectiva se logra consolidar este punto. Desde que comienzan su recolección y se disponen a realizar este intercambio con la naturaleza, rendirle culto a las montañas, riachuelos, quebradas, están incorporando cada una su espiritualidad. El agradecer y conectar con esa gratitud las lleva a intentar construir relaciones más recíprocas con la naturaleza. Consideran absolutamente que las prácticas artesanales que dialogan con la biología natural y corporal del ser humano genera una activación positiva en ellas sanando y fortaleciendo su yo físico, emocional y espiritual. El trabajar con la naturaleza invita a entrar a este estado consciente, donde se utilizan los sentidos otorgando un espacio de unión entre cuerpo y mente.

“Sin duda, los oficios y el diálogo con la materialidad es el medio de interacción con aspectos sutiles endógenos y externos. Comprendiendo en el intercambio la conexión vital con los elementos, la dimensión desconfiada del tiempo, y el diálogo silencioso con áreas profundas del ser en un proceso permanente de reencuentro con la memoria atávica que nos vincula con la otredad”.

Sin duda, con lo que pude leer de las respuestas, he llegado a la conclusión que considerar este oficio de manera colectiva, la elaboración de pigmentos para materiales artísticos cambia su intensidad en relación al trabajo y tiempo que conlleva hacer estos procedimientos tanto como el tiempo que requiere fuera del taller y en el taller. También pude vincular de manera más concreta inquietudes que muchas veces me cuestioné, reflexiones que van de la mano con las fases de experimentación, como por ejemplo preguntarse si el oficio tiene una dimensión política o si realmente es sustentable, entre otras reflexiones.



Imagen N° 91, lugar de encuentro. Visita y reunión con el Colectivo Aconcagua, Las Palmas Peñuelas, 30 de Octubre 2024. Imagen N° 92, reflexiones a partir de acuarelas que les aparecieron moho, este hecho ocurrió por el agua utilizada para la preparación de aglutinante. El exceso de minerales vivos que se encuentran en ese sector hace que sin duda la materia que contiene la acuarela esté viva, atrayendo organismo vivos que se pudieran encontrar en el aire. Fotografías de la autora.



Imágenes N° 93, 94, 95, pruebas de pintura a partir de pigmentos elaborados hasta la fecha por el colectivo Colores del Aconcagua. Fotografías de la autora.

VI.- CONCLUSIONES

Recapitulando, la investigación de la presente tesis tuvo como punto de partida un recuerdo de mi infancia temprana, que consistía en recolectar puntas de los lápices de colores, clasificarlos y guardarlos en frascos de vidrio. Hoy en día, esa acción forma parte de un precedente en mi hacer actual. Desde ese ejercicio de memoria y las experiencias que se unieron de manera contextuales y mi oficio de hacer pigmentos, es que decidí abordar un hecho reiterativo que vive la quinta región año tras año. Como afuerina de esta zona, me uno a tantos otros que desde una perspectiva alejada contemplan y analizan la zona de Valparaíso y unen su historia local a sus quehaceres, en mi caso, artístico.

Para comprender teóricamente mi práctica de taller fue fundamental estudiar en profundidad el libro de la historiadora argentina, Gabriela Siracusano *“El poder de los colores: de lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas: siglos XVI-XVIII”*. En este libro pude comprender, a través de manuales y documentos que cita la autora, la dimensión histórica del color y la materialidad desde una perspectiva que incluye la zona andina, la cual se vio carcomida por influencias europeas. Desde hechos como este es que la materialidad y el color se convierten en un documento histórico que ha sido testigo, en este caso, de manera artística, contextos que se han manifestado en el transcurso de la historia, aportando de manera exhaustiva información no menor en cuanto a nuestras creencias, símbolos y maneras de relacionarnos con lo natural. Reconociendo en estas dimensiones conocimientos, tradiciones y prácticas artesanales milenarias que han considerado la materialidad y color como elementos claves para su identidad.

Tener en cuenta estos tipos de estudio me permitió también entender el por qué de lo que hago, mi relación con lo orgánico, la búsqueda de formas de hacer artesanal y entender la ambivalencia entre lo inmediato y lo artesanal. La consolidación de la experiencia con lo teórico me ha permitido explorar y

complementar mi práctica artística con la revalorización de la historia material en su máxima expresión.

El color y la materialidad en relación al campo artístico ha tenido un espacio sumamente amplio y performático pero lo que no ha tenido cabida como dice Gabriela Siracusano es en relación a la conjunción de estos dos elementos con otras disciplinas como las ciencias, para la formulaciones de investigaciones no con una perspectiva artística sino investigativa, donde se estudie la pieza más allá de una mirada contemplativa, en relación a su contexto, los acontecimientos de ese territorio con exactitud, las creencias, los recursos artísticos vigentes y accesibles, las influencias exteriores, entre otras que he podido mencionar con anterioridad.

Tras reconocer el peso semántico de este libro es que planteo mi trabajo como artífice del color, y profundizado su dimensión material; donde he hallado una lectura cargada de sentido y significado que me han permitido la elaboración de la obra, desde el rescate del oficio y el de la materialidad, la cual aborda las catástrofes de incendios de el año 2014 hasta la fecha, siendo elaborada a partir de ceniza y carbón. Considerar estas dos materialidades que nunca antes había estudiado me llevó al encuentro de una paleta cromática oscura y grisácea. Al trabajar con materias coloridas y luego aprender a ver de nuevo entre grises una variedad notable de diferentes tonalidades significó comprender el color desde otras reflexiones que no había considerado hasta ese momento.

La acción poética de construir obras con los desechos que arrojan los contextos otorga un espacio de reflexión, que deja en evidencia que cada contexto guarda en sí mismo una historia material, la cual al ser investigada minuciosamente tiene la posibilidad de revelar cantidades de datos vitales para formar una mirada crítica e integradora en cuanto a nuestro pasado. La inclusión de sucesos que acontecen en la cotidianidad a los procesos artísticos puede otorgar un espacio de unión en relación a la poca visibilidad o el pronto desaire que se le puede dar a hechos sumamente devastadores y que requieren de manera urgente una solución.

VII.- BIBLIOGRAFÍA

- Albers, J. (1963). (Editorial Alianza Forma. ed.). Interaction of Color.
- Albers, J. (1972). *Medios mínimos, efecto máximo*. Editorial Fundación Juan March. Madrid.
- Bossini, L. (2022). *La Ley Natural según Santo Tomás de Aquino. Tres consideraciones y tres conceptos*. 1er Editorial Instituto de Estudios Filosóficos Santo Tomás de Aquin.
- Cage, J. (1993). *Color y Cultura. La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción*. Ediciones Siruela.
- Cennini, C. (1821). *El libro del Arte*. Editorial Alianza Universidad.
- Centro Nacional de Investigación para la Gestión Integrada de Desastres Naturales, C. (2024, Febrero 15). Informe de Daños: Fase de rehabilitación y reconstrucción – Incendios 02 y 03 de febrero de 2024, Viña del Mar (Región de Valparaíso). L6. Gobernanza ciudadana. *CIGIDEN*.
- Chapoulie, R., Sepúlveda, M., Velarde, N. d. S., & Wright, V. (2018). *Arqueometría: estudios analíticos de materiales arqueológicos*.
- Colectivo Colores del Aconcagua, Godoy, P., Urresty, C., Valenzuela, C., Goya, B., & Begoña, N. (2020). *Colores Minerales: Identidad cultural de nuestro territorio. Investigación de pigmentos de tierra en el valle del Aconcagua*. (2nd ed.). Adelaida Neira.
- Collingwood, R. (1938). *Los principios del Arte*. Editorial Fondo de Cultura Económica.

- Cruz, I. (1986). *Arte y Sociedad en Chile 1550-1650*. Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Dewey, J. (1934). *El arte como experiencia*. Ediciones Paidós.
- Galaz Ulloa, I. (Ed.). (2022, Abril 13). Colores de la Tierra: Memoria e identidad en el Valle del Aconcagua. *Revista Artischock*, 1.
- Harris, M. (1983). *Antropología Cultural*. Editorial Alianza Universidad.
- Lara, A., & Sepúlveda, M. (2024). *Pigmentos: Más allá del color*. ((Materiales Didácticos, Ed.; E.R.A. Arte, Creación y Patrimonio Iberoamericanos en Redes / Universidad Pablo de Olavide ed., Vol. 4). ed.). SURCOS, textos universitarios.
- Martinic, M. (1995). *Los Aónikenk, Historia y Cultura*. Ediciones Universidad de Magallanes.
- Perez, J. L. (2000, Julio). *La explicación de lo estético en la arqueología*. Pan American Institute of Geography and History.
- Sennett, R. (2008). *El Artesano*. Editorial Anagrama.
- Siracusano, G. (2005). *El poder de los colores: de lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas: siglos XVI-XVIII*. Fondo de la Cultura Económica.
- Siracusano, G. (2008). *Las entrañas del Arte: un relato material (s. XVII-XXI)*. Fundación Osde.
- Siracusano, G. (2008, Octubre). Entrevista Facultad de Artes, Universidad de Chile. *Prensa Facultad de Artes, Universidad de Chile*.

- Siracusano, G. (2010). *Paleta del espanto. Color y Cultura en el Arte Colonial Andino*. Editorial UNSAMEDITA.
- Siracusano, G. (2011). *Pigments and Power in the Andes*. ARCHETYPE. London.
- Siracusano, G. (2017, Abril 02). *Doctora Gabriela Siracusano por Alberto Amorosino*. Youtube.
- Siracusano, G. (2020, Octubre 08). *“XLIV CIHA - Conferencia magistral de Gabriela Siracusano”*. Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM. Youtube.
- Toral, A. (2016). El uso del color. Variaciones en los tejidos de Anni Albers. *Expresión Gráfica Arquitectónica (EGA)*.

