

# Panambí

| REVISTA DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS |

n. 18 Valparaíso JUN. 2024 ISSN 0719-630X  
online

| CENTRO DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS | UV |

CI/UV

CENTRO DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS  
UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO

## [ SUMARIO ]

págs.-

**EDITORIAL**

7 - 8 *Sibila Sotomayor Van Rysseghem*

**INCISO**

9-10-20-  
30-44-45-  
57-58-69-  
75 **SI TODO SIGUE IGUAL DESDE SIEMPRE, PARA QUÉ GUARDAR LOS RESTOS DE LO QUE NO HA CAMBIADO**  
*Rodrigo Vergara*

**ARTÍCULOS**

12 - 19 **EL GIRO PERFORMATIVO DE LOS CUERPOS.**  
De la representación del cuerpo adiestrado a la re-presentación del cuerpo político.  
*Daniela Bertolini*

21 - 29 **TEATRO Y AUTO-BIOGRAFÍA ANTE LA BARBARIE.**  
Imposibilidad de los sueños en cuerpos indomables.  
*Andrés Grumann-Sölter*

31 - 43 **LOS CALCOS DE LA CÁRCOVA.** Coleccionismo y usos de copias en yeso en instituciones de formación  
artística en Buenos Aires (1905-1932)  
*Milena Gallipoli*

46 - 56 **LA FLUIDEZ CONTEMPORÁNEA.** Psicogeografía y deriva sónica de la escena Punk de Santiago de Chile: Un  
análisis del discurso del documental "El Punk Triste".  
*Ricardo Zavala Villegas*

**PROCESO DE ARTISTA**

59 - 68 **VACIADO Y EXTRAÑAMIENTO: UNA MIRADA DESDE LA METODOLOGÍA GUIADA POR LA PRÁCTICA**  
*Jorge Santana Molina*

**RESEÑA**

71 - 74 **EL «DESIERTO» NIHILISTA QUE SE EXPANDE POR EL MUNDO HA LLEGADO A GOTHAM.**  
Sobre Joker de Todd Phillips  
*Emilio Álvarez Ortega*  
*Catalina Álvarez Sandoval*

[ PROCESO DE ARTISTA ]

## VACIADO Y EXTRAÑAMIENTO: UNA MIRADA DESDE LA METODOLOGÍA GUIADA POR LA PRÁCTICA

*Jorge Santana Molina*

Universidad de Chile

jsantanamolina@gmail.com

Proyecto financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes, ámbito nacional de financiamiento, Convocatoria 2022 del Ministerio.

### RESUMEN

El presente texto es un análisis metodológico de mis experimentaciones artísticas, que están basadas en los conceptos de la agencia de los materiales y el extrañamiento. Usando una metodología guiada por la práctica, exploro el papel que juegan lo accidental y lo inesperado en la producción de efectos de extrañamiento en mi práctica. A través de la técnica del vaciado busco efectos inesperados en el proceso de formar mis esculturas a la vez que considero su potencial para provocar un sentido de extrañamiento.

**Palabras claves:** Practice-led research, extrañamiento, vaciado, agencia de los materiales.

### ABSTRACT

The present text is a methodological analysis of my artistic experiments, which are based on the concepts of the agency of matter and defamiliarization. I use a practice-led methodology to explore the role that the accidental and the unexpected play in my creative process in creating effects of defamiliarization. Through the technique of casting, I search for unexpected events in the process of shaping sculptures while considering their potential to provoke a sense of estrangement.

**Keywords:** Practice-led research, defamiliarization, casting, material agency.

### RESUMO

O presente texto é uma análise metodológica de minhas experimentações artísticas, que se baseiam nos conceitos de agência dos materiais e defamiliarização. Utilizando uma metodologia conduzida pela prática, exploro o papel que o acidental e o inesperado desempenham na produção de efeitos de estranhamento na minha prática. Através da técnica de moldagem procuro efeitos inesperados no processo de formação de minhas esculturas, considerando seu potencial para provocar uma sensação de estranhamento.

**Palavras-chave:** Practice-led research, defamiliarização, moldagem, agência de materiais.

## Introducción

El presente texto es un análisis metodológico de mis experimentaciones artísticas que están basadas en los conceptos de la agencia de los materiales y el extrañamiento. La investigación comprende dos componentes, uno práctico que consiste en la realización de tres conjuntos de esculturas y otro teórico articulado a través de este escrito. El componente escrito de esta investigación se ocupará de transparentar y analizar el enfoque metodológico que estructura este proyecto. Mi proyecto adopta una metodología de investigación guiada por la práctica (practice-led research) donde los objetivos de la indagación surgen en respuesta a los resultados de la experimentación artística. Me motiva elucidar cómo la investigación guiada por la práctica propicia efectos de extrañamiento. La investigación guiada por la práctica supone cierta agencia o autonomía de parte de los materiales y procedimientos artísticos que excede el control del artista. Esta agencia de la materia tiene el potencial de provocar extrañamiento al provocar efectos impensados a través de la manipulación de elementos físicos. Por lo tanto, a través de la descripción y análisis de algunos de mis experimentos artísticos me propongo explicar cómo la agencia de los materiales limita mi injerencia en los resultados de los procesos creativos y hace posible desafiar mis propias expectativas. El ensayo incluye tres partes principales: una breve revisión de las ideas de autores que han influido en mi visión metodológica; la descripción y análisis de mis experimentaciones artísticas destacando los aspectos metodológicos que hacen eco en las teorías antes revisadas; y una conclusión.

## EN BUSCA DE UNA METODOLOGÍA ARTÍSTICA

Basándome en mi propia experiencia y conversando con otros artistas me parece seguro decir que los procesos creativos mezclan de una manera compleja flexibilidad y rigor. Sin embargo, estas características son insuficientes para determinar si estos procedimientos constituyen por sí mismos una metodología. Tradicionalmente se entiende que la metodología es el proceso organizado por el que llevamos a cabo una investigación. Aquí, la adecuada selección de métodos en relación con el objetivo de la investigación resulta fundamental. Además, el objetivo de la investigación está comúnmente orientado a la creación de nuevos conocimientos que, según explica el investigador en educación artística Fernando Hernández, deben ser transferibles, replicables y transparentes (Pérez, 2012). En general, considero problemático entender el proceso de creación artística dentro de esta tradición metodológica. Las experimentaciones artísticas muchas veces parecen desarrollarse a la deriva e incorporando un alto grado de incertidumbre. Personalmente, prefiero pensar como objetivo de mi práctica artística alguna meta dotada de cierto misterio y que, por lo tanto, resista definiciones demasiado precisas. Al desarrollar este proyecto he tenido en mente preguntas como: ¿Cuál es la relación entre el arte y el conocimiento? ¿Es la obra de arte una forma de conocimiento? Aunque en este artículo no puedo abarcar estos problemas, es importante tener presentes estas dificultades para poder entender mi camino hacia la definición de una metodología artística.

Un método fundamental en mi investigación artística es el extrañamiento, específicamente me interesa crear una sensación de extrañeza dirigida al material con el que trabajo. El extrañamiento según el crítico literario Viktor Shklovski (1965) es la principal función del arte y consiste en transformar lo familiar en algo extraño. Según esta teoría, el objetivo de la obra artística es recuperar la intensidad de nuestra experiencia cotidiana que se adormece para favorecer el régimen mecánico y eficiente de los hábitos inconscientes. En las artes visuales resulta sencillo encontrar ejemplos para ilustrar procedimientos de este tipo como el caso de *Le déjeuner en fourrure* de Meret Oppenheim. Aquí, la superficie suave y fría que acostumbramos a asociar con una taza y una cuchara, son reemplazados por piel animal, provocando una sensación de extrañeza intensa. El extrañamiento como método busca desestabilizar ideas preconcebidas, provocando inquietud y cuestionamientos.

Basándome en esta idea del extrañamiento, en mi práctica ensayo nuevas formas de manipular un material a través de la técnica del vaciado. Mi primera estrategia ha sido transgredir ciertas normas asociadas a este procedimiento usando frutas como parte del material de relleno. La fruta como materia orgánica contradice propiedades fundamentales de los materiales solidificantes usados comúnmente en la técnica del vaciado. Sustancias como el cemento o el yeso son aplicados en estado fluido para luego solidificarse, materializando el espacio interior de un molde. La fruta, en cambio, es un material que se desvanece al podrirse, produciendo espacios vacíos.



Figura 1. Huella de manzana.

Puedo identificar el extrañamiento como método en mi práctica, pero ¿puede ser considerado una metodología? Transformar lo familiar en algo extraño es un método planteado por Shklovski como parte de su teoría del arte para cumplir un objetivo poético, intensificar la experiencia de lo cotidiano y hacernos más conscientes de nuestra propia vida. Producir extrañeza asociada a la constitución material de mis esculturas es un método específico de mi investigación, pero ¿Pueden estos efectos estéticos ser considerados como objetivos de investigación? Aunque no puedo definir preguntas de investigación precisas u objetivos concretos puedo al menos articular una motivación o fantasía, mi obra busca dificultar la producción de significado y, por lo tanto, presentar la escultura u objeto artístico como una presencia física extraña y enigmática. Pienso que una motivación como esta, más parecida a un deseo que a un objetivo de investigación, puede explicar de manera más honesta mis ambiciones como artista.

El propósito fantasmagórico que guía mis experimentaciones artísticas tiene un sentido siniestro. Freud (1978) definió lo siniestro como un sentimiento de desasosiego específicamente ligado al retorno de aspectos previamente reprimidos de nuestra vida síquica. Confundir lo familiar y lo extraño evoca ideas vinculadas con lo ominoso, y gatilla sentimientos ligados a la ansiedad y la incertidumbre. Es posible que la materia amorfa de mis esculturas se relacione con algún aspecto reprimido, un recuerdo antiguo e íntimo que retorna de forma amenazante. Quizás una memoria distorsionada de la casa de adobe donde crecí, cuyas paredes se desmoronaban formando pequeñas cavidades donde era posible esconder todo tipo de chucherías. Lo siniestro emerge como una emoción ambigua entre lo íntimo y lo extraño, y su evocación a través del arte difícilmente pueda considerarse como un objetivo metodológico convencional.

Las investigaciones tradicionales definen objetivos claros formulados como preguntas de investigación. Estos proyectos se consideran exitosos cuando encuentran respuestas precisas a sus preguntas. Mi visión es que la creación artística parece más exitosa cuando genera preguntas y dudas valorando la incertidumbre como un resultado positivo. En este artículo abordaré indirectamente estos problemas enfocándome en mi experiencia como artista y cuestionando mi propio proceso creativo. Mi objetivo no es responder definitivamente estas interrogantes, sino sugerir algunas líneas de pensamiento al respecto.

La presente investigación considera las limitaciones metodológicas de la práctica artística y, en consecuencia, plantea la necesidad de integrar otras perspectivas que permitan definir preguntas y conclusiones. Las experimentaciones materiales siguen su propia deriva, pero son analizadas desde los lentes del extrañamiento y de la agencia de los materiales. Para articular estos diversos aspectos teóricos y de la experimentación artística este proyecto adoptó el modelo de investigación guiada por la práctica.

## La investigación guiada por la práctica o basada en la práctica.

La investigación guiada por la práctica (Practice-led research) o práctica como investigación (Practice as research, PaR) es una forma de asociar la creatividad artística con la idea de investigación. Este enfoque adjudica un valor fundamental a la experimentación artística como fuente de nuevas ideas y en muchos casos desafía orientaciones metodológicas tradicionales. Según Carole Gray (1996) la investigación guiada por la práctica es, en primer lugar, investigación que se inicia en la práctica, donde las preguntas, problemas y desafíos se identifican y se forman en respuesta a las necesidades de la práctica y de los practicantes y en segundo lugar una investigación que es desarrollada a través de la práctica, usando predominantemente metodologías y métodos específicos que resultan familiares para nosotros los artistas visuales.

La investigación guiada o basada en la práctica destaca el papel fundamental de la experimentación artística en la producción de nuevas ideas. Para el artista y teórico Graeme Sullivan (2009) la práctica artística nos permite conectar con teorías, conceptos y contextos de manera disruptiva, desafiando lo conocido y aproximándonos de manera intuitiva hacia lo desconocido. Según el autor, la investigación tradicional se enfoca en identificar vacíos en el conocimiento que luego intenta completar siguiendo métodos convencionales y apoyándose en conocimientos previamente establecidos. Por el contrario, la práctica artística experimenta con lo desconocido de manera lúdica validando el aporte creativo proveniente de los accidentes y las decisiones basadas en la adivinación. Esta aproximación lúdica complementada por el análisis tiene el potencial de revelar aspectos desconocidos relacionados con el contexto en que realizamos las experimentaciones. De esta forma la práctica artística puede propiciar cambios en el conocimiento a partir de lo desconocido. Sullivan resume diciendo que la investigación tradicional se mueve desde lo conocido hacia lo desconocido, mientras que la investigación artística se desarrolla desde lo desconocido hacia lo conocido. El autor postula que la práctica creativa ofrece un amplio espectro de oportunidades para cultivar el azar y la intuición.

Sullivan (2010) destaca que en la investigación artística nuestra imaginación permite proyectar cambios que son materializados a través de las cosas que creamos. Aquí, Sullivan destaca el papel de procesos mentales como la imaginación descuidando la importancia de factores externos a la voluntad autoral. En contraste, me interesa pensar la materialidad de los procesos artísticos en conflicto con la agencia del artista, una idea encapsulada en el concepto de pensamiento material.

La artista e investigadora Barbara Bolt aborda la metodología guiada por la práctica desde el concepto de pensamiento material, una noción propuesta primero por Paul Carter. Bolt define el pensamiento material como la interacción entre el artista y los materiales y procesos prácticos, reconociendo la agencia de los materiales como un fenómeno independiente de

las intenciones del artista y que produce efectos significativos en el resultado de la experimentación. Para Bolt (2010) los materiales no son solo objetos pasivos para ser usados instrumentalmente por el artista, si no que más bien, los materiales y los procesos de producción tienen su propia inteligencia que entra en juego al interactuar con la inteligencia creativa del artista. La manipulación de herramientas, procesos y materiales en la práctica artística genera un tipo de conocimiento específico que muchas veces permanece tácito. La medida justa de presión con que aplicamos una brocha con pintura sobre un lienzo para conseguir un efecto determinado es un ejemplo del conocimiento adquirido a través de la experiencia pero que pocas veces compartimos o verbalizamos. La memoria que tenemos de la consistencia de la arcilla al amasarla o la dureza de la superficie de una placa de cobre que queremos grabar pertenecen a este tipo de conocimientos implícitos. Una función de la investigación guiada por la práctica es la verbalización de estos conocimientos. Bolt valora la capacidad de verbalización de esta metodología pero toma distancia de la propuesta de Carter. Carter privilegia la idea de que es la relación entre la escritura y la práctica lo que permite la verbalización de conocimientos tácitos. Para Bolt, en cambio, la mayor contribución de la investigación guiada por la práctica es la atención que presta al diálogo entre artistas y materiales, dejando en segundo plano la relación entre práctica y escritura.

Bolt enfatiza que la práctica puede llevarnos a problematizar los límites del pensamiento conceptual. Al otorgarle agencia a la materia, Bolt cuestiona la posibilidad de entender la producción de significados simplemente desde la inteligencia humana y considerando al mundo como un factor pasivo. En cambio, apoyándose en las ideas de pensadores como Bruno Latour y Donna Haraway, Bolt (2004) argumenta que en la práctica artística los objetos físicos son agentes activos en la producción de significado. De esta forma, la obra de arte se construye en conversación con la materia y no desde una posición de maestría. Para explicar cómo se construye esta relación con la materia, Bolt (2010) narra el fracaso que experimentó al intentar aplicar los principios de la perspectiva aérea para producir una pintura del paisaje desértico de Australia. En este territorio, los objetos, en vez de volverse menos visibles a la distancia, parecen resaltar mucho más bajo el sol, colapsando la sensación de profundidad del espacio. Este tipo de contradicción que se manifiesta al interactuar con la realidad física modifica nuestras ideas preconcebidas y revela los límites de nuestra capacidad para conceptualizar la experiencia. Sobre esta base, Bolt critica la idea de que el arte innovador se produce a través de la transgresión consciente de convencionalismos. Transgredir de manera planificada ciertas normas es un acto provocador pero que también puede resultar obvio y por lo tanto rápidamente perder su interés. En cambio, los hallazgos de la práctica pueden revelar aspectos insospechados que operan inconscientemente en nuestro entendimiento del arte.

El concepto de agencia de los materiales podría entenderse como una forma de personificar o humanizar al mundo físico. En otras palabras, atribuir intenciones a los materiales podría interpretarse como una suerte de animismo donde los objetos actúan como personas (Ingold, 2013). Sin embargo, la visión de Bolt se distancia de esta idea. La agencia de los materiales no debe entenderse como una voluntad adicional que actúa a través del mundo físico. Bolt explica que dado que los artistas debemos considerar las propiedades de los materiales para poder manipularlos, nuestras ideas también deben ajustarse y modificarse en respuesta. Desde la perspectiva de Bolt la obra emerge en la interacción entre las ideas preconcebidas por el autor y los accidentes que surgen durante la experimentación.

El antropólogo social Tim Ingold (2013) señala la importancia de evitar una interpretación dualista que oponga aspectos físicos y mentales. Ingold enfatiza que el proceso creativo involucra flujos generativos donde las propiedades de los materiales emergen en su interacción con otros materiales incluyendo al observador humano. Resulta importante subrayar que el proceso creativo no se limita a una confrontación entre un polo mental y otro físico. Las interacciones en la práctica artística también ocurren entre los distintos materiales que son transformados. Para ilustrar esta idea, Ingold observa que la arcilla cambia sus propiedades según como sea tratada, transitando desde la blandura hacia la rigidez al ser cocida. Según esta mirada, es un error considerar que ciertos materiales poseen propiedades que les son inherentes. A partir de las indicaciones de Ingold podemos entender que tanto los significados como las propiedades físicas de la obra emergen durante la práctica. Esta perspectiva es coherente con la postura de Bolt quien define la práctica artística como un entrelazamiento inextricable de ideas y propiedades materiales.

Las ideas de Bolt me permiten pensar la práctica como un lugar para la experimentación material donde el extrañamiento puede tener un papel fundamental. Este espacio de relativo descontrol permite que se produzcan encuentros entre las intenciones del artista y la resistencia de los materiales y procesos, evitando que el proceso creativo sea el cumplimiento estricto de una planificación. El surgimiento de lo inesperado provoca la frustración de mis intenciones y propicia un sentimiento de extrañeza. Aquí mis decisiones conscientes deben negociar con los accidentes y el azar, creando las condiciones adecuadas para desestabilizar el proceso con el cual me he familiarizado. Junto con identificar la extrañeza que provoca esta metodología, también reconozco la influencia de factores calculados. En mi práctica son importantes las limitaciones o marco de trabajo que he definido para organizar mi trabajo. También reconozco el papel que cumplen las transgresiones intencionales que ejecuto durante el proyecto. En la siguiente sección propongo a través del análisis de mi proceso creativo, destacar la manera en que los factores accidentales e intencionales se conjugan para generar la obra.

## Experimentaciones

El componente creativo de este proyecto comprende tres conjuntos de esculturas fabricadas a partir de la técnica del vaciado usando como moldes cajas de cartón y como material de relleno papel maché, cemento, yeso y frutas. El proceso creativo fue realizado con particular atención en la putrefacción de la fruta y sus efectos sobre los otros materiales. El número y las dimensiones de las esculturas han sido determinadas a priori para establecer un marco de trabajo claro. El primer conjunto de esculturas comprende veinte unidades con forma de tableta, es decir, de poca profundidad en comparación a su ancho y largo. El segundo conjunto está compuesto por sesenta y cuatro cubos de veinticinco centímetros cúbicos cada uno. Los sesenta y cuatro cubos apilados pueden formar un cubo de un metro cúbico. El tercer conjunto está formado por esculturas verticales de base cuadrada y altura mayor a cincuenta centímetros y menor a un metro ochenta.



Figura 2. Sesenta y Cuatro - Vista de la instalación, 2023.

La técnica del vaciado permite obtener réplicas a partir de moldes que, en el caso de esta serie de esculturas, han sido cajas de cartón. Por lo tanto, las esculturas corresponden a solidificaciones del espacio interior de estos contenedores. La idea de solidificar el espacio interior de objetos cotidianos ha sido puesta en práctica por artistas como Bruce Nauman y Rachel Whiteread desde hace décadas. La solidificación del interior de objetos como casas, cajas, mesas y sillas funciona como el registro de la huella del espacio negativo de los objetos originales. Whiteread en particular ha producido esculturas a partir de cajas de cartón que son réplicas precisas del interior de estos contenedores. En mi caso, mi interés no se centra solamente en replicar el interior del objeto, también me interesa experimentar con el material solidificante. La mezcla de cemento, papel y frutas produce superficies ásperas o incluso escabrosas que replican de manera imprecisa el molde original. Esto se debe a que mi motivación, además de producir la huella del objeto original, es estructurar la materia amorfa que utilizo como relleno. La mezcla de materiales fluidos, frutas y sus jugos, cemento, papel y agua carece de una forma definida. En contraste, las formas cúbicas de las cajas son simples, lo que facilita concentrar la atención en el material de relleno.



Figura 3. Sesenta y Cuatro - Vista de la instalación, 2023.

Las formas cúbicas y estandarizadas de las esculturas permiten ensayar distintos montajes y ocupar el espacio de manera flexible. En la instalación de los sesenta y cuatro cubos exhibida en la sala Juan Egenau el año 2023, elegí posicionar los cubos en retícula sobre el piso. Esta formación alude al arte minimalista y geométrico como una manera de contrastar la racionalidad de estas manifestaciones con lo orgánico y caótico del proceso de putrefacción. Mi intención es que este tipo de contraste potencie el efecto de extrañamiento hacia la materia de las esculturas.

Las esculturas registran la interacción entre el cartón como contenedor y el material de relleno. Ambos elementos, el molde y el relleno se modifican mutuamente. Durante el proceso creativo he procurado establecer un diálogo entre el poder estructurador

de las cajas y la fluidez del material de relleno. Equilibrar la relación dialógica entre estos elementos implica ciertos problemas, por ejemplo, el material de relleno con su peso y humedad puede destruir el cartón fácilmente. En respuesta a este inconveniente en algunos casos he construido estructuras de madera que añaden resistencia a las paredes y mantienen parcialmente la forma de las cajas. En otras ocasiones permito cuidadosamente que las cajas se deformen abultándose un poco al ser rellenas con el material solidificante. Por ejemplo, utilicé bolsas de plástico y telas sintéticas para reforzar los moldes de cartón, pero permitiendo que el material de relleno deformara la escultura por la fuerza de su peso. Otra instancia de interacción se presenta durante el proceso de desmoldado. Al intentar separar las esculturas de sus moldes de cartón algunos pedazos de las cajas se adhieren a las superficies produciendo una fusión del molde y del material de relleno. Las esculturas resultantes evidencian los procesos por los que han sido formadas e invitan al espectador a reconstruir mentalmente estos pasos.



Figura 4. Sesenta y Cuatro - Vista de la instalación, 2023.



Figura 5. Proceso creativo, abriendo una caja.

La manipulación de los moldes y el relleno combina control y azar. Al comienzo del proyecto establecí varias condiciones que definieron ciertas limitaciones para la experimentación y corresponden a decisiones conscientes y calculadas, estableciendo un marco que me permitió atender con mayor cuidado a lo imprevisto del proceso creativo. Estas limitaciones incluyen el número de esculturas, los materiales a utilizar y algunos aspectos del proceso. Por ejemplo, las cajas utilizadas para la serie de sesenta y cuatro cubos son productos industriales de medidas estandarizadas, todas prácticamente iguales. La cantidad de cajas en el caso de esta serie está definida por la posibilidad de construir un cubo de un metro cúbico al montar todos los bloques. La insistencia en el uso de formas geométricas simples tiene como objetivo contrastar y destacar la materia amorfa usada como relleno. Otro aspecto relativamente controlado es la proporción en la mezcla de materiales, aunque en muchos casos varié la combinación para hacer el proceso un poco más impredecible. Todos estos aspectos controlados contrastan con el caos relativo constituido por la interacción de los elementos en el relleno.



Figura 6. Superficies.

Las sustancias que introduzco en las cajas se comportan de acuerdo con su propia naturaleza, ajenas a mi intervención constante. Aunque utilizo como moldes cajas de tamaño estandarizado, la fluidez del proceso creativo provoca que cada escultura sea diferente a todas las demás. La irregularidad del proceso de relleno se funda en la variabilidad de la proporción de materiales, pero el aspecto fundamental que introduce azar en el proceso es la putrefacción de objetos orgánicos. Luego de vaciar el relleno dentro de las cajas, estas permanecen cerradas por semanas e incluso meses. Durante este tiempo el material orgánico germina al interior de las esculturas. Algunas frutas producen brotes, hongos, atraen insectos y son colonizadas por larvas. Todos estos procesos ocurren ocultos de mi vista, por lo que al momento de quitar el cartón que cubre el material solidificado me encuentro con resultados que no he podido prever. La putrefacción de las frutas lentamente pudre y erosiona el papel y las cajas de cartón, dejando diversas huellas de color, olor, textura y forma sobre la superficie de las esculturas.



Figura SEQ Figura\\*ARABIC 7. Proceso creativo, larvas.

El proceso de putrefacción que ocurre al interior de las cajas se desarrolla con cierto automatismo, es decir, fuera de mi control. Este espacio reservado para el azar desencadena la agencia de los materiales. Las frutas, el cemento y las cajas de cartón son actores independientes de mi voluntad que me obligan a respetar y conocer sus propiedades. En este sentido actúo como un co-ejecutor de la obra. Sin embargo, mis decisiones siguen siendo determinantes para el resultado, he sido yo quien ha elegido trabajar con frutas, papel y cemento. Aunque esto es innegable, también es cierto que las huellas producidas por la interacción entre los materiales orgánicos exceden mis cálculos y que la precisa manera en que la materia en decadencia se comporta no se puede atribuir a mi responsabilidad. Estos aspectos automáticos del proceso aseguran efectos relativamente imprevistos, pero que se atenúan a partir de la repetición del

ciclo que regulariza los resultados volviéndolos gradualmente más predecibles. La predictibilidad del proceso refuerza mi agencia y socava el protagonismo que quiero conceder a la materia. Incluso añadiendo variables desconocidas al proceso, llegado cierto momento los resultados comienzan a ser previstos con bastante certeza. Para superar este problema debo añadir otro enfoque además del automatismo, debo recurrir a la idea del extrañamiento.

El efecto de extrañamiento me permite reconocer aspectos de mi práctica con el potencial de desafiar mis propias expectativas y que en combinación con la idea de la agencia de los materiales me ayudan a reconocer los límites de mi injerencia. El extrañamiento establece un diálogo entre lo que considero familiar y lo que me parece extraño. Es a través de este diálogo que puedo comenzar a dudar de mi propia agencia y de esta manera poder abordar los materiales de trabajo con mayor espontaneidad. Las decisiones más importantes dentro de mi proceso creativo están fundadas en el sentimiento de extrañamiento que puedo experimentar al enfrentarme al contexto del taller. La inclusión de fruta dentro del material de relleno se origina desde la voluntad de enriquecer la rutina de trabajo práctico. La técnica del vaciado tradicionalmente busca replicar de manera exacta el molde que se utiliza. La fruta, en cambio, como material orgánico provoca distorsiones que diferencian a la réplica de su molde. Además, el hecho de que la fruta es un material perecible contradice la idea convencional de producir una escultura durable y resistente. Los bloques que he producido son en general objetos frágiles y de constitución precaria lo que implica que haya pedazos de las esculturas que se desprenden al ir pudriéndose. Estos aspectos han emergido durante el proceso creativo como factores extraños que en primera instancia resultaron indeseados para mí, pero que luego de reflexionar he aceptado e integrado a mi práctica. Con el tiempo he aprendido a atender a mi incomodidad y frustración como importantes indicadores de hallazgos con potencial de producir efectos de extrañamiento.



Figura SEQ Figura\\*ARABIC 8. Sesenta y Cuatro - Vista de la instalación, 2023.

En la idea de extrañamiento se confunden mis intenciones y los accidentes de la práctica. La inclusión de frutas es una decisión calculada que apunta a transgredir aspectos convencionales de la técnica del vaciado, sin embargo, muchos de sus efectos posteriores han sido imprevistos para mí. Esta transgresión inicial abre la exploración de un aspecto desconocido y representa la parte intencional de la estrategia de extrañamiento. Lo imprevisto que emerge durante la práctica me pone en una posición pasiva, a la espera de ser sorprendido y atento a reconocer la extrañeza de los resultados. Estos dos aspectos de la estrategia se potencian mutuamente. Identificar un área de experimentación inexplorada es una tarea consciente

que involucra conocimientos previamente establecidos. En este caso inicié el proyecto al reconocer que ninguno de mis artistas de referencia ha utilizado frutas dentro del material solidificante. El conocimiento necesario para identificar este vacío lo he obtenido conversando con artistas, viendo exhibiciones de arte, investigando en libros y otras publicaciones de arte. En cambio, los hallazgos o extrañamientos que encuentro en la práctica surgen desde la manipulación de los materiales. Identificar un vacío o área inexplorada fue un primer paso que debió ser seguido por una actitud de apertura y preparación para captar aquellos accidentes que desafiaron mis expectativas y que tienen el potencial de revelar nuevas ideas.



Figura 9. Sesenta y Cuatro - Vista de la instalación, 2023.

El extrañamiento que surge durante la práctica es el factor que me permite proyectar nuevos experimentos que amplíen mis expectativas. De esta manera puede establecerse un ciclo donde nuevos elementos surgidos de la práctica son integrados a mi lenguaje artístico y que, por lo tanto, se transforman gradualmente en recursos familiares para mí. Al integrar a la práctica estos nuevos aspectos, estos se vuelven intencionales y me empujan a buscar con más atención elementos que revivan en mí la sensación de extrañamiento. El ciclo puede continuar hasta agotar todas las variaciones que la idea inicial permite. Un nuevo ciclo puede comenzar a partir de alguna nueva idea derivada del proceso anterior o desde la identificación de algún área inexplorada que ofrezca potenciales experiencias de extrañamiento. Es decir, el ciclo de experimentación artística e investigación puede iniciarse en cualquier etapa y desde ahí pasar a la siguiente.

## Conclusiones

A través de este proyecto práctico y teórico he querido explorar la relación entre el arte y algunos conceptos relacionados a la metodología de la investigación. En mi experimentación he reconocido la importancia de aspectos tradicionales de la investigación y otros que pueden considerarse propios de las exploraciones artísticas. Puedo reconocer el valor de los métodos tradicionales de investigación en relación con su capacidad para analizar conocimientos establecidos y así identificar vacíos o zonas inexploradas. Este aspecto de la investigación artística se identifica de manera clara con mis intenciones conscientes. En contraste, aplicando la metodología de la investigación guiada por práctica soy capaz de reconocer aspectos del trabajo experimental que desafían mis expectativas y revelan la agencia de los materiales y procesos artísticos. A través de esta negociación con la materialidad del proceso creativo puedo reconocer aspectos inconscientes en mi práctica con potencial para gatillar efectos de extrañamiento. De esta manera la investigación guiada por la práctica se transforma en un proceso cíclico en que cada fase alimenta a la siguiente abarcando cada vez nuevos problemas y posibilidades.

El concepto de extrañamiento me permite abordar el diálogo entre los aspectos intencionales y accidentales en mi práctica. El extrañamiento supone una relación estrecha entre lo familiar y lo extraño, es decir, es necesario que existan ideas familiares y conocidas para que lo extraño pueda manifestarse como un efecto disruptivo que desafía lo establecido. Aquellos conocimientos que constituyen lo familiar y conocido actúan como el punto de apoyo que me permite reconocer el carácter disruptivo de algunos accidentes ocurridos durante la experimentación. Esta relación de co-dependencia se potencia durante la experimentación y me orienta en el desarrollo del proceso creativo. Es el sentimiento de extrañamiento el que me permite discriminar un accidente valioso de otros que ofrecen escaso aporte a mi proyecto artístico.

Las experimentaciones con los procesos y materiales me permitieron producir desequilibrios sobre interpretaciones convencionales relacionadas con la materialidad de las esculturas y la técnica del vaciado. Los efectos de desequilibrio generados dan lugar a un entendimiento particular de la técnica y la materialidad que puede considerarse un hallazgo del proyecto. Me parece evidente que la práctica artística progresa a través del cuestionamiento de lo establecido. Este cuestionamiento se nutre por igual de las transgresiones calculadas como de los accidentes surgidos durante el proceso creativo. Asimismo, la experiencia ganada a través de este proyecto me permite reflexionar respecto a la motivación u objetivo de mi práctica artística. El objetivo de la exploración artística puede permanecer en un estado de relativa opacidad o misterio sin que esto merme su influencia en el proceso. La teorización del objetivo de la investigación artística debe comprender factores inconscientes que operan a través del autor pero que permanecen fuera de su atención. Por esta razón, creo que es necesaria una conceptualización más sofisticada del concepto de objetivo en las investigaciones artísticas, una que considere la importancia de la incertidumbre a través de todo el proceso investigativo.

## Referencias

**Bolt, B. (2004).** *Art beyond representation*: The performative power of the image. London, England: I. B. Tauris.

**Bolt, B. (2010).** The magic is in handling. En Barrett, E. and Bolt, B. (Eds.), *Practice as research: Approaches to creative arts enquiry* (pp. 27-34). London, England: I. B. Tauris.

**Carter, P. (2004).** *Material thinking: The theory and practice of creative research*. Carlton, Australia: Melbourne University Press.

**Freud, S. (1978).** *Lo siniestro*. Buenos Aires, Argentina: López Crespo.

**Gray, C. (1996).** Inquiry though practice: Developing appropriate research strategies. Disponible en <http://carolegray.net/Papers%20PDFs/ngnm.pdf>

**Hernández, F. (2006).** Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes. En Hernández, F. ; Pérez, H. & Gómez, M. (Eds.), *Bases para un debate sobre investigación artística*. Madrid, España: Ministerio de Educación y Ciencia.

**Ingold, T. (2013).** Los materiales contra la materialidad. *Papeles de trabajo*, 7(11), 19-39.

**Pérez, R. (2012).** *La práctica artística como investigación: Propuestas metodológicas*. Madrid, España: Editorial Alpuerto.

**Shklovski, V. (1965).** Art as Technique. En Olson, P. A. (Ed.), *Russian formalist criticism, four essays* (pp. 3-24). Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press.

**Sullivan, G. (2009).** *Making space: The purpose and place of practice-led research*. En Smith, H. & Dean, R. (Eds.), *Practice-led research, research-led practice in the creative arts* (pp. 41-65). Edinburg, Scotland: Edinburg University Press.

**Sullivan, G. (2010).** *Art practice as research: Inquiry in the visual arts*. Los Angeles, CA: Sage.