



UNIVERSIDAD ACADEMIA HUMANISMO CRISTIANO  
FACULTAD DE ARTES

LA LIJOGRAFÍA COMO PRÁCTICA CONTRAMONUMENTAL: UNA MANERA DE  
PONER EN VALOR EL MOBILIARIO URBANO

Estudiante: Hakim Estibill, Robinson  
Profesor guía: González Berríos, Pablo

Seminario de Grado para optar al grado de Licenciado en Artes

Santiago, 2023

## RESUMEN

La presente investigación tiene por objetivo determinar que la lijografía en tanto práctica contramonumental, pone en valor el mobiliario urbano a través de su intervención. Este propósito surge al detectar que, en el contexto público, estos objetos sólo son funcionales al otorgar un adecuado servicio a las necesidades de los ciudadanos, para luego caer en desuso y olvido.

Esto habilita la idea de concederles valor a través una técnica artística bautizada como lijografía, la cual genera una nueva lectura sobre los anteriores mediante la ampliación de la experiencia estética del testigo o espectador.

En tal sentido, este estudio se basó en la indagación de escritos de diversos autores que abordan el tema de la técnica, el contramonumento, así como del mobiliario urbano y de la valorización del objeto en el arte, permitiendo posicionar a la lijografía como una técnica de características contramonumentales que permitirá cumplir el objetivo planteado.

De este modo se pretende contribuir tanto en el campo de la pintura como también al de la acción de arte, donde finalmente se propongan nuevos procedimientos y métodos que permitan un nuevo flujo de representaciones de orden simbólico sobre el mobiliario urbano.

**A la memoria de Olguita Araya Bahamondes,**

**Raúl Álvarez Vázquez y**

**Natalio Cavallo Ortiz**

## AGRADECIMIENTOS

Mi gratitud va dirigida a muchas personas que han formado parte de este proceso. Comienzo por mi madre, quien incondicionalmente me ha apoyado en las decisiones que tomo; es un ejemplo de constancia y amor vívido. A mi tío *Pato*, quien, a su estilo, hace que el día a día sea muy especial, lo cual valoro enormemente. A mi padre, quien escuchaba atentamente mis cuestionamientos sobre esta investigación, para luego proceder a hablar de la vida y  *echar la talla*.

Agradezco a Cristián “Mono” Silva por su gran generosidad en compartir su visión del arte, siempre. A Marisol Bertrán, por siempre estar preocupada en cómo iba con este trabajo, lo cual durante este proceso nos unimos y conversamos más de nosotros y de arte.

A Bernardita Torres, que colaboró siempre en habilitar mis tiempos cuando se hacía necesario ausentarme del trabajo para sacar adelante esto.

A Manuel Vargas, que siempre está para aportar como ser humano. Nuestra amistad se ha fortalecido en este proceso.

También, reconozco a Constanza Núñez, por respaldarme cuando no estuve en el colegio donde trabajo, sino que haciendo esta investigación.

Además, agradezco a John Baines por enseñarme a comprender mejor al ser humano y a la naturaleza.

Y para finalizar, mi gratitud va a una persona que pensaba que estaba viva, pero supe, mientras redactaba esta tesis, que ya no estaba en esta tierra. Me refiero a Natalio Cavallo, un ser que, cuando cocinábamos en el Ritz siempre compartió lo que sabía y me alertaba con su experiencia, mostrando una gran calidad humana. Sigue adelante.

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>6</b>
<b>CAPÍTULO 1.....</b>	<b>14</b>
<b>LA TÉCNICA LIJOGRÁFICA: ACCIONES Y PROCEDIMIENTOS DE SU DESARROLLO PRÁCTICO EN LA ESCENA PÚBLICA .....</b>	<b>14</b>
<b>1.1 Sobre la Idea de Técnica .....</b>	<b>15</b>
<b>1.2 Relación entre Arte y Técnica.....</b>	<b>25</b>
<b>1.3 ¿Qué es la Lijografía? Características, Acciones y Procedimientos de la Técnica en su     Desarrollo en la Escena Pública.....</b>	<b>31</b>
<b>CAPÍTULO 2.....</b>	<b>38</b>
<b>LA LIJOGRAFÍA COMO PRÁCTICA CONTRAMONUMENTAL.....</b>	<b>38</b>
<b>2.1 Historia Sobre la Idea del Contramonumento.....</b>	<b>39</b>
<b>2.2 Características del Contramonumento .....</b>	<b>44</b>
<b>2.3 La Lijografía Identificada Como Acción Contramonumental .....</b>	<b>54</b>
<b>CAPÍTULO 3.....</b>	<b>59</b>
<b>EL VALOR DEL MOBILIARIO URBANO A TRAVÉS DE LA PRÁCTICA LIJOGRÁFICA COMO ACCIÓN CONTRAMONUMENTAL .....</b>	<b>59</b>
<b>3.1 El Mobiliario Urbano: Características y Funcionalidades .....</b>	<b>60</b>
<b>3.2 Sobre la Idea de Valorización del Objeto en el Arte .....</b>	<b>67</b>
<b>3.3 El Mobiliario Urbano Post Intervención Lijográfica .....</b>	<b>73</b>
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>80</b>
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>83</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>88</b>
Figura 1 .....	88
Tabla 1 .....	89

## INTRODUCCIÓN

La investigación que se presenta en estas páginas surge del propósito de conceder valor a ciertos objetos de uso público y, a sí mismo, de la inquietud de cómo conseguirlo a través de una técnica en particular, la cual posibilite el desarrollo y ampliación de la experiencia estética del espectador o testigo mediante el posicionamiento de nuevos usos y significados tanto del espacio público como de los elementos antes mencionados. De este modo se pretende contribuir tanto en el campo de las artes visuales, específicamente al de la pintura, como también en lo que respecta a la acción de arte, aportando con esto diversos procedimientos y métodos que permiten un flujo de representaciones de orden simbólico.

Para este trabajo, cuando se habla de técnica nos referimos a la lijografía, que consiste en aplicar y desplazar elementos abrasivos sobre algunos objetos que componen el mobiliario urbano de la ciudad de Santiago, con la intención de sustraer el pigmento que poseen generando un desplazamiento cromático que se inicia al intervenir el objeto seleccionado y continúa con el traspaso del pigmento obtenido a lienzos y otros soportes mediante pinceles.

Desde el punto de vista objetual y si nos centramos en el porqué de la importancia que se le atribuye en esta tesis a los elementos que proporcionan el color en la lijografía, destacamos que la presencia de estos en la conformación del espacio público resulta indispensable por el hecho de fomentar el desarrollo urbanístico, micro arquitectónico y estético del lugar, pero a su vez conflictiva cuando se detecta que existe una relación de uso y desuso que surge a partir de su utilización por parte del sujeto con el fin de satisfacer necesidades específicas a partir de su funcionalidad. Con esto afirmamos que basureros, resbalines, columpios, grifos, escaños y otros residen en un estado de liminalidad de

atención y utilización por parte del transeúnte y que, para entrar en otra categoría, es necesario ejercer alguna acción que posibilite el desprendimiento de la condición anónima en que residen.

En este sentido, es cuando posicionamos a la lijografía como un medio técnico que aparta al objeto urbano de operatividades preestablecidas a través de un cuerpo de acción que desarrolla la apertura a una nueva lectura del mobiliario urbano, permitiendo repensarlos y otorgándoles un valor agregado a través del proceso de intervención y su respectivo resultado, situándolos como contenedores de significados y desarrollando una interacción activa entre sujeto y objeto.

Según lo descrito anteriormente, es que nos situamos en la perspectiva del contramonumento, concepto propuesto por primera vez por James E. Young en su artículo *El contramonumento de la memoria contra sí mismo en la Alemania de hoy* (1991), el que hacía mención a una nueva manera de comprender el monumento desde una puesta a punto según ciertas características conceptuales y formales que difieren de lo que representa el monumento. Young menciona que “los viejos monumentos se habían vuelto invisibles y que sólo funcionaban como lugares de encuentros” (Canal Pablo Lehmann, 2021 22s), ya que principalmente hacía que los espectadores jugaran un rol más asociado a la contemplación y a la recordación de hechos históricos.

A diferencia del monumento público, entendiéndolo como una obra arquitectónica o escultórica ubicada en el espacio común cuyo valor inicial y validación es dada por los especialistas que la realizan, además de otros que las categorizan desde una visión identitaria general basada en una lógica conmemorativa histórica y por consiguiente patrimonial; el contramonumento se entenderá como una acción u obra artística que busca alzar la memoria de eventos comunes y corrientes cuya historia se enmarca como no oficial

y discreta, siendo su identidad conceptual la que se construya según el grado de continuidad de la puesta en práctica de lo que se pretende dar a conocer, estableciendo nuevas formas de observar el pasado de un suceso determinado. La acción contramonumental puede ejecutarse a través de diversas estrategias y lenguajes artísticos y una de sus principales funciones relacionales consiste en instalar la figura del testigo, el cual convocado formal o espontáneamente se inserta en un espacio y tiempo determinado con el objetivo de evocar y reflexionar sobre la historia cotidiana en la cual “se elaboran diversos relatos que resultan plurales y hasta contradictorios” (Canal Pablo Lehmann, 2021 38m52s), en que nada se encierra ni ubica en un pasado constante.

Por lo tanto, ofrecido el planteamiento y desarrollo anterior, se revela que el trabajo indaga en responder la siguiente pregunta de investigación: ¿de qué manera la lijografía en tanto práctica contramonumental pone en valor al mobiliario urbano?

Dado lo anterior y para efectos de este trabajo, se propone la siguiente hipótesis de investigación, la cual consiste en que la lijografía en cuanto a técnica de características contramonumentales pone en valor al mobiliario urbano a través de la intervención del objeto seleccionado mediante la práctica performática la cual lo descontextualiza y aparta de su funcionalidad preestablecida.

Así mismo, esta tesis plantea como objetivo general determinar que la lijografía en tanto práctica contramonumental pone en valor el mobiliario urbano a través de su intervención. Para tales efectos se plantean tres objetivos específicos que se extenderán en esta investigación los cuales son:

1. Caracterizar la práctica lijográfica a partir de las acciones y procedimientos técnicos que la constituyen.

2. Identificar a la lijografía como práctica contramonumental.
3. Reconocer la puesta en valor del mobiliario urbano a través de la lijografía en tanto práctica contramonumental.

Para llevar a cabo esta investigación se propone como marco teórico las siguientes ideas a profundizar. En primera instancia y estableciendo a la lijografía como uno de los conceptos base con el cual se trabajará, es necesario comprenderla de la siguiente manera. El término fue bautizado por Robinson Hakim en el 2015 luego de unir gramaticalmente el sustantivo común *lija* [entendiéndola como soporte abrasivo] y el sufijo *grafía* [como representación gráfica] durante un proceso de exploración territorial urbano, el cual consistió en recorrer microbasurales y lijar algunos objetos que los componían. Por tanto y mediante la puesta en práctica continua, se estableció su definición como una técnica artística que, a través de la fricción manual, consiste en desplazar soportes abrasivos sobre objetos con el propósito de obtener el pigmento que lo compone.

Clasificada a la lijografía como una técnica, tal noción la abordaremos desde la perspectiva antropológica que sostiene Heidegger (1994) cuando la expresa en un inicio como “un medio para un fin” y “es un hacer del hombre” (p. 55). Sumado a lo anterior el autor propone cuatro causas que devienen a cuatro formalidades propias del pensamiento aristotélico, las cuales permitirán comprender mejor la correspondencia del concepto en relación a puesta a punto de la lijografía. Estas son: *causa material*, *causa formal*, *la causa eficiente* y *causa final* (Campomanes, 2017, p. 71). El siguiente concepto a indagar según lo descrito anteriormente, comprendiendo a la lijografía como un proceso práctico y artístico desarrollado en la escena pública, se sintetizará a través de la idea de *acción de arte*, propuesto por Nelly Richard en su libro *Fracturas de la memoria* como “obras cuyas estructuras operacionales se mantienen abiertas y cuyos materiales permanecen inconclusos

garantizando la *no finitud* del mensaje artístico para que el espectador intervenga en la obra y complete su plural de significaciones heterogéneas y diseminadas” (2007, p. 17).

La práctica antes mencionada se suma a la concepción del contramonumento que para efectos aclaratorios se mantendrá la explicación que Young (2000) establece como “espacios memoriales concebidos para desafiar las premisas del monumento” (p. 70) y lo complementa diciendo que “en sí no solo es un memorial, sino un debate siempre irresuelto acerca de qué clase de memoria preservar, cómo hacerlo, en nombre de quién y para qué fin, es decir, ¿cuáles son las consecuencias de dicha memoria?” (Young, 2000, p. 74).

Por su parte y centrándonos en la noción del mobiliario urbano, este lo abordaremos desde la definición que manifiesta Zoido en el Diccionario de geografía urbana, urbanismo y ordenación del territorio (2000), expresándolo como objetos de diversa índole, morfología y funcionalidad que se distribuyen en los espacios públicos (p. 225).

Como último campo a indagar dentro de este marco teórico y considerando que la lijografía es la que otorga la puesta en valor de los elementos antes mencionados, tal concepto lo trataremos desde la visión duchampiana, es decir, asociada al arte objetual en la cual Marchán Fiz (1986) expresa que Duchamp recupera en el objeto su apariencia formal, descontextualizándolo semánticamente provocando una cadena de significaciones y asociaciones dispares. Tal operación no solo liquida la tradicionalidad concebida, sino que posiciona una reducción metódica casi absoluta de la transformación del material, enunciando el principio de que cualquier cosa puede ser motivo de una articulación artística (p. 161).

Por tanto, con lo anterior se establece que la acción lijográfica se define como una actividad procedimental y funcional que busca descontextualizar el objeto intervenido para

ofrecer al espectador nuevas lecturas de significados, ampliando con esto su relación estética con el mobiliario urbano y generando una apertura valórica antes no adquirida.

A su vez y tomando en cuenta la discusión bibliográfica desarrollada por diversos autores, destacamos que el concepto de lijografía se da a conocer públicamente en 2016 en la exposición *Residuos desplazados* cuando Sebastián Valenzuela Valdivia (2016) la describe como un proceso por el cual se obtiene el color mediante la abrasión manual entre lija y diferentes materialidades del sector, donde a partir de tal acción el pigmento es desprendido del objeto y capturado de manera informal en la lija (p. 3). A su vez, y a propósito de la exposición titulada *Fuera de servicio* que Hakim realizó en Sala Arte AIEP, Magdalena Zúñiga (2018) detalla que el artista creó un nuevo método en el cual se emplea el papel de lija sobre objetos, dando paso al uso de soportes en el cual la materialidad yace autónoma y donde paralelamente se hace activa la invocación del objeto de donde fue extraído el pigmento (párr. 4).

Complementando lo anterior y situándonos en la perspectiva práctico-procedimental, Nelly Richard (2007) expone que la Escena Avanzada decidió estratégicamente optar por el uso del cuerpo y la ciudad como materiales artísticos a contracorriente de lo establecido, sin olvidar el uso de ciertas técnicas, en post de una recontextualización artística, pretendiendo asignarles un valor a zonas cotidianas que la dictadura se había encargado de reprimir y censurar (p. 21).

A su vez, desde la práctica contramonumental consideramos al polaco Horst Hoheisel que en el texto *El arte de la memoria – la memoria del arte* (2019) detalla una serie de intervenciones realizadas en diversas ciudades alemanas, chilenas y Argentina, a través de las cuales pone en evidencia la idea de instalar el concepto del vacío (o negativo) como catalizador de diálogo entre espectador y contramonumento, haciendo que este

(re)conozca la historia extraviada desde la observación de obras no materiales y efímeras (p. 3).

En el mismo ámbito de la contramonumentalidad, pero desde una visión asociada a los precedentes de la disciplina en Latinoamérica, mencionamos al investigador Pablo Lehmann que al citar al *C.A.D.A.*, señala que durante los '80 realizaron intervenciones en el espacio urbano con "la urgencia de fusionar el arte con la vida, lo cual generó obras que marcaron un punto de inflexión del arte Chile (Canal Pablo Lehmann, 2021 5m40s).

Esto lo confirma Szmulewicz (2015) al destacar la primera acción de arte del colectivo: *Para no morir de hambre en el arte*, donde se establece el hito inicial del arte público contemporáneo local, tanto desde la intervención urbana como del arte comunitario (p. 154).

En cuanto al objeto cotidiano y la apropiación de este con motivos artísticos, mencionaremos a Ganerfuhrer-Trier (2016), cuando da cuenta de los hechos históricos que permiten reconocer los inicios del arte objetual al destacar al cubismo sintético como el movimiento que se valió de la incorporación de diversas técnicas y materiales en obras bidimensionales (p. 125), lo cual fue el punto partida para que Duchamp desarrollara el *ready made* (Marchán, 1986, p. 160).

Con el propósito de continuar este trabajo, se ha decidido que el modo en que se abordará el marco metodológico en esta investigación se basará desde una mirada cualitativa y mediante el desarrollo de tres fases: la inicial se ocupará por identificar las características del proceso lijográfico a partir de las acciones que se realizan al intervenir el mobiliario urbano considerando los procedimientos técnicos que la conforman. La siguiente fase consta en reconocer a la lijografía como una técnica cuya práctica es afín al concepto de contramonumentalidad, la cual se obtendrá mediante el análisis de la praxis que otros

artistas han realizado en esa materia. La tercera y última, consiste en distinguir la puesta en valor del mobiliario urbano a través de la intervención procedimental de la lijografía según los parámetros conceptuales que establece la acción contramonumental.

Por las razones antes mencionadas y para desarrollar una adecuada estructura capitular en la presente tesis, se decidió dividirla según las siguientes especificaciones. El primer capítulo que lleva por nombre “La técnica lijográfica: Acciones y procedimientos de su desarrollo práctico en la escena pública”, considera tres subcapítulos, en que el primero profundiza a nivel general sobre la idea de técnica hasta la concepción moderna que Heidegger posee de la misma; el segundo establece la relación existente entre arte y técnica; y el tercero, da cuenta de la caracterización de las acciones y procedimientos que surgen tanto en el proceso de obtención del pigmento como en el resultado de las obras frente a la intervención del mobiliario urbano.

A su vez, esta propuesta contempla un segundo capítulo titulado, “La lijografía como práctica contramonumental”, en el cual se extienden, también, tres subcapítulos en los cuales se aborda la idea de la práctica contramonumental, en el caso del primero; las características del contramonumento como estrategia artística, en el caso del segundo; y, finalmente, cómo a la lijografía es posible identificarla como una acción contramonumental.

Para finalizar, este ordenamiento propone un tercer y último capítulo llamado “El valor en el mobiliario urbano a través de la práctica *lijográfica* como acción contramonumental”, en donde aparecen tres subcapítulos. El primero aborda las características y funcionalidades generales del mobiliario urbano; el segundo profundiza en la idea de la valorización del objeto en el arte; el tercero y final, expresa qué ocurre con el mobiliario urbano y su valor posterior a la intervención lijográfica.

## CAPÍTULO 1

### LA TÉCNICA LIJOGRÁFICA: ACCIONES Y PROCEDIMIENTOS DE SU DESARROLLO PRÁCTICO EN LA ESCENA PÚBLICA

En el siguiente capítulo se analizarán los conceptos que corresponden a la lijografía, poniendo especial énfasis en los conceptos de técnica y arte, considerando sus antecedentes respectivos y la relación existente entre éstos. A su vez, se detallarán las acciones tanto procesales como productivas que son posibles identificar en la actualidad en torno a la lijografía.

Para lo anterior, este capítulo se divide en tres apartados. El primero lleva por nombre “Sobre la idea de técnica”, para lo cual tomaremos como punto de partida algunos hechos que transcurrieron en la época paleo y neolítica que dan cuenta de cómo el individuo de ese entonces se valió de medios técnicos para su subsistencia. Luego se describirá el concepto de *techné* según las nociones en Grecia, para así, situar los antecedentes que permiten comprender lo que hoy entendemos como técnica. A partir de lo anterior, se establecerá la relación existente entre materia y artífice mediante la teoría de las cuatro causas que propone Aristóteles y, posteriormente, se profundizará en lo que respecta a la técnica moderna según lo que expone Heidegger.

El segundo subcapítulo se titula “Relación entre arte y técnica”, cuya propuesta consiste en establecer su definición por separado para luego realizar un nexo entre ambas, lo que develará la cercanía y coherencia de los conceptos desde un saber hacer.

Para finalizar, en el tercer subcapítulo llamado “¿Qué es la *lijografía*?” características, acciones y procedimientos de la técnica”, se abordarán las especificaciones metodológicas de la lijografía donde se incluyen sus particularidades y actividades

procesales en torno al objeto urbano intervenido, los cuales dejarán en evidencia que es adecuado considerarla como una técnica, según la descripción de su estrategia de trabajo.

### **1.1 Sobre la Idea de Técnica**

Si nos situamos en la época del Paleolítico, el hombre se establece como un ser que poco conoce de estabilidad y seguridad en su medio ya que permanentemente está a merced de las fuerzas de la naturaleza, lo que fomenta su vacilación. Oprimido por las condiciones cotidianas de su espacio y tiempo, desarrolla un tipo de arte de orden naturalista, que, según Hauser (1978), hace que sus representaciones progresen bajo la mimesis, la cual comienza desde la observación fiel a la naturaleza, continua con la realización de formas estáticas y rígidas, culminando con la ejecución de técnicas llenas de virtuosismo en la cual los motivos pictóricos son aparentemente instantáneos y espontáneos (pp. 13-14).

Según lo anterior, podríamos entender que la vida en la edad de piedra se basaba en una continua sobrevivencia que giraba principalmente en la obtención de alimento, lo cual establece la tesis de que el dibujo y la pintura fueron los medios técnico-mágicos que colaboraron para saldar sus objetivos económicos y hacerlos suyos (Hauser, 1978). Esta magia no se relaciona con la religiosidad sino, con algo que se origina a partir de una idea que se intensifica a través de un autoconvencimiento mental que se desarrolla en lo que se representa en el muro, finalizando cuando el animal aparecía y el cazador ello capturaba (Hauser, 1978).

Este antecedente hace comprender las acciones que le permitían obtener alimento y salvaguardar a su entorno, siendo la constitución y desarrollo del dibujo y la pintura el hito que sustentaba una extensión de la realidad, donde a través de su memoria e imitación captan astutamente su objetivo mediante algunos materiales tales como carbón, tierra, grasa

y sangre. Esto, Hauser (1978) lo describe como “una técnica sin misterio, un mero ejercicio, un simple empleo de medios y procedimientos, que tenía tan poco que ver con los misticismos o esoterismos como nuestra actitud al colocar una ratonera, abonar la tierra o tomar un hipnótico” (p. 16).

Cabe enfatizar que el progreso que logran con su forma de cazar, por ejemplo, es correspondiente a la evolución de su *manera de hacer* en la cacería, además de su continua práctica y adaptación en el medio, lo cual abrirá paso a nuevos adelantos técnicos en materia de sobrevivencia. Esto se traspasará al período Neolítico, cuyo gran cambio consiste en que, el individuo, en vez de alimentarse de la naturaleza a través de la cacería, comenzará a producir su alimento (Hauser, 1978).

Esto, expresa Hauser (1978) se aprecia en el desarrollo del sedentarismo, de la agricultura y de nuevos modelos organizacionales como la domesticación de animales; el ordenamiento económico y la colaboración colectiva, fortalecimiento de núcleos relacionales (p. 23) cuyas exigencias sociológicas son consecuencia de nuevos requerimientos que surgen en las comunidades aldeanas y que se activan según sus cualidades culturales, económicas y costumbristas que poseen (Hauser, 1978).

La herencia cultural fue evolucionando con el correr del tiempo y transcurridos unos 2.000 años, al situarnos en Mesopotamia, donde, expresa Taylor (2009), identificamos que el uso de la técnica en los quehaceres cotidianos permitió erigir el hito más significativo de la historia universal, haciendo incrementar el progreso comunicacional y cultural de la humanidad: la invención de la escritura cuneiforme (p. 44).

Durante el período Uruk, que data del 3300 a.C, relata Douay (2018), el asentamiento de variadas comunidades generó el levantamiento de ciudades-estados, donde los factores organizacionales en relación a lo político, económico y social, jugaron un rol

preponderante en el desarrollo de la escritura (p. 8). Este modelo estructural tuvo como efecto la expansión de diversos oficios, lo cual permitió el progreso de la escritura al poseer “un repertorio de signos y de símbolos” (Douay, 2018) en común.

La forma de comunicación escrita de ese entonces se basaba en pictogramas, lo que transitoriamente se transformó a lo que hoy reconocemos como escritura cuneiforme. Esta consistía en escribir presionando un tallo duro sobre tablillas de arcilla húmeda, las cuales se dejaba secar hasta que estuviesen sólidas (Taylor, 2009). Dicho adelanto técnico, permitió que variadas lenguas de Oriente Próximo, como la de los sumerios o hititas, pudiesen comunicarse ampliamente con sus respectivos habitantes y ciudades cercanas (Taylor, 2009), haciendo con esto que la noción de técnica tenga un carácter fundamental y decisivo en el desarrollo humano, que, según Parente (2007) citando a Lehou-Gourhan, se podría definir de la siguiente manera:

Proceso de exteriorización que consiste en la fijación de gestos, prácticas y pensamientos a través y en la materia orgánica. De tal modo, la madera, el hueso y la piedra, una vez devenido ‘mediaciones’ resultantes de diseño, aparecen como una interfaz mediante la cual la materia viva (el hombre) entra en relación con el ambiente circundante (p. 159).

Con esto se deja certeza que, producto de la relación entre ser humano y entorno material, hace que el primero se transforme en un ser humano técnico, donde su ambiente cultural resulta de fundamental importancia en tanto funcione como medio creativo que permita construir espacios que contemplen estructuras sociales que funcionen tanto en lo físico como en necesidades más intrínsecas (Parente, 2007).

Dado lo anterior, a continuación, identificaremos los antecedentes del concepto de técnica, el cual se basa en preguntarnos qué es *techné*.

Para comenzar nos situaremos en la ciudad de Mileto, en la cual se estableció una próspera actividad económica, la que incluía un destacado desarrollo en el campo marítimo y artesanal (Campomanes, 2017). Esta evolución se basaba en la producción de bienes y servicios, la cual, según Olabuenaga (1997), también la encontramos en las técnicas de construcción de los grandes edificios públicos y religiosos donde aparecen nuevos materiales que sustituyen a la madera y al ladrillo, donde la mano de obra productiva, comenzó a formar un cuerpo identificable en lo que respecta al concepto de *techné* en la época clásica (p. 2).

Estos avances, establecieron tres propuestas que ordenan el concepto de *techné*. El primero se enfoca en determinar que esta adquiere un carácter práctico en manos de los artesanos, los que, a través de su procedimiento, lograban transformar la naturaleza y adaptarla a sus requerimientos (Olabuenaga, 1997). El segundo consiste en asumir que la *techné* estaba orientada a cumplir funciones específicas en la polis, es decir, objetivos comunes a través de un conjunto de acciones técnicas y metodológicas que con el paso del tiempo logran fundar la *politeia* griega o el espacio público (Olabuenaga, 1997). Y, el tercero, consiste, aunque parezca contradictorio, en identificar un notorio detenimiento en lo que a mano de obra técnica se refiere, debido al incremento de la condición de esclavos que recaía en los artesanos, lo que, con el correr del tiempo, condujo a una depreciación de la actividad artesanal (Olabuenaga, 1997).

Es en este escenario donde la actividad del artesano se opone al concepto de política desarrollado en la polis, ya que en esta primaba la distribución de tareas, mas no la idea de

trabajo como lo conocemos hoy, la cual se observaba como una acción de carácter individualista y no en función de la sociedad (Olabuenaga, 1997). En otras palabras, el hacer del artesano, en tanto su resultado corresponda a la realización de algún objeto, es limitado y precario, ya que solo responde a una perspectiva de acción cuya eficacia se basa en la solución de necesidades contextuales a partir del uso de lo físico antes que lo racional, basándose en la repetición de patrones que carecen de sabiduría y originalidad. En este sentido se entenderá que la *techné* buscaba vincular la acción práctica en correspondencia a elevados valores morales (Olabuenaga, 1997).

Dicho precedente permite adentrarnos en lo que plantea Platón al respecto. Para él este concepto es visto de un modo en que la relación entre el progreso de la vida social y el individuo es correspondiente al grado que este se sobreponga frente a la *tyché* o azar, es decir, la aplicación de *techné* debía hacerse a voluntad y a partir de un pensamiento que identificase alguna necesidad observada, el que debía contribuir a través de una producción determinada y generar beneficios de orden social, político y utilitario (Olabuenaga, 1997).

Es aquí donde entra contacto con la *techné* la noción de *poiesis*, cuya traducción al español podría establecerse como producir o crear, el cual Platón (1988), define de la siguiente manera en su texto *El Banquete*:

La idea de creación (*poiesis*) es algo múltiple, pues en realidad toda causa que haga pasar cualquier cosa del no ser al ser, es creación, de suerte que también los trabajos realizados en todas las artes son creaciones y los artífices de estas son todos creadores. (p. 252).

Entonces, *poiesis* se entenderá como la capacidad creadora y productiva de un individuo, que consiste en materializar la existencia de una idea a partir de ciertas necesidades identificadas, cuyo objetivo es contribuir a la sociedad en tanto su creación se sobreponga a la casualidad cotidiana.

Desde esta noción, se esclarece que la evolución del concepto *techné* comenzará de aquí en más a tener una interpretación asociada a un carácter científico y comprobable (Nussbaum, 2004), donde el producir se basará en investigaciones y estudios en alguna materia, la cual se sintetiza en desarrollar el objetivo común de la polis, el cual se fundamenta en un saber vivir bien, lo que debe ser coherente a un saber hacer (Nussbaum, 2004).

Sobre esta base descriptiva y para seguir avanzando en lo que respecta a la conceptualización de *techné*, es que a continuación nos aproximaremos a la idea que plantea Aristóteles. Cabe mencionar que el concepto lo desarrolla principalmente en dos escritos: el *libro I de la Metafísica* y el *libro II de la Física*, para lo cual consideraremos a este último para establecer una definición de entrada.

Aristóteles (1995) define *techné* como un emerger de un principio extrínseco, el cual se basa en la producción artificial de cosas, donde solo se producen artefactos, los cuales, una vez producidos, no cuentan con actividad natural (p. 45). En otras palabras, *techné*, es una práctica humana de carácter volitivo y racional, que sólo remite a la producción artificial de objetos, los cuales carecen de presencia natural en tanto dejan de ser manipulados por el creador.

Lo anterior es complementado en el *Libro I de la Metafísica*, cuando establece cuatro rasgos distintivos en torno nuestro concepto de estudio, los cuales en palabras de Nussbaum (2004), son: *la universalidad*, entendiéndola como la que, a partir de la observación, permite el conocimiento de cuestiones generales y por consiguiente progresar en el futuro; *la enseñabilidad*, ya que dado el carácter de universalidad logra ser transferida a otros debido a que existen numerosas experiencias que logran producir una explicación; *la precisión*, la cual otorga exactitud donde antes había vaguedad. Este concepto podría establecerse como antecedente donde la idea de arte comienza a asociarse a la *techné*; y, para finalizar, *el interés por la explicación*, es decir, responder al porqué de ciertas acciones procedimentales basándose en descripciones y fundamentos teóricos. (pp. 144-145).

A partir de estas cuatro caracterizaciones, la puesta en práctica de la *techné* estará orientada en base al conocimiento e identificación de las causalidades de una necesidad o problema, los cual permitirán un dominio progresivo sobre cualquier contingencia a través del desarrollo racionalizado de procedimientos, siempre orientado a un bien común, ya que, para Aristóteles, quien controla una *techné*, domina la precisión y un saber universal (Olabuenaga, 1997).

Además, este pensador sostenía que el conocer científicamente algo es identificar su por qué, es decir, sus causas. (Olabuenaga, 1997). Esto lo vincula al comportamiento de la naturaleza que posee consigo misma y la relación que existe entre un individuo y la materia, lo cual es esta última relación la que nos interesa.

Al respecto, Aristóteles (1995) expone cuatro causas que permiten comprender el proceso de transformación de las cosas a partir de la intervención humana. Estas son: *la causa material* o de lo que está hecho algún elemento; *la causa formal* o cómo está

configurada la cosa, lo que establece un modo de ser determinado; *la causa motriz* o *eficiente*, que es la que da comienzo al cambio: y *la causa final*, la que opera conforme a una intensión determinada (pp. 54-55).

En síntesis, estas cuatro causas corresponden a la relación existente entre individuo y materia en tanto se aplique el uso de la *techné*, lo cual explica cómo se materializa una cosa, generando con esto una noción de cambio sea individual o colectivo, cuyo proceso de elaboración es ordenado y metodológico (Campomanes, 2017).

Expuesto lo anterior desde una perspectiva pre moderna; a continuación, ahondaremos descriptivamente en lo que se refiere al concepto de técnica moderna según la noción que tiene Martin Heidegger al respecto.

Como punto de partida tomaremos lo que expuso el 18 de noviembre de 1953, en la Academia Bávara de Bellas Artes, donde realizó la conferencia titulada *La pregunta por la técnica*, dando inicio a un ciclo de ponencias cuyo motivo central era profundizar en las artes a través de la técnica, donde establece una relevancia conceptual y antropológica en lo relacionado con la técnica y cómo esta se relaciona con el hombre moderno.

En la conferencia, la cual fue transcrita en el texto *Filosofía, ciencia y técnica*, Heidegger (1968) plantea que “por todas partes permanecemos presos, encadenados a la técnica, aunque apasionadamente la afirmemos o neguemos” (p. 113). Esto lo podemos confirmar al observar nuestro cotidiano según la utilización y dependencia que tenemos con los objetos que nos rodean, lo cual Zambrano (2018) reafirma diciendo que la evolución del hombre está unida al progreso de la técnica, lo cual conllevan nuevas tendencias en el pensar y actuar (p. 4).

A lo anterior se suma que “la técnica no es lo mismo que su esencia” (Heidegger, 1997, p. 113), ya que en el proceder técnico del hombre a través de su relación con la materia no se distingue la esencia de la misma, para lo cual será necesario establecer un cambio en la relación habitual que se tiene con el concepto para ir en solución a este conflicto.

Heidegger (1997) expone esta relación a través de dos caminos: el primero es el instrumental, en cuanto la técnica es un medio para un fin, lo cual equivale a decir que en la técnica se utilizan elementos e instrumentos para cumplir los objetivos planteados. En tanto, el segundo, pertenece a lo antropológico, es decir, entendiendo a la técnica como una actividad humana (p. 114).

Si bien tales conceptualizaciones son correctas, para Heidegger no son suficientes para esclarecer la esencia de la técnica. Para esto, el autor cavilará en lo que respecta a la definición instrumental del concepto para llegar a su objetivo, valiéndose de dos estrategias: la primera es considerar el esquema causal que vimos con Aristóteles; y la segunda, es que lo anterior se realizará a través del uso del lenguaje, según el significado griego de la palabra *aition* (Canal Jesus Adrián, 2021 19m20s).

Heidegger cita la palabra *aition*, lo que equivale a decir “causa” para los griegos, la que identificará como lo *responsable de algo* o *lo que está en deuda con algo* (Canal Jesus Adrián, 2021 20m08s). Es decir, las cuatro causas de Aristóteles, este pensador las identificará como responsables o deudoras de algo a partir de la relación hombre-materia (Canal Jesus Adrián, 2021 20m31s). Entonces, vale decir que cualquier objeto creado estaría en deuda con la materia que lo compone, con su aspecto y forma; con su finalidad y con aquel que lo produce. Bajo esta proposición, se hará énfasis en la causa eficiente, como

la responsable que despliega un cambio definitivo en tanto traiga a presencia alguna cosa (Heidegger, 1968).

Aquí surge la tesis de que la técnica no solo es un medio instrumental, sino un *modo de develar*, es decir, técnica a través de la *poiesis* es un producir material que trae algo a la luz; a la presencia observable y comprobable (Canal Jesus Adrián, 2021 23m51s). Este producir necesita de la voluntad humana para efectuarse, lo cual traerá consigo el *desocultamiento* de algo. En este sentido, Heidegger (1997) propone que, tanto la técnica clásica como la moderna, operan en base a un desocultamiento (p. 120), que posiciona al individuo como el agente transformador.

Pero, ¿cuál es el desocultamiento que se desarrolla en la técnica moderna que plantea Heidegger?, el develamiento propio de la técnica moderna consiste en la *provocación*, concepto que no sólo vincula al hombre y su relación con el entorno material, sino que también con el natural; todo esto en base a la exigencia de suministrar cierta energía para un fin determinado, lo cual queda detallado en la siguiente explicación de Acevedo (1997):

El desocultar imperante en la técnica moderna es un provocar que pone la naturaleza en la exigencia de liberar energías, que en cuanto tales pueden ser explotadas y acumuladas. [...] Ésta (provocación) acontece de tal manera que se descubren las energías ocultas de la naturaleza; lo descubierto es transformado; lo transformado acumulado; lo acumulado a su vez, repartido y lo repartido se renueva cambiado (p. 83).

Esto significa que las cosas se reducen, simplemente, a bienes de consumo, según el fondo de reservas que posee (Canal Jesus Adrián, 2021 40m13s). Es sobre la base de lo anterior que Heidegger revela cuál es la esencia de la técnica. Esta corresponde al *engranaje*, es decir, aquella llamada del individuo que solicita y utiliza constantemente el fondo permanente de recursos energéticos que posee la naturaleza (Canal Jesus Adrián, 2021 56m51s), lo cual hace que la técnica en la modernidad esté más asociada a la sobreexplotación de recursos tanto humanos, materiales y naturales, lo que deriva en los respectivos peligros que conllevan este desarrollo.

Dado lo anterior, técnica moderna se establece como un proceso que vincula al hombre con su quehacer científico y económico que, a través del desocultamiento continuo pretende imponerse sobre la naturaleza, cuyo modo de hacer “eficiente” establece un progreso que tendrá efectos nocivos en el entorno material y humano, siendo el destino de este último, incierto y peligroso (Canal Jesus Adrián, 2021 1h03m51s).

Con los antecedentes descritos, los cuales establecen la definición de técnica y su vínculo con el ser humano en tanto ejecute alguna producción material en su cotidiano en respuesta a necesidades identificadas, a continuación profundizaremos en cómo el concepto de arte se entrelaza con el de técnica a partir de la puesta a punto de metodologías determinadas, posibilitando la creación de obras artísticas, lo cual nos acercará a comprender que la lijografía es una técnica que, a través de procedimientos definidos, pertenece al campo artístico.

## **1.2 Relación entre Arte y Técnica**

Tomando como base la conceptualización de la *techné*, ahora surge la inquietud de establecer los antecedentes necesarios que nos permitan comprender en qué momento este concepto pasó a tener relación directa con el de arte. Para el caso, comenzaremos por Aristóteles, ya que, desde su noción de *techné*, nos guiará a resolver este tema.

Si retrocedemos al tercer rasgo distintivo de la *techné*, Aristóteles alude que es menester considerar una precisión que se incluya en el proceso de producción como en el resultado de lo elaborado, en tanto ambos sean eficaces, “reduciendo al mínimo los fracasos” (Nussbaum, 2003, p. 145). En este *saber obrar*, Nussbaum (2003) considera una especificación importante de destacar que apunta cuando Aristóteles observa que existen algunas *artes* en las que *ergón* (obra) es un producto exterior al ejercicio del creador, como lo es una construcción, y otras en que lo desarrollado son fines en sí mismas, como las matemáticas y las artes de la flauta o lira (p. 147).

Para Aristóteles, independientemente del vínculo resultante que tenga el creador con lo desarrollado, una vez concluida su producción, la obra se puede hacer correspondiente al arte (*τέχνη*) como sinónimo de *techné*, ya que ambas son considerados conceptos que apuntan a la misma búsqueda a través de un *saber hacer* con oficio y habilidad (Olabuenaga, 1997), logrando demostrar las capacidades técnicas del artífice por un lado, y por otro, satisfacer adecuadamente los requerimientos de quienes presentan necesidades, permitiendo ampliar su experiencia estética y funcional a través del uso de lo producido.

Complementaremos lo anterior al realizar una contextualización etimológica de la palabra arte. Si tomamos en consideración a la *techné* y al contenido de su concepto, situamos la palabra *ἀρτιζειν* (*ártizein*) que significa preparar y que derivará en lo que conocemos como *ars* en latín (Tatarkiewicz, 1997). Entonces, sobre esta definición y ya en

territorios romanos, *ars* mantendría la esencia del significado de *techné* el cual se comprende como la acción que cada individuo desarrolla a través de un *hacer* determinado, que, en palabras de Tatarkiewicz (1997), tiene sus propias reglas metodológicas de producción, las que se identifican al observar la destreza del artista o artesano en función de lo creado (p. 40).

Ejemplo de lo anterior es el *saber hacer* a través de la poesía. Aunque en la época romana no era considerado un arte como tal, para el poeta romano Publio Ovidio Nasón, el *bien hacer* en las relaciones amorosas a través de técnicas específicas era representado como un arte. Su gusto por la erudición y buen vivir hizo que realizara poemas de naturaleza personal como es el caso de su obra *Ars Amatoria* (Arte de amar), el cual, comprendido como un poemario elegíaco y didáctico, consta de tres librillos que entregan recomendaciones de cómo conquistar a mujeres mediante la ejecución de acciones concretas cuyas tácticas ya habían sido experimentadas anteriormente por el autor. En este poema se pueden destacar dos maneras de reconocer un *saber hacer*, ya que Ovidio, en su narración, destaca por su destreza en la composición lírica y el pintoresco uso del verso; y a la vez, sobresale por la calidad y seguridad con que da cuenta su *modus operandi* frente a la aceptación de alguna mujer. Así lo complementa Sáñez al citar a Iglesias (1997), donde explica cuál es la noción ovidiana de arte:

La clave para la comprensión de este concepto reside justamente en el término latino *ars*, que recibió la transferencia, mediante el calco semántico, de los valores técnicos de la *tejne*. *Ars Amatoria* es ante todo una *erwtikh tejne*. Una técnica del amor. *Ars* despliega, en consecuencia, una finísima gama de matices: es técnica,

artesanía, oficio, habilidad, astucia. Y todo ello en primera instancia como habilidad manual, propia de un artesano modelo. (p. 41).

Con esto se esclarece que el concepto *ars* corresponde a un modo de vivir que, a través de la literatura poética y del arte de la seducción, Ovidio da luces de lo que según su experiencia autobiográfica es el formato artístico y educativo para que cualquier hombre proceda a ir a la conquista de su sexo opuesto respaldado por un *saber hacer* que ya está comprobado.

Con el paso del tiempo la noción de *ars* se transformará hasta tener una clasificación diferente. Tatarkiewicz (1997) explica que el concepto durante la Edad Media europea mantuvo su naturaleza del *bien hacer*, pero desde una amplitud cultural diferente, ya que incluía a oficios manuales y al quehacer científico, siendo los escolásticos quienes realizaron una división en la materia, la que consistió en clasificar toda producción artística según el esfuerzo del creador, sea este físico o mental. A las del primer tipo las llamaron artes mecánicas y a las segundas, artes liberales, consideradas estas superiores que las primeras (p. 40).

Luego de muchos debates y caracterizaciones, Tatarkiewicz (1997) plantea que las artes liberales, las cuales eran enseñadas en la universidad, se dividieron en siete: gramática, retórica, lógica, aritmética, geometría, astronomía y música. En tanto, las artes mecánicas más importantes según Radulf de Campo Lungo en palabras de Tatarkiewicz (1997), fueron: *ars victuaria*, que alimentaba a la gente; *lanificaria*, que proporcionaba ropaje a la gente; *architectura*, que les da cobijo; *suffragatoria*, que les suministraba los medios de transporte cotidiano; *medicinaria*, que curaba las enfermedades; *negiotaria*, el

cual era el arte de intercambiar mercancías y *militaria* o arte de defenderse del enemigo (p. 42).

Este sistema de clasificación no varió hasta bien entrado el Renacimiento, donde el desarrollo de una técnica aplicada en base a resoluciones matemáticas espaciales utilizadas en la creación de una composición bidimensional, hizo que los mismos pintores consideraran a su disciplina ya no como un oficio artesanal de segunda categoría, sino un arte que se ejecutaba en base a leyes y cálculos, siendo el uso de la perspectiva la técnica que cambió la forma de observar la representación pictórica (Tatarkiewicz, 1997, p. 44).

Tras el paso del tiempo, el concepto de arte comenzó a tener diferentes valores en relación a la clasificación que le daban diversos autores según las cualidades que lograban destacar en las diversas disciplinas. Aquí la cuestión consiste en definir arte a partir de sus caracterizaciones en tanto logren diferenciarse de otros tipos de actividades humanas que también son realizadas de manera consciente (Tatarkiewicz, 1997, p. 56). Para esto se darán a conocer algunas definiciones que, según el mismo autor, develan algunos rasgos distintivos que ocurren con la obra de arte, con la intención del artista y con lo que se genera en el receptor (p. 56).

Tatarkiewicz (1997), expresa que la condición valórica más distintiva que se identifica en el arte del siglo XVIII era que producía belleza, sumado a que representaba la realidad a partir de la imitación de la naturaleza. Tomando esto, se establecerá que otra distinción, la cual es consecuencia de la anterior, es la creación y materialización de formas, independientemente sean figurativas o funcionales (p. 59).

A su vez, en cuanto a la expresión del artista, es decir, su manera de comunicar a través de la obra de arte, esta, expresa Tatarkiewicz (1997), se constituye como una característica importante a considerar, ya que es el punto de partida que permite la experiencia estética en el espectador, lo cual es afín a decir que el arte es capaz de producir la experiencia de belleza. En el polo opuesto de lo anterior se encuentra la última caracterización, la cual siendo más moderna que las descritas, habla de que el arte puede también producir un choque en el receptor (p. 60).

Esto hace que, identificados sus rasgos, comprendamos cuál es la función del arte en un contexto determinado y con esto logre habilitarse su definición en su sentido más amplio. Para Tatarkiewicz (1997), arte será “la actividad humana consciente capaz de reproducir cosas, construir formas, o expresar una experiencia, si el producto de esta reproducción, construcción, o expresión puede deleitar, emocionar o producir un choque” (p. 67).

Para complementar lo anterior, no fue hasta el año 1747 en el que se generó una nueva manera de clasificar el arte según las funcionalidades que cumplían. Tatarkiewicz (1997) relata que el humanista y retórico francés Charles Batteux publicó una nueva división en la que mantuvo agrupada a las artes mecánicas dado su carácter productivo y utilitario, además de agregar un nuevo concepto que hasta ese entonces no había sido expuesto; nos referimos al de bellas artes. En este se incluyeron 5 artes: música, poesía, pintura, escultura y danza, en tanto todas éstas agradaran al espectador y se realizaran con el objetivo de imitar a la naturaleza (p. 90).

Con el correr de los años, lo que incluye considerar el tiempo presente, la división de las bellas artes se ha transformado y ampliado según los diferentes criterios que se

establecen en un contexto dada la funcionalidad que presenta algún lenguaje artístico en relación a lo que el creador pretende comunicar. Esto abre la certeza de que se hace imposible realizar una clasificación fija de las artes, ya que su ámbito es dinámico según las actividades y acciones que se realicen en un marco cultural determinado (Tatarkiewicz, 1997, p. 100).

Pero lo que sí es claro, es que se puede afirmar que existe una relación entre arte y técnica en tanto esta última habite en el arte; es decir, que el *saber hacer* se despliegue dentro de un lenguaje determinado el cual permita producir obras de arte que antes carecían de existencia, las cuales, al cumplir funcionalidades utilitarias y estéticas darán paso a la ampliación de experiencias en el espectador. Esto nos da pie para desplegar el siguiente subcapítulo, en donde se establecerán las particularidades de la lijografía en tanto se considere una técnica como tal.

### **1.3 ¿Qué es la Lijografía? Características, Acciones y Procedimientos de la Técnica en su Desarrollo en la Escena Pública.**

Luego de haber realizado un recorrido conceptual que comienza con la noción de *techné* y continúa con la de *ars*, permitiendo con esto desarrollar la relación existente entre arte y técnica, es oportuno establecer las características, acciones y procedimientos que logren develar qué es la lijografía. Para el caso, comenzaremos por definirla: consiste en aplicar y desplazar multidireccionalmente elementos abrasivos sobre algunos objetos que componen el mobiliario urbano de la ciudad de Santiago, con la intención de sustraer el pigmento que poseen, generando un desplazamiento cromático que se inicia al intervenir el objeto seleccionado y continúa con el traspaso del pigmento a lienzos y otros soportes mediante pinceles.

Como antecedente, cabe señalar que este concepto surge de la conjunción gramatical entre los sustantivos lija y caligrafía, el cual se desarrolló durante un proceso de experimentación material realizado en la escena pública por el autor de este texto y que consistió en escribir letras sobre lijas, lo cual llevó a bautizar dicho proceso como, lijografía.

A su vez, y para desarrollar una adecuada disposición de las especificaciones de la lijografía, a continuación, se determinarán sus características, luego sus acciones y posteriormente sus procedimientos.

En cuanto a sus características, la primera de ellas consiste en establecerla como una técnica artística, ya que es un hacer metodológico y manual que se desarrolla sobre objetos públicos, la cual se vale de diversos materiales para su desarrollo y cuyo objetivo consiste en apropiarse del pigmento de los objetos intervenidos y con esto otorgarles una puesta en valor que antes carecían.

Al esclarecer que la técnica se desarrolla en espacio público, este último cabe definirlo, según la noción que detalla Hernández Aja, en palabras de Julio Alguacil (2008), como el lugar en el que se despliegan diversas perspectivas de la ciudad, en la cual se plantean acuerdos y limitaciones entre los diferentes grupos sociales, donde existe una permanente construcción que asegura la identidad de los distintos individuos, en el que nadie es apartado (p. 205).

Otra característica que se identifica al desarrollarse en la escena pública es que a la lijografía la estableceremos en el ámbito de *la acción de arte*, lo cual Richard (1987) define como la utilización estratégica de intervención en la ciudad para reasignarle valores de

procesamiento crítico a todas las zonas de experiencia que desarrollan un cotidiano social, generando interferencias críticas en dichos paisajes comunes (p. 5).

Continuando con sus características, la lijografía se divide en dos ámbitos. El primero dice relación con lo procesal y el segundo con lo productivo. En cuanto a lo procesal, nos referimos al hecho de establecer una serie de reglas procedimentales las cuales son ejecutadas en la escena pública donde la técnica se pone al servicio del mismo proceso abrasivo, el cual busca dar valor a los objetos intervenidos. En lo que respecta a lo productivo, hablamos de la consecuencia del proceso lijográfico, es decir, al cuerpo de obras resultantes cuyo formato artístico remite a objetos con características pictóricas.

Para complementar lo anterior, a continuación, se detallarán las acciones y procedimientos desarrollados en la intervención objetual, el cual fue tomado de un texto que Hakim (2020) escribió para la muestra colectiva del XIV Premio MAVI Arte Joven:

Consiga unas cuantas lijas de grano 400 o 500, más un rociador con agua de la llave, más unos lienzos de diferentes tamaños, más unos pinceles. Cargue todo lo anterior en una bolsa cómoda.

Vaya a cualquier calle, camine un rato y dedique tiempo a observar su entorno material. Recorra el lugar y dirija su atención en algún objeto público que compone el paisaje, por ejemplo, un basurero.

Primero seleccione cualquier parte del objeto a intervenir y rocíele agua. Seguido, desplace una lija en diferentes direcciones hasta lograr aflojar su pigmento; luego escoja un pincel, humedézcalo y recoja la pintura que logró remover –esté depositada en el objeto o en la lija-, diríjalo al lienzo y comience a

pintar. Repita la acción, también, sobre otros objetos, las veces que estime necesario (p. 71).

Dada esta descripción, es adecuado mencionar que en el desarrollo procesal y productivo de la lijografía se pueden identificar algunas categorías apriorísticas y emergentes, las que Cisternas (2005) define de la siguiente manera: las apriorísticas son las que se recopilan antes del proceso de investigación; y las emergentes, las que surgen a partir del levantamiento de referenciales significativos en la misma investigación (p. 64). Entonces, para su identificación, se tomará como ejemplo el texto anterior.

El recopilar los materiales necesarios antes de realizar cualquier intervención sobre algún objeto es una categoría apriorística que se puede traducir como la puesta a punto material que va a permitir desarrollar la abrasión sobre el objeto y, de esta manera, obtener el color necesario. A su vez, el caminar y observar un sector público para asegurar de que las condiciones contextuales en que se encuentra el entorno y el objeto sean las óptimas, permite la selección del lugar adecuado para trabajar.

Cabe detallar que el recorrer a pie diferentes lugares de la capital, en este caso, no debe asociarse al concepto situacioncita de la *deriva*, donde el valor se posiciona en el vagabundeo del andar y dejarse sorprender por lo que ocurre en el ambiente urbano de la ciudad, que Debord (1958) definió como una técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos (p. 1). Bajo esta circunstancia, las caminatas realizadas no son errantes, sino dirigidas al objetivo que anteriormente se expresó.

Para sumar a lo anterior, hemos de considerar algunas categorías emergentes, las que surgen durante el proceso de lijado. La primera ocurre cuando se rocía con agua alguna

parte del objeto a intervenir. La segunda se identifica cuando se desplaza la lija sobre el elemento, lo cual se consigue poniendo la palma de la mano sobre el reverso del soporte y contra el objeto. La tercera es consecuencia de lo anterior, es decir, cuando afloja el pigmento del objeto hasta que se obtiene pintura y continúa, cuando el pigmento acuoso es recogido mediante un pincel y es depositado en la tela, para luego comenzar a pintarla. Esto se define como el desplazamiento del color, cuyo tránsito surge cuando el pigmento permanece adherido en seco sobre el objeto y culmina cuando es trasladado al lienzo, lo cual definimos como un tipo de registro de los objetos restregados que permite proveer al espectador de una parcialidad de la existencia y presencia de los mismos (Valenzuela, 2016).

La intervención urbana que propone la lijografía desarrolla una impronta cuyo proceso se desenmarca de la tradicionalidad pictórica, lo cual se podría entender, en palabras de Richard (1987), como la necesidad de trascender con lo presupuestado cuestionándose los límites reglamentarios en torno a una obra, con el objetivo de replantear sus funciones y limitaciones del soporte o formato (p. 3).

### **Figura 1**

*Proceso lijográfico sobre resbalín. Traspaso de pintura a tela. 2022. Fotografía de Marcela González Guillén.*



En la Figura 1, se puede observar lo que expresó Valenzuela anteriormente, en donde al trasladar el pigmento del objeto a la tela, no se muestra explícitamente al elemento intervenido, sino que se le representa mediante indicios cromáticos que dan cuenta de su existencia en un contexto determinado.

Ante esto, entendemos que en el resultado productivo de la lijografía se identifica el concepto de indexicalidad, que, en palabras de Agudelo (2012) y citando a Krauss, se establece cuando nos referimos a obras en las que hay una marcada presencia de signos indexicales o indécicos, tales como rastros, manchas, huellas y otras manifestaciones físicas (p. 2).

Es decir, el objeto resultante, además de cumplir particularidades pictóricas dada la presencia del pigmento del objeto intervenido, cumple características deixicas en tanto indique la existencia del mismo, como en el caso de la Figura 1, un resbalín. Aquí el espectador cumplirá un rol activo el que permitirá hacer subsistir en un margen temporal determinado el significado que se desea entregar, tal como se explicará en el segundo capítulo a partir de la noción del contramonumento.

Entonces, la lijografía se entenderá como un proceso técnico manual desarrollado en territorios comunes, cuyas acciones y procedimientos antirrutinarios sobre objetos públicos a través de la utilización de materiales, permite obtener dispositivos artísticos que mediante el pigmento que estos poseen se transforman en prototipos referenciales que indican la existencia de los mismos elementos intervenidos, estableciendo un discurso cuyo significado consiste en valorizar al objeto lijado.

Dicha definición, como se mencionó, se aunará a la contramonumentalidad, que se vale de diversas estrategias y dinámicas que trascienden la figura del monumento, con el objetivo de visibilizar y otorgar importancia a situaciones que antes estaban subyugadas por la historia tradicional, tal como veremos en el siguiente apartado capitular.

## CAPÍTULO 2

### LA LIJOGRAFÍA COMO PRÁCTICA CONTRAMONUMENTAL

Este capítulo abordará a la litografía como una acción contramonumental según las características, acciones y procedimientos que se describieron en el capítulo anterior, en tanto correspondan con las estrategias contramonumentales desarrolladas por esta disciplina.

Para el caso dividiremos esta propuesta en tres subcapítulos. El primero, titulado “Historia sobre la idea del contramonumento” se profundizará en las justificaciones que llevaron a James Young a acuñar el término, luego que publicara en un artículo una serie de observaciones y consideraciones en torno a los monumentos que conmemoraban el genocidio judío ocurrido durante la Segunda Guerra Mundial, según la práctica artística de un dúo de escultores alemanes, dando inicio al neologismo.

El segundo subcapítulo lleva por nombre “Características del contramonumento” y en este se plantearán sus particularidades a partir del *modus operandi* desarrollado por Horst Hoheisel, artista polaco; además de incluir la obra *Ay Sudamérica*, realizada por el C.A.D.A. (Colectivo Acciones de Arte), considerados como un colectivo pioneros del contramonumento en Latinoamérica, dada su manera de hacer arte.

El tercer subcapítulo se llama “La litografía identificada como acción contramonumental”, y en él se detallarán los componentes que permitirán establecer a la litografía como una metodología artística de cualidades contramonumentales, la que se identificará a través de la correspondencia de las características y ejemplos desarrollados en el subcapítulo anterior.

## 2.1 Historia Sobre la Idea del Contramonumento

Antes de profundizar en lo que respecta a la idea del contramonumento desarrollada por James Young, es necesario identificar cuál es su opuesto, definiéndolo y caracterizándolo. Para el caso nos basaremos en la perspectiva que propone Alois Reigl (1987), quien expone que el monumento es una obra producida por el ser humano cuyo objetivo es mantener viva y presente hazañas y otros acontecimientos para que queden albergados en la memoria de quienes la contemplan (p. 23); es decir, su cualidad principal radica en tanto sea conmemorativo (Echeverría, p. 74).

A su vez, en palabras de Echeverría, Reigl clasifica a los monumentos en tres grupos: los intencionados, o los que fueron creados para recordar un suceso o a una persona; los antiguos, es decir, aquellos en los que su valor radica en su antigüedad misma; y los históricos, siendo éstos los que conmemoran un hito específico en un contexto temporal determinado (p. 74).

Además, Echeverría (2020), expresa que el mismo autor sostiene que existen tres instancias que dan cuenta del culto frente al monumento, lo cual comienza a otorgarle el grado de valor constante a estas construcciones materiales. La primera se da en la antigüedad, cuando se desarrolló la preservación de obras de arte según la iconografía religiosa que tuviesen. La segunda ocurre en los inicios del imperio romano, al momento de fortificarse el culto por las obras de arte, especialmente por las antiguas. Y, la tercera, sucede en el siglo XX, cuando el monumento le hace ver al ser humano su propia vida pasada, manifestándole su propia decadencia (p.75).

Con esto, se desprenden tres valores que caracterizan al monumento: el valor de lo antiguo, de lo histórico y el conmemorativo intencionado, siendo este último el que incorpora

una calidad artística que destacaría por su valor en sí mismo, cuyas particularidades sugieren ser eternas, haciendo que el pasado se contemple en el presente, lo que requiere la protección y restauración de las construcciones para evitar su destrucción (Echeverría, 2020, p. 75).

Entonces, refiriéndonos a los monumentos desde su concepción matérica se establecerán como elementos funcionales que rememoran, los cuales, trabajados en comunión entre arquitectos, escultores, pintores o urbanistas (Cachorro, 2015 como se citó en Sert, 1943), se construyen para que prevalezcan desde un carácter inmortal, imperecedero e inamovible en el tiempo, a los cuales no se les puede añadir algo externo ni tampoco cambiarlos una vez levantados, ya que exhiben el esfuerzo por alcanzar su impecabilidad estructural gracias a la claridad de su forma y a la lógica de su escala (Kahn, 1944).

Por otra parte, desde su noción simbólica, el monumento erigido principalmente en zonas urbanas significativas ha sido considerado como un signo ideológico que incorpora connotaciones y valores específicos (Martínez, 2013), dada su función de activación memorística en el espectador, entendiéndolo a su vez que su etimología provenga del latín *monumentum*, que significa recuerdo (Martínez, 2013, p. 136).

Dada las caracterizaciones más generales del monumento, ahora nos enfocaremos en el monumento histórico, el cual, luego de una serie de críticas realizadas por artistas e intelectuales tanto a sus particularidades materiales como conceptuales, se considerará el elemento de entrada de la propuesta contramonumental.

Sostenido bajo un discurso inamovible y limitado que siempre responde a una representación figurativa de conmemoración de hazañas y personajes históricos y heroicos memorables (Martínez, 2013), el monumento histórico fue objeto de observación por parte

de un grupo de artistas que, seguros con su deber de hacer recordar acontecimientos históricos, pero lejos del estereotipo establecido que sustentan las formas conmemorativas tradicionales (Young, 1991), comenzaron a crear nuevos monumentos, primeramente en Alemania, “los cuales reúnen una serie de patrones y características, tanto formales como conceptuales que se diferencian de la iconografía del monumento tradicional” (Martínez, 2013, p. 135). Esta estrategia consiste en levantar memoriales en el espacio público a partir de la sucesión de hechos históricos, contradiciendo la actividad del monumento, lo cual Young denominó contramonumentos (1991, p. 272).

Estos artistas, expresa Young (1991), son herederos de un testimonio de la posguerra en el cual manifiestan su desconfianza hacia la explotación sistemática de los levantamientos monumentales; además de visibilizar la necesidad de hacer presente discursivamente a su generación contra los asesinos nazis, aunque no hayan vivido estos acontecimientos directamente (p. 272).

Su vitalidad no pasa por la conmemoración de grandes hechos oficiales, si no que su función, expresa Martínez (2013), se basa en desarrollar un trabajo de memoria (o contra-memoria), el cual busca enaltecer la historia no oficial y las experiencias o testimonios de las víctimas de tales acontecimientos y así proponer una alternativa de recuperación de otra memoria colectiva (p. 138).

Este proceder, expresa Young (1991), se fundamenta en que esta generación de artistas alemanes desconfiaba en la opción de grabar en la memoria de la conciencia pública estos sucesos al mismo modo que los memoriales convencionales lo desarrollan, ya que estos en vez activar la memoria, la sellan, generando una complacencia cerrada de un hecho, no dejando la posibilidad a que el espectador se genere cuestionamientos al respecto (p. 272).

Young (2000) expresa que la idea que promueve y da cuenta de un agotamiento de la función monumental ya se había manifestado anteriormente, cuando Nora expresa que los lugares de memoria, finalmente, son restos, ya que subsisten bajo una conciencia conmemorativa que solicita a la memoria por que la ignora (p. 24). Ante esto, Young (2000), agrega que pareciera que el monumento en vez de conservar la memoria pública, la desplaza, sustituyendo el trabajo de la memoria realizado por una sociedad con su propia forma material” (p. 82). Es como si, una vez dada la monumentalidad a la memoria, estuviéramos libre del propósito de recordar (Young, 2000).

Desde el plano material, Young (1991), complementa diciendo que Mumford avisó de la decadencia del concepto, cuando expresó que:

La muerte del monumento cuando observó su incompatibilidad en relación a su forma arquitectónica moderna al expresar que “la noción de un monumento moderno es verdaderamente una contradicción en los términos” ya que, “si es un monumento, no es moderno, y si es moderno, no puede ser un monumento”. (p. 272)

Dichos antecedentes, fortalecen la idea que el contramonumento se desarrolle como una disciplina artística que, desde el punto de vista crítico, no se presenta como la posibilidad que desencadene un *locus* naturalizador para la memoria (Young, 2000), sino como un saber hacer que se pregunte por las estrategias y dispositivos a utilizar para activar la memoria en el espectador y llevarlo a recordar una de las tantas versiones que han ocurrido de algún suceso (Martínez, 2013).

Ante lo anterior, Young a finales de los ‘80, comenzó a observar el proceder de algunos artistas conceptuales alemanes luego de que se les encomendase la tarea de producir obras públicas que rememorasen episodios históricos relacionados con el

holocausto y exterminio judío de la posguerra, los cuales encabezados por los escultores Jochen y Esther Gerz y Horst Hoheisel, comenzaron a generar opiniones dispares, tanto en sus colegas contemporáneos, como en la opinión pública.

Fue en el ensayo llamado *El contramonumento de la memoria contra sí mismo en la Alemania de hoy*, de 1991, en el que Young expresa que, luego de la puesta en escena de estas obras artísticas, “habían aparecido nuevas formas de realizar monumentos. Éstos, estaban abiertos a debates políticos y culturales en torno a los hechos dramáticos que conmemoran” (Canal Pablo Lehmann, 2021 28s).

Young acuña el neologismo contramonumento luego de observar las características de la obra llamada *El monumento contra el fascismo*, de los escultores Jochen y Esther Gerze, el cual, construido en 1986, consistió en una columna de aluminio de doce metros de altura por uno de base, que pretendía realizar un duelo y redención colectiva, sin recurrir a la tradicional didáctica del monumento, generando una construcción que se negaba a sí mismo (Martínez, 2013, p. 143). Además, al lado de la obra, dispusieron de una placa escrita en varios idiomas que expresaba lo siguiente:

Invitamos a los ciudadanos de Hamburgo y a los visitantes de la ciudad a añadir sus nombres aquí a los nuestros. Haciéndolo nos comprometemos a mantener la vigilancia. A la vez que esta columna de 12 metros de altura se vaya cubriendo con vuestros nombres, ella será enterrada gradualmente en el suelo. Un día habrá desaparecido completamente, y el lugar del monumento de Hamburgo contra el fascismo estará vacío. Al final somos justo nosotros los mismo quienes podemos elevarnos contra la injusticia (Martínez, 2013, p. 143)

En palabras de Young (1991), Jochen Gerz da cuenta que "lo que no querían era un enorme pedestal con algo encima que pretendiera decirle a la gente lo que debería pensar" (p. 274).

Otras de las condiciones que solicitaron los escultores, fue emplazarla no en un lugar exclusivo, como se realizaría con un monumento tradicional, sino en un lugar normal, ya que "su contramonumento no sería un refugio en la memoria, escondido de los bordes duros de la vida urbana, sino una monstruosidad más entre otras en un paisaje urbano arruinado" (Young, 1991, p. 274).

Finalmente, sostiene Martínez (2013), al cabo de cuatro años, el único rastro que quedó de este contramonumento fue su cubierta, la cual se cubrió con una placa conmemorativa que decía *Monumento de Hamburgo contra el fascismo*, no quedando esto sólo como una huella, sino en la memoria de todos quienes la visitaron y que ahora poseen el deber moral de recordarlo (pp. 143-144).

Dado estos antecedentes que advierten cómo Young llegó al neologismo luego de contemplar algunas singularidades de la obra de los Gerz, a continuación, detallaremos las características más importantes que se hacen visibles en esta tendencia artística, según el proceso que elabora el polaco Horst Hoheisel y lo que el C.A.D.A. desarrolló con su obra llamada *Ay Sudamérica*.

## **2.2 Características del Contramonumento**

Para caracterizar al contramonumento, lo haremos comenzando por describir dos obras de Horst Hoheisel, las cuales colaboran en establecer claramente las singularidades de esta propuesta. La primera, realizada en 1987, lleva por título *La fuente de Aschrott*, la cual sigue el testimonio realizado por Jochen y Esther Gerz en tanto realiza una propuesta

conmemorativa de las víctimas del régimen nazi, invitando al espectador a profundizar en testimonios resultantes de aquellos hechos históricos, pero desde una visión, literalmente, contramonumental. La segunda se llama *La química de la memoria*, que, desarrollada en Santiago de Chile, posee la misma formulación conceptual de conmemoración, esta vez, adaptada al contexto nacional vivido por algunas personas durante el período de dictadura. Esta vez la obra no es exhibida en la escena pública, sino al interior de un espacio, resultado de un taller que propuso el artista.

Luego, se detallarán los aspectos prácticos y conceptuales en que los artistas miembros del *Colectivo Acciones de Arte* propusieron al desarrollar la obra *Ay Sudamérica*, y cómo esta se vincula a la acción contramonumental.

Para entrar en el contexto de la primera obra de Hoheisel, abordaremos una de las definiciones de contramonumento, que, en palabras de Martínez (2013), Young los precisa como los que

Desobedecen una serie de convenciones memoriales: su objetivo no es consolar, sino provocar; no permanecer fijo, sino cambiar; no ser eterno, sino desaparecer; no ser ignorado por sus transeúntes, sino demandar interacción; no permanecer impoluto, sino invitar a su propia violación; no aceptar gentilmente la carga de la memoria, sino devolverla a los pies de la ciudad. (p. 147)

Esa es exactamente la manera de proceder que tiene Hoheisel con la siguiente situación. Luego de que una popular fuente de agua, sostiene Young (2000), fuera donada a la ciudad de Kassel en 1908 por un empresario judío llamado Sigmund Aschrott, y posteriormente fuese destruida por el régimen nazi durante abril de 1939, la Sociedad para el Rescate de Monumentos Históricos de la misma ciudad, en 1984, propuso que, tanto la

fuentes como su historia debían ser recuperadas (p. 85). Ante esto, Hoheisel propuso para su “restauración” un monumento en “forma negativa” (Young, 2000, p. 85). El mismo Hoheisel (2019) señala lo siguiente:

En 1987 reconstruí la escultura de la fuente, la cual estuvo visible durante unas pocas semanas antes de hundirla, es decir, la presenté en la Plaza del ayuntamiento en forma negativa. Bajo los pies de los transeúntes no hay suelo, solo agua que cae en forma extraviada. A través de este pedestal histórico, el monumento en sí mismo ocurre en la cabeza de las personas al reflexionar sobre la pérdida en el espacio perdido. (p. 3)

Frente a esto, Young (2000) se preguntaba: ¿cómo recordar una ausencia?, lo cual él mismo responde: literalmente, reproduciéndola; siendo la ausencia del monumento la que es preservada en la duplicación de su espacio negativo (p. 85).

Es así como Hoheisel (2019) termina diciendo que “al hundir la figura de doce metros a las aguas subterráneas, la historia de Sigmund Aschrott y su fuente, ha vuelto a aparecer en la superficie, pero en la conciencia de la ciudadanía” (p. 3).

A través de este ejemplo, se evidencia que el contramonumento relaciona el arte público con la memoria política desde un proceder donde esta disciplina se transforma en un proceso introspectivo y no en una respuesta rígida (Young, 2000), es decir, se nos pide que consideremos que el tiempo y la memoria son interdependientes en tanto flujo dialéctico (Young, 1991).

Dado el carácter efímero de la obra que con el paso del tiempo transita de la materialidad a la invisibilidad, mas no a su inexistencia; en su condición de autodestrucción conceptual, el contramonumento, dice Young, se refiere no sólo a la no permanencia física, sino también a la contingencia de toda situación y memoria (1991, p. 295); donde esta

práctica, se sugiere como la respuesta al espejismo de que la permanencia de un levantamiento sólido, garantiza la estabilidad de un modelo conmemorativo adherido (Young, 1991).

Pero, al mismo tiempo, dice Young (1991), el hecho de autonegar su forma, el contramonumento no niega la memoria (p. 295), sino que es lo contrario, ya que a través de su desaparición física el contramonumento de Hoheisel le adjudica al espectador la posta para que éste se convierta en soporte de memoria. (Young, 1991, p. 295).

Para complementar las caracterizaciones más importantes del contramonumento a través de la producción de Hoheisel, a continuación, se describirá la obra llamada *La química de la memoria*.

Fue en el año 2004 que Hoheisel en compañía del artista chileno Rodrigo Yáñez, decidieron hacer un taller con personas que vivían en la comuna de San Bernardo, con el objetivo de rememorar acontecimientos ocurridos durante la dictadura militar (Hoheisel, 2019), cuya idea era la siguiente:

Dado que las personas, en un principio, no querían trabajar en su población, decidimos ir al Estadio Nacional. Este, que sirvió como lugar de tortura y asesinato, fue el punto de partida para traer a la memoria colectiva de los participantes dichos acontecimientos de horror. (Hoheisel, 2019, pp. 6-7)

Se recorrió al interior de los camarines y se visitó el memorial que se accede por la escotilla número ocho (Hoheisel, 2019, p. 7). Si bien los lugares por los que se caminó no fueron pensados como estrategias contramonumentales, la acción de recorrer y traer a la memoria ciertos hechos del pasado sí, en tanto logren sacar a la luz en el presente diferentes testimonios del pasado (Martínez, 2013).

El ejercicio continuó en la población donde las personas habitaban. Hoheisel (2019) expresa que la experiencia en el barrio fue diferente, dado que la petición a los participantes se basó en la recolección de objetos personales relacionados con el pasado y que tuviesen algún vínculo con la dictadura militar (p. 7). Estas personas, en su mayoría mujeres, ubicaron sus objetos en una mesa y, a partir de esa puesta en escena, comenzaron a relatar historias sobre ellos (Hoheisel, 2019). Luego de finalizar el taller, cabe la pregunta si éstos objetos continuaban siendo los mismos luego de que sus dueños compartieron sus experiencias (Hoheisel, 2019, p. 7).

Se establece con esto que tanto objeto como individuo cambian, ya que al dar a conocer el valor simbólico que tienen estos objetos, se genera una reflexión colectiva que, en palabras de Hoheisel (2019), este proceso de memoria sería tal vez más efectivo que un monumento construido para la eternidad (p. 10).

Con esto, Hoheisel (2019) concluye, expresando lo siguiente:

- a) Cada contramonumento dice más sobre nuestro presente, nuestro sistema político, nuestro arte y nuestro estilo.
- b) Las propias víctimas de una nación son siempre los héroes en sus monumentos. Tal vez algo cambie, primero en la mente, si empezamos a recordar a las víctimas del adversario.
- c) El lugar de la memoria es el ser humano. Pero allí no hay seguridad. La memoria es un río. Todo lo que sacamos de él son solo fragmentos de una infinita corriente. Todos estamos a su deriva: la “memoria”. (p. 10)

Dado el contexto descrito por esta última obra, el cual alude a uno de los episodios más complejos de la historia de Chile transcurrido entre los años 1973 hasta 1990, a continuación, se describirá el proceder de un grupo de artistas chilenos, que, bajo la idea de

hacerse responsables de asumir el problema de recordar la dictadura (Neustadt, 2001) y hacerla visible, comenzaron a realizar obras de arte, las cuales, expresa Richard (2007), pertenecen al campo no oficial de la producción artística local, que, desarrollada durante el régimen militar, llevaron por nombre *Escena de Avanzada* (p. 13).

Surgida a fines de los setenta y con la vitalidad de exhibir su espíritu contestatario a lo que se vivía en dictadura, este grupo se caracterizó:

Por extremar su pregunta en torno a las condiciones límite de la práctica artística en el marco totalitario de una sociedad represiva; por apostar a la imaginación crítica como fuerza disruptiva del orden administrado que vigilaba la censura; por reformular el nexo entre “arte” y “política”. (Richard, 2007, p. 14)

Según Richard (2007), la estrategia activa de esta colectividad que mezclaba arte, poesía, literatura, el texto crítico, cine y video, se basó en “ampliar los soportes técnicos del arte, a las dinámicas del cuerpo vivo y de la ciudad” (pp. 13-14).

En 1979 y dentro de la *Escena de Avanzada*, Fernando Balcells, Juan Castillo, Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld y Raúl Zurita formaron el *Colectivo Acción de Arte*, que, bajo el mismo principio anterior, su propósito fundamental, relata Neustadt (2001), consistió en “intervenir el espacio cotidiano de Santiago con imágenes insólitas para interrogar las condiciones que se habían vuelto habituales en el ámbito reprimido del Chile dictatorial” (p. 15).

El *C.A.D.A.* actuaba donde el arte y la política se unen, es decir, en la esfera pública (Neustadt, 2001, p. 33), donde su “acercamiento neo vanguardista, postulaba a la ciudad entera como museo, la sociedad como un grupo colaborativo de artistas, y la vida como una obra de arte para corregir” (Neustadt, 2001, p. 16).

Este grupo, expresa Richard (2007), al quebrantar los límites estáticos de las disciplinas que practicaban, su arte comenzó a pronunciarse hacia la urgencia de doblegar las reglas aprisionadas de las experiencias colectivas que inhabilitaban la vida cotidiana (p.15).

Una de las obras que da cuenta de esto se llama *Ay Sudamérica*. Esta acción de arte, se realizó el 12 de julio de 1981 y consistió en lanzar, desde seis aviones que sobrevolaban la ciudad, 400.000 volantes con el fin de que cayeran en las comunas más vulnerables de la de la Región Metropolitana (Neustadt, 2001). Esta obra, relata Neustadt (2001), citando a Eugenio Llona, se transformaría en una de las acciones de arte más significativas realizadas en Sudamérica, dado por el carácter poético y su presunta inocencia (p. 33).

Los aspectos más importantes que se identifican en esta acción de arte, según Neustadt (2001), son los siguientes. En primer lugar, debe destacarse el contexto, ya que, dada la represión constante hacia los ciudadanos, en 1980, como respuesta, comenzó un movimiento antidictatorial que se vio reflejado a través de manifestaciones colectivas y acciones callejeras que buscaban formas de expresión que no motivaran la inmediata represión de la dictadura (p. 34).

En segundo lugar, continua Neustadt (2001), es importante hacer mención al ardid que desarrolló el grupo, encabezado por Rosenfeld, la cual tuvo que engañar a la Dirección Aeronáutica para llevar a cabo esta acción, manifestando en el permiso que era necesario obtener para ejecutar la acción, que la obra iba a ser un ejemplo de arte ecológico, ya que sería “una escultura en el cielo de la ciudad”, al estilo de lo que se hace en Japón o Estados Unidos (p. 34).

Esta acción que se realizó a “contra” corriente de lo que se imponía en el cotidiano, se puede leer, sostiene Neustadt (2001), de la siguiente manera. Primero, la acción se

desenmarca de la acción tradicional, llevándolo a lugares exteriores, donde unía arte con vida, lo que se puede observar al leer parte del volante: “Nosotros somos artistas, pero cada hombre que trabaja por la ampliación, aunque sea mental de sus espacios de vida, es un artista”. (p. 34) Estas oraciones interpelan al lector a ubicarlo en su espacio cotidiano, justamente donde encontraría el volante, llevando la acción a otro nivel (Neustadt, 2001, p. 33), es decir, a una reflexión a través de la observación de su quehacer, en tanto identifique su presente e historia. Esto, continúa Neustadt, hace evidente que la obra implique un análisis del efecto visual que posee, es decir su poética, como la interpretación que pueda tener el texto a leerlo el espectador (Neustadt, 2001, p. 33).

La posibilidad de hacer activo a un público desconocido desde su función como testigo o participante a partir de la búsqueda de su memoria, situándolo en su contexto espacial, hace que esta acción, dice Richard (1994), no se identifique como una:

Memoria pasiva del recuerdo cosificado, sino como una memoria-sujeto capaz de formular enlaces constructivos y productivos entre pasado y presente, para hacer estallar el “tiempo-ahora” (Benjamin), retenido y comprimido en las partículas históricas de muchos recuerdos discrepantes y silenciados por las memorias oficiales. (p. 32)

Además de lo anterior, lo que hizo el *C.A.D.A.* con *Ay Sudamérica* fue un aporte a campo metafórico, lo cual se puede sintetizar a través del siguiente texto que Neustadt (2001) rescata de Nelly Richard al hacer el siguiente alcance:

Son “gestos simbólicos” que manifiesta “algo que significa más de lo que hace”: algo que desborda el contenido práctico de la acción realizada para llenar de sugerencias y evocaciones los bordes más difusos del mensaje [...] Esta potencia contenida en el gesto de querer “alzar lo imposible”, ocupó la metáfora del cielo

para darle “vuelo” a la figura de la libertad. “Tomarse el cielo por asalto” fue el motivo poético de una operación cuyo soporte inmaterial armaba la posibilidad de evadirse de lo real y romper ataduras, eligiendo para esto el cielo como ampliado horizonte metafórico que entrecruzó la dimensión doblemente emancipadora del vuelo en altura y de la volada de la imaginación”. (p. 34)

En este caso, ya no se trataba de recordar una historia, ya que la estaban viviendo en el presente, sino a través de esta acción, se intentaba ofrecer esperanza democrática (Neustadt, 2001, p. 34) a los más desplazados, dado el carácter pesimista que se vivía en esa época.

La obra no termina con el lanzamiento de volantes, sino que allí comienza, en tanto el espectador participe aunándose a la idea de valorar la vida como un espacio creativo, continuo y colectivo, ya que esta función que se inicia desde un estado individual, al ser compartida, habilita el sentido colectivo, en este caso, el de la participación cotidiana.

Establecido este escenario, a continuación, destacaremos las características más importantes del contramonumento, dada la descripción de las obras de Hoheisel y la realizada por el C.A.D.A., sumado a la perspectiva que ofrecen dos estudiosos del tema.

La primera de ellas, relata Martínez (2013) habla de su finalidad, entendiendo al contramonumento como un monumento que toma la esencia de la conmemoración de víctimas y etapas traumáticas de la historia desde la representación de lo antiheroico lo cual da paso a que los recuerdos, experiencias y testimonios de las víctimas se perfilen para visibilizar la “verdad” y “realidad” de lo ocurrido (p. 147). En otras palabras, se da lugar a pequeñas historias que quedaron ocultas o silenciadas (Canal Pablo Lehmann, 2022 24m03s) en el transcurso de la historia tradicional.

La segunda, se relaciona con su aspecto formal en el espacio público, dado su carácter efímero, en tanto recurra, incluso, a la no presencia. Además, expresa Martínez (2013), que la no figuración delega al observador la función de recordar, no imponiendo verticalidades monumentales que den cuenta de hazañas y personajes históricos (p. 147).

Es decir, el contramonumento puede ser visto como sitios de memoria que, apelando a diversos medios artísticos como la fotografía, la performance, el textil o el cine, (Canal Pablo Lehmann, 2022 4m30s), permite generar instancias de transformación del recuerdo, para que así, cada generación construya su propio significado del pasado a partir de rememoraciones dinámicas y no estáticas (Martínez 2013).

La tercera, es la que se relaciona con la dimensión temporal, ya que, al no tener una permanencia por un período determinado, emula la impermanencia del tiempo y de la memoria, haciendo que la obra dependa de las circunstancias que se manifiestan y rodean al espectador en el presente (Martínez, 2013, p. 148).

En tanto, el contramonumento hace activo al visitante, siendo los artistas, expresa Martínez (2013), los cuales se esfuerzan por producir a que el espectador realice un trabajo de contramemoria, para así involucrarse con lo ocurrido desde su propia conciencia mediante la obra de arte o acción (p. 148). Dado esto, la estrategia “opera a partir de relatos diversos, plurales e inclusive contradictorios” (Canal Pablo Lehmann, 2022 3m40s), lo que, a su vez, da paso a que sea una instancia de vastos significados e imaginarios particulares, donde la identidad del relato colectivo se va construyendo (Canal Pablo Lehmann, 2022 30m40s), en tanto se transforme en un hito de conflicto cultural (Martínez 2013).

Dada estas singularidades, a continuación, reflexionaremos si es posible sostener la idea de que la lijografía es una práctica que se vincula a la estrategia contramonumental,

según las características de la técnica abrasiva detalladas al término del capítulo anterior, en correspondencia a lo descrito recientemente.

### **2.3 La Lijografía Identificada Como Acción Contramonumental**

Aun cuando la lijografía se establece como una técnica que utiliza las metodologías ya descritas para cumplir su propósito, que consiste en valorizar a elementos urbanos mediante su intervención a través de soportes abrasivos; esta no se vale de sus medios para poner en vista hechos traumáticos o injusticias dictatoriales, ya que no se identifican en el proceso ni en el resultado; en cambio, sí se enfoca en hacer visibles objetos banales del espacio público, los cuales una vez intervenidos y descontextualizados, formarán parte de relatos visuales que abrirán nuevos diálogos en los testigos. Significa comenzar a contar una historia ausente, o, en otras palabras, encontrar una historia oculta (Canal Pablo Lehmann, 2022 24m00s), para luego visibilizarla, colectiva y heterogéneamente.

Es decir, si Young (2000), observando el proceder de Hoheisel en relación al conflicto que surgió con la destrucción de la Fuente de Aschrott, se pregunta por cómo recordar una ausencia, su respuesta es reproduciéndola literalmente (p. 85), pero no de una manera tradicional. Entonces aquí cabe la pregunta, si un objeto trivial emplazado en la escena pública, sólo es considerado al utilizarlo, ¿cómo es posible visibilizarlo cuando no utilizado? Ante esto, responderemos que, lijándolo, entendiendo a esta acción como una manera de proponer una representación no literal del objeto olvidado.

Sobre lo mismo, Young (1991) al aproximarse sobre la escultura de los Gerz, la cual fue grafitada constantemente hasta antes de hundirse, lo que formó parte de la obra; este se pregunta ¿de qué otra manera es posible vulnerar un muro de grafitis? ¿limpiándolo? (Young, 2000, p. 283). Con esto, el contramonumento demuestra el impulso hacia la

transgresión del espacio público. Es decir, al sostener lo anterior, Young establece que en el contramonumento el límite no viene por una imposición externa y prefijada en la obra, sino a las decisiones que pueda tener el artista en torno a su manera de proceder.

Frente a esto, es posible distinguir dos situaciones en la lijografía que dialogan con la impronta contramonumental. La primera se basa en la acción técnica, que, para hacer visible al objeto se hace necesario desgastarlo al punto de transgredirlo en su constitución formal, como una acción contramonumental en sí misma, con el fin de sacarlo de su pasado, es decir, de su condición habitual. Esto permitiría trasladarlo al presente como un elemento de funcionalidad artística, reasignándole un nuevo valor y posterior significado, en tanto se transforme en vehículo que articule nuevas experiencias estéticas a partir de su descontextualización. Esto, señala Martínez (2013) citando a Marchán, pasa por las aportaciones de Duchamp cuando se hace del objeto para ubicarlo en otro entorno, donde adquiere nuevas interpretaciones (p. 186).

La segunda consiste en observar lo que ocurre consecuencia de la acción lijográfica, es decir, del ejercicio de traspasar el pigmento obtenido del objeto público a un lienzo. En este caso, en su aspecto formal, corresponde a un dispositivo bidimensional de características pictóricas y déicticas, el cual activará la memoria del testigo a partir de los indicios cromáticos que poseen, siendo este el delego que recae en el participante al cavilar en su imaginación y recordar algún objeto público, cualidad propia de la contramonumental. Es decir, la rememoración existirá en el espectador en tanto en su mente se sostenga una reflexión a partir de una metamorfosis significativa del objeto (Marchán, 1974), la cual no se pretende que sea temporalmente estable. Sostiene Young (1991), que, el contramonumento no solo conmemoraría el impulso de recordar, sino que lo promulgaría, rompiendo la relación jerárquica entre el objeto de arte y espectador (p. 279).

Dado que el contramonumento cuestiona la función del monumento y, por tanto, rechaza toda formalidad artística establecida, también engloba sobrepasar los límites estructurales donde se desarrolla la obra, donde cabe recordar que la posibilidad de manifestarla en el espacio público es propia de esta corriente (Martínez 2013).

Considerando que los objetos que nos interesa intervenir para luego valorar se encuentran en diferentes calles, plazas, puentes u otros terrenos de la ciudad, la acción contramonumental que propone la lijografía se desarrolla, naturalmente, en el espacio urbano. Para esto tomaremos como referencia lo que propuso artísticamente el C.A.D.A., asumiendo que son considerados como un colectivo que trabaja bajo estrategias contramonumentales según impronta contramonumental. (Canal Pablo Lehmann, 2022 4m44s). Richard (2007), en relación a lo mismo, expresa lo siguiente:

Del formato-cuadro (la tradición pictórica) al soporte-paisaje (la materialidad viva del cuerpo social), la Avanzada puso en marcha un itinerario de desbordamiento de los límites de especialización de la obra de arte que llegó a abarcar la ciudad y sus dinámicas espacio-temporales de recorridos urbanos. (p.17)

Richard (2007) da cuenta que fueron varios los artistas que decidieron trabajar en la espacialidad urbana a través de un “arte situación”, los cuales producían sus creaciones en microterritorios de experiencias de la vida cotidiana, los cuales pasaron a llamarse “acciones de arte”. (p. 17)

Al mismo tiempo, establecemos al proceso contramonumental de la lijografía como una acción de arte ya que, como sostiene Richard (2007), al consistir en un arte que ofrece signos al devenir colectivo, recurre a la “temporalidad-acontecimiento” de obras que se proyectan como *realizaciones en curso*, reduciendo la frontera de lo público y lo privado (pp. 17-18).

Bajo esta condición, se identifica que existe una relación entre arte y vida, o acción y cotidiano, que en palabras de Richard (2007) es la respuesta a un arte valorizado por las instituciones tradicionales, cuya misión será contrariar a esa institución para transformar el significado y la función del arte, dinamitando los límites que lo separan de la vida (p. 42).

Esto es posible apreciarlo en la lijografía, en tanto sea un objeto de uso común y cotidiano el intervenido, que, luego de la acción de arte pase a transformarse en el vehículo material que proporcione una nueva lectura del mismo en el entorno público.

A su vez, existe una misión poética en el contramonumento que también está presente en la lijografía, la cual consiste en hacer aparecer un objeto o suceso en la mente del espectador mediante recuerdos o símbolos, pero desde la ausencia material, tal como ocurre en las esculturas negativas de los Gerz o Hoheisel, ya que, luego de hundida la construcción vertical y al no estar materialmente en frente del espectador, sólo es posible encontrarla en la mente de este.

Ejemplo de lo mismo ocurrió con *Ay Sudamérica* del C.A.D.A. ya que, luego de aventar volantes a testigos anónimos, desenmarcándose de las acciones tradicionales, apostó por un arte que “quiso hacer estallar, a través del cuerpo y de la ciudad, el despliegue anti historicista de lo efímero como “política y poética del acontecimiento” (Richard, 2007, p. 28), lo cual despliega en el espectador una impronta imaginaria, que definida por Richard (2007), corresponde al carácter psíquico del espectador y, al mismo tiempo, a lo respectivo de la cultura de imágenes, situación que se sobrepone a lo textual (p. 102).

Con la lijografía sucede algo similar, ya que luego de la acción abrasiva, los colores que desplazados al soporte pictórico son los que inician la construcción memorística en el

espectador, en tanto imagine al objeto en cuestión, dando paso, desde una acción efímera, a la presencia de un objeto ausente.

Con esto establecemos la identidad de la lijografía, lo cual permite calificarla como una práctica contramonumental dadas sus características, las cuales son correspondientes a los preceptos generales que posee la disciplina que estudiamos, cuyo referente local se encuentra, como vimos, en la *Escena de Avanzada*.

La lijografía, entonces, es funcional contramonumentalmente hablando al materializar la urgencia de poner en valor el mobiliario urbano a través de la puesta en escena de un juego semántico que se desarrolla en la memoria del testigo o espectador, luego de la descontextualización del objeto. Esta puesta en valor de elementos triviales tiene sus antecedentes durante el primer cuarto del siglo pasado, tal como lo estableceremos en el siguiente capítulo.

### CAPÍTULO 3

#### EL VALOR DEL MOBILIARIO URBANO A TRAVÉS DE LA PRÁCTICA LIJOGRÁFICA COMO ACCIÓN CONTRAMONUMENTAL

En este capítulo, analizaremos al objeto público en tres dimensiones. La primera trata sobre su aspecto funcional en tanto sea utilizado de manera común; la segunda, aborda la idea de la valorización objetual mediante la práctica artística a partir de su apropiación; y la tercera, la cual se liga con la anterior, reflexionará sobre el valor simbólico que posee un objeto público después de la intervención lijográfica.

Para tal análisis, dividiremos el capítulo de la siguiente manera. El primer subcapítulo lleva por título “El mobiliario urbano: características y funcionalidades”, en el cual se describirán sus particularidades estructurales y la función tradicional que se espera que cumplan en la ciudad, lo que permitirá identificarlos tal como los conocemos hoy.

El segundo, se titula “Sobre la idea de valorización del objeto en el arte”, en el cual se detallará la evolución de los hechos que llevó a Marcel Duchamp a decidir “recuperar” objetos banales de su diario vivir, permitiendo la valorización de estos en tanto fueran utilizados como elementos de funcionalidad artística en su obra, destacando el nexo con el interpretante.

Y, el último subcapítulo, se llama “El mobiliario urbano post intervención lijográfica”, donde se analizarán las particularidades resultantes que posee el objeto público luego de ser intervenido lijográficamente, tomando en cuenta el proceso abrasivo y los dispositivos pictóricos resultantes, profundizando en el significado valórico que se pretende instaurar y cómo el transeúnte participa en esta nueva lectura.

### 3.1 El Mobiliario Urbano: Características y Funcionalidades

El concepto de mobiliario urbano es reciente, ya que, según Del Real (2013), es a partir de los años sesenta que se desarrolla, en respuesta a “una acumulación desordenada e inorgánica de objetos y construcciones en el espacio urbano” (p. 31). Esto, continúa Del Real (2013), haciendo referencia a Boyer A. y Rojat- Lefevre E., fue el punto de partida para poner en evidencia la puesta a punto de un mercado de objetos regidos por la estandarización de diseño, siendo de esta manera que surgen las líneas de mobiliario urbano y los primeros reglamentos sobre éstos elementos, permitiendo las concesiones de suministro y mantenimiento (p. 31).

Además, Merino (2012), explica que fue durante los años setenta que la opinión pública ofrecía sus inquietudes con respecto a mejorar la calidad de vida en la ciudad, cobrando relevancia el diseño del espacio urbano (p. 21). Esto, sigue Merino (2012), debido a que los constantes desplazamientos de los ciudadanos hacen que no solo se vinculen a una mera observación del espacio, sino a una continua interacción con este (p. 29).

Entonces, añade Merino (2012), estos elementos resultan indispensables para la formación del medio urbano, lo cual va en concordancia a la demanda de la sociedad en tanto se considere un lugar de interrelación e intercambio de experiencias (p. 79).

Dicho esto, a continuación, definiremos mobiliario urbano según la perspectiva que plantea Zoido (2000): Objetos de diversa índole y morfología que se distribuyen en los espacios públicos, cuyo propósito consiste en desempeñar diversas funciones, que van desde fomentar la limpieza; facilitar confortabilidad; proporcionar divertimento infantil; hasta orientar espacialmente al ciudadano (p. 226).

Al mismo tiempo, Del Real (2013), complementa diciendo que son todos aquellos elementos de uso común que tienen la finalidad de habilitar el espacio público de manera funcional, integrando variedad de servicios para aprovechar de mejor manera el mobiliario y el lugar donde se encuentran (p. 31).

A su vez, considerando lo que expresa Del real (2013), en relación a que estos elementos ubicados en el espacio urbano pueden ser de propiedad pública o privada (p. 33), para nuestro interés, ambos serán considerados en tanto formen parte del flujo relacional de uso común.

Ahora bien, las acepciones descritas anteriormente permiten establecer dos dimensiones de estudio en torno al mobiliario urbano presente en la ciudad de Santiago. La primera de ellas corresponde a sus características estructurales; mientras que la segunda, a la particularidad funcional que ofrece al usuario, dado su vínculo con este en el espacio urbano.

En cuanto a sus cualidades formales, Bazant (2008), expresa que son elementos que destacan por su fabricación industrial y que su diseño responde a propiedades tanto culturales como climáticas (p. 119). Es decir, en su aspecto técnico, Del real (2013), al citar a Camacho, da cuenta que el mobiliario urbano es el resultado de producciones tangibles que deben ser construidas con materiales duraderos que resistan variaciones de temperatura y la erosión exterior (p. 32), considerando el carácter funcional que debe cumplir a través del tiempo. Es por esto, plantea Del Real (2013), que dichos objetos deben ser conservados constantemente con el objetivo de evitar su deterioro, resistiendo a la agresividad del medio urbano (pp. 43-45).

Dado que el diseño industrial, según Merino (2012), citando a Löbach, es el “proceso de adaptación de productos de uso, aptos para ser fabricados industrialmente a las

necesidades físicas y psíquicas del usuario y de los grupos de usuarios” (p. 98), Del Real (2013) complementa al decir que estos elementos que deben ser pensados para que entren en armonía con el entorno, donde su tamaño, forma y color deben configurarse de acuerdo al espacio en el cual será destinado, dialogando con los objetos preexistentes de ese lugar (pp. 41-42); de ahí que es menester evitar su abundancia en distintos emplazamientos, ya que Bazant (1984), lo expresa como un problema al obstruir visualmente el espacio urbano, creando confusión en el transeúnte y deteriorando la calidad espacial del entorno (p. 295).

A lo anterior, Bazant (1984) adhiere que “el mal diseño del mobiliario urbano dificulta su uso” (p. 295), lo cual no permitiría su funcionalidad, y, por tanto, impediría el desempeño de servicios en la ciudad (Del Real, 2013).

Considerando que estos elementos son instalados en la vía pública de la ciudad, este concepto según lo que plantea Zoido (2000), se entenderá como el espacio urbano y abierto que es de libre uso por parte de la sociedad, el cual abarca calles, plazas y caminos en sus múltiples denominaciones (p. 371). Al mismo tiempo, Del Real (2013) afirma que pueden ser localizados físicamente tanto en el subsuelo, como en el plano de la superficie y aéreo, siempre y cuando éstos últimos posean alcance de altura; ubicándolos de manera transitoria o permanente, según su funcionalidad (pp. 34-35).

Dada estas características de localización, Bazant (1984), argumenta que:

Es necesario proporcionar identidad y seguridad a los usuarios de vías y espacios públicos, buscando hacer agradable su permanencia o recorrido, utilizando un mobiliario adecuado a la función y al espacio. El mobiliario debe buscar una relación armónica con el espacio urbano y reforzar visualmente su sentido espacial y su carácter (p. 295).

Ante esto, Bazant (1984), sostiene que la ubicación del mobiliario urbano en el espacio público se debe a la correspondencia que se tiene con “el uso y con la satisfacción de necesidades derivadas de las actividades que se desarrollan en el sitio” (p. 295), lo cual está ligado a su accesibilidad, donde “un determinado diseño, siempre estará supeditado a que su emplazamiento sea accesible o practicable” (Merino, 2012, p. 106), haciendo del elemento urbano esté al alcance de “todos”.

A los efectos de este, asumiendo que el concepto de espacio público alude a las áreas de la ciudad de propiedad pública (Zoido, 2000), será pertinente decir que la interacción de la sociedad con el medio urbano a partir ciertas actividades y necesidades, posibilita el desarrollo de escenas urbanas.

Este concepto, Zoido (2000) lo define como el “marco concreto en que se desarrollan hechos diversos dentro de un entorno construido, similar, metafóricamente, a un lugar de representación teatral. Remite al modo de considerar la ciudad como escenario, como espectáculo, donde los ciudadanos-actores se encuentran y dialogan” (p. 150). En otras palabras, este flujo de acciones y acontecimientos en un contexto determinado, ocurre dado el posicionamiento del mobiliario público, lo cual es afín a la interacción dialógica y espacial que pueda tener la sociedad según las necesidades de permanecer en un lugar determinado.

Sobre el mismo tema, Zoido (2000), complementa diciendo que en la valoración y apreciación de una escena urbana aparecen tres aspectos a considerar: El primero alude a la visualidad, es decir, el percatarse de las formas o elementos que componen la escena; el segundo corresponde al ambiental, el cual transcurre según la percepción que se tenga del medio; y, el tercero, se relaciona con las características de utilización del espacio y la

consecución de actividades que se desarrollan dentro de la escena, variando la calidad y definiendo el carácter de esta (p. 150).

La escena urbana, entonces, dice relación con el modo en que un individuo o una colectividad se desenvuelve en un lugar determinado a partir de que su presencia demande la funcionalidad objetual de los elementos presentes en ese espacio. Pues, para que esa operatividad sea viable, existen ciertas observaciones que se consideran antes de que el objeto sea ubicado en algún lugar, las cuales responden, según Bazant (1984) a una metodología de diseño que surge al detectar la ausencia de elementos urbanos en algún área, menoscabando el buen uso del espacio urbano por parte de los ciudadanos (p. 294).

A continuación, estas se describen, tal como las expresa Bazant (1984): a) identificación de los problemas que genera la ausencia del mobiliario urbano; b) determinar trayectorias y flujo de usuarios de la zona en cuestión; c) definir puntos de conflicto; d) proceder con los requerimientos funcionales que hacen falta en el lugar; f) definir condiciones formales y espaciales del lugar; g) definir la ergonomía del usuario; h) ubicar un lugar adecuado para que el objeto cumpla adecuadamente su función (p. 294).

La funcionalidad del mobiliario público, entonces, es correspondiente a la de la ciudad; y ante esto Mumford (s.f.) señala lo siguiente:

En la actualidad las dimensiones físicas y el alcance humano de la ciudad han cambiado; y la mayor parte de las funciones y estructuras internas de la ciudad deben remodelarse para que promuevan eficazmente los objetivos más vastos que es necesario lograr: la unificación de la vida interna y externa del hombre, así como la paulatina unificación de la humanidad misma (p. 405).

Estas consideraciones permiten establecer el criterio fundamental de operatividad de los elementos urbanos, los cuales “deben estar pensados para que se adapten perfectamente

a la función para la que han sido diseñados” (Merino, 2012), en tanto posibilitem un servicio y habiliten el medio urbano.

Entonces, a través de la siguiente tabla, conoceremos la clasificación general de los elementos urbanos según su función, la cual Del Real (2013, pp. 38-40), detalla de la siguiente manera:

**Tabla 1**

*Clasificación y descripción del mobiliario urbano según su función*

<b>Elementos</b>	<b>Función</b>	<b>Descripción</b>
Bancos; banquetas; Butacas; sillas de reposo en posición estirada; taburetes bloques sin respaldo ni apoya brazos; apoya cuerpo y banco-mesa	Descanso	Son los primeros que el transeúnte identifica como mobiliario urbano. Son para sentarse y/o apoyarse
Luminarias de pie o colgantes	Iluminación	Es una de las bases para la comprensión de la ciudad por la noche. Además de facilitar la orientación mediante la iluminación de contexto
Rejas lineales de desagüe y alcantarillas; rejas de protección para la base de árboles; protectores de árboles; entre otros	Jardinería y agua	Son los elementos relacionados con el agua y la vegetación. También se considera a los elementos para la protección de flores, plantas y árboles en plazas y calles
Mástiles; semáforos; dispositivos destinados a regular el tránsito de vehículos y peatones; señaléticas; entre otros	Comunicación	Señalización, información cultural, política o local y publicidad. El soporte depende de la duración del mensaje, tamaño y su situación respecto del espacio público
Paraderos de transporte público; cicletteros; juegos infantiles; grifos; entre otros	Servicios	Se incluyen los elementos destinados a satisfacer necesidades derivadas de los servicios públicos básicos de la ciudad
Quiosco de servicios	Comerciales	Microarquitecturas destinadas al uso comercial privado
Basureros; ceniceros; contenedores de basura de grandes dimensiones	Limpieza	Grupo de elementos más común y necesario en todo el espacio público

En vista de lo anterior, en tanto la ubicación de los elementos urbanos permite una adecuada constitución del espacio urbano a través de su practicidad, sosteniendo que “la funcionalidad del elemento urbano es el de hacer a la ciudad extensible a todo el mundo y facilitar su uso” (Del Real, 2013, p. 43), cabe mencionar que esto, posibilita el desarrollo de una interfaz relacional entre individuo y medio urbano, lo cual necesariamente, tal como plantea Utrilla y Serrano (2012), no es signo de sustento valórico, observándose en ocasiones una precaria percepción de la imagen del lugar en el que se convive (p. 145).

Con esto, se entiende que la funcionalidad de un elemento urbano va más allá de la evidente entrega de un servicio, ya que, a partir de una relación menos superficial, se configura la imagen de la ciudad en el individuo, la cual, como sostiene Utrilla y Serrano (2012), subyace principalmente a la noción de apreciación estética; en tanto lo agradable y armónico del mobiliario urbano pueda considerarse como de alto mérito artístico” (p. 146). Es decir que, el desarrollo transitorio de la imagen urbana en el individuo es correspondiente a la visualidad objetual que se tenga de la escena, logrando una especie de familiaridad con el entorno material, lo cual Utrilla y Serrano (2012) citando a García Canclini, expresa que corresponde al vínculo mediante “prácticas sociales y culturales que nos dan sentido de pertenencia y nos hacen sentir diferentes a otras culturas, sociedades y formas de organización” (p. 146).

Utrilla y Serrano (2012), plantea que la idea de la imagen urbana como expresión artística a partir de la apreciación del espacio urbano, permite la formación de la identidad de la ciudad, en tanto su fundamento de diseño, armonía entre objetos y otras consideraciones que proporcionan dicha valoración estética, permiten el aprecio de la ciudad, produciendo espacios de afinidad y pertenencia (p. 147).

Esto lo profundizaremos con más detalle en el último subcapítulo, donde se analizará cómo se pretende generar otro modo de lectura y, por consiguiente, de afinidad, en el espectador a partir de la puesta en valor del mobiliario urbano mediante la lijografía.

A su vez, al decidir plantear las características objetuales y funcionales de los elementos urbanos de la ciudad, dando cuenta de su concepción tradicional, permite establecer una relación de contrapunto entre lo común y lo contramonumental en tanto práctica abrasiva, cuyo punto de partida radica en la consideración de la puesta en valor de objetos banales y cotidianos, tal como lo veremos a continuación.

### **3.2 Sobre la Idea de Valorización del Objeto en el Arte**

Para aproximarnos a la noción de cómo un objeto común es ubicado en un contexto artístico con el fin de que este sea valorado y considerado como funcional en esta área, debemos introducirnos en el concepto del arte objetual, el cual, Marchán (1986), expresa que fue partir del *collage* donde se insertaron elementos prefabricados (p. 159), siendo el cubismo sintético el movimiento donde “el procedimiento del *papier collé* construyó la base hasta llegar a los *ready mades*” (Ganerfuhrer-Trier, 2016, p. 125).

Al complementar lo anterior, Marchán (1986) da cuenta que “el collage insertaba los materiales reales en el ámbito del cuadro y una elaboración de los mismos en este contexto” (p. 159), donde las fronteras relacionales, complementa Ganerfuhrer-Trier (2016), entre tema, realidad y objeto se entrelazan, dando paso a obras que adquirirían un carácter objetual y material, haciendo de esto una nueva realidad (p. 126).

Esta innovación, expresa Marchán (1986), ocurre en respuesta a la copia representacional que se da en la fotografía, lo cual abre camino a que la materia en su

aspecto sensible permanezca en la obra, desarrollando nuevas significaciones en la representación bidimensional mediante el valor propio del material (p. 159).

El *collage*, continua Marchán, (1986), “inauguraba la problemática de las relaciones ente la representación y lo reproducido, reestableciendo la identidad entre ambos niveles” (p. 160), que, a partir de la consideración semántica el material adjunto a la realidad cobra un valor significativo en tanto pierda su definición unilateral (Marchán, 1986).

Entonces, el legado del collage a partir de las obras de Picasso o Braque (Marchán, 1986) establece los antecedentes identitarios oportunos que nos permiten adentrarnos en la noción del *ready made*. En su definición más amplia, Bense (1975), lo expresa como “la aportación del pintor Marcel Duchamp que declaró objetos artísticos a objetos predados o prefabricados al introducirlos en un medio ambiente adecuado, extraño” (p. 123). Según esto, ya el objeto no pertenece a un plano bidimensional como lo es el cuadro, sino que “se trata de objetos de consumo producidos a escala industrial que a través exclusivamente de su selección y presentación acceden a la categoría de arte” (Ganerfuhrer-Trier, 2016, p. 280).

Tal como expresa Bense, el punto de inflexión de esta operación lo instauró Marcel Duchamp en 1913, cuando, provocativamente expuso *Rueda de una bicicleta*; utilizando objetos de impronta cotidiana, desprovistos de connotación artística (p. 160), el cual, complementa Gay (2007), “los presentó como una broma, sin un fin utilitario ni tampoco con pretensiones estéticas” (p. 168).

La intensión comunicativa que pretende Duchamp con la acción de considerar un objeto banal para instalarlo como obra de arte, demuestra, de acuerdo con Martínez (2013),

a que esta reside en la aceptación del potencial simbólico que recae en estos elementos, donde su utilización permite que el espectador se genere interpretaciones y lecturas dispares (p. 185).

Ganerfuhrer-Trier (2016), complementa diciendo que “lo interesante para él (Duchamp) es romper con cuánto el público espera tradicionalmente del arte, establecer los límites de las obras artísticas para poder ampliarlos radicalmente” (p. 280).

Si bien el primer *ready made* que Duchamp presentó en público fue en 1913, no fue hasta 1917, cuando en un concurso de arte exhibió *Fuente*, una de sus obras más significativas en esta categoría. Ganerfuhrer-Trier (2016), expresa que el artista, a través de una declaración, establece tres hechos específicos que convierten un objeto del diario vivir en obra de arte: El primero consiste en colocarlo en un pedestal; el segundo, ponerle firma y fecha; y, el último, exhibirlo en una muestra de arte contemporáneo (p. 280). Esto nos provee la idea que “cualquier objeto puede ser elevado a categoría de arte con solo dotarlo de los atributos característicos de una obra de arte” (Ganerfuhrer-Trier, 2016, p. 280).

La impronta que desarrolló Duchamp con sus *ready made*s, en palabras de Marchán (1986), se puede comprender a través de las siguientes dos observaciones. La primera dice relación con el enfoque que toma del cubismo, al utilizar nuevas técnicas y materiales en sus obras, donde la aproximación del arte con la realidad era fundamental. En segundo lugar, Duchamp libera a los objetos seleccionados de sus determinaciones de funcionalidad y de adquisición común. Además, Su elección, nombre y exposición museal, elimina la distinción entre objeto de arte y elemento de uso, permitiendo que cualquier cosa puede ser motivo para una articulación en el arte (p. 161).

De la misma forma, Marchán (1986), plantea que Duchamp, al fortalecer la voluntad y decisión del artista como creador, genera una transformación del objeto tradicional, justificando una expresión artística que es más afín y concordante con la realidad, siendo precursor del arte objetual al sostener la permanencia material; y conceptual, generando la transformación significativa (p. 161), evidenciando con esto que “su estética asume una función antropológica referida a un sistema signos, símbolos y acciones que poseen un potencial operatorio sobre la realidad” (Marchán, 1987, p. 161).

Sobre lo mismo, Marchán (1987), da cuenta de que en los *ready mades*, y en el arte objetual, existe una pugna entre la representación y lo representado. En este caso, la reflexión que se realiza entre esta relación icónica, radica en el desplazamiento hacia las asociaciones relacionales entre objetos según su contexto interno y externo (p. 168). Es decir, la nueva funcionalidad que recae en los objetos cotidianos, sólo ocurre cuando estos son posicionados en un contexto determinado, en el cual el interpretante pueda establecer las asociaciones pertinentes y se le otorgue un nuevo sentido al objeto.

Esto lo deja claro Marchán (1987) al establecer lo siguiente:

El arte objetual alcanza su plenitud en sus posibilidades asociativas e imaginativas, libres de imposiciones, en el preciso momento en que el fragmento, objeto u objetos, desencadenan toda una gama de procesos de dación de nuevos significados y sentidos en el marco de su banalidad aparente (p. 168).

En síntesis, el artista que hace *ready mades*, al cuestionar la representación clásica y mimética, habilita un nuevo valor en el objeto cotidiano, luego de seleccionarlo y paradójicamente, anularlo estéticamente (Oyarzún, s.f.) desde lo común, ubicándolo en un lugar y tiempo determinado, rompiendo con la tradición imaginístico-visual, posicionando

la poética- metafórica (Oyarzún s.f.), luego que el interpretante otorgue un nuevo significado y uso mental al elemento, el cual será dinámico y no igual para todos.

En su desarrollo como artista, Duchamp, seleccionó y declaró como elementos de arte (Marchán, 1986) a un vasto ejemplar de objetos cotidianos; los cuales en palabras de Bense (1975), poseían el siguiente significado:

En el *ready made* se trata de una transformación del estado ontológico de un objeto a un estado semiótico, trasladándolo luego de un estado de objeto a un estado de signo, o bien a un estado de relación. Un *ready made* no es, pues, un objeto artístico determinado de forma inmediata, sino determinado de forma mediata por el medio ambiente. Luego el *ready made* debe verse como una situación signo dependiente del medio ambiente, y por lo tanto determinada por el interpretante, no por el objeto (p. 123).

La impronta valórica no se vale de la estética que tenga el objeto en sí, sino, se relaciona con el rescate que se hace de él, trasladándolo a nuevas maneras de comprenderlo, es decir, su valoración es un estado de declaración que alude críticamente a romper con lo comúnmente establecido, implantando una jerarquía valórica que priorizaba el significado abierto antes que tradicional y cerrado. Ante la idea de que el proceso se relaciona directamente con la elaboración de significados por parte del interpretante al observar un objeto y otorgarle su propio contenido connotativo, es necesario establecer la definición de signo, entendiendo que el objeto observado es uno de estos.

Bajo la concepción de Bense (1975) al citar a Pierce, un signo “es algo que responde por otra cosa, que representa otra cosa y que es comprendido o interpretado por alguien. El signo no es, pues, un objeto con propiedades sino una relación” (p. 155). Dentro

de esta relación, el objeto observado será otro en la idea del interpretante, en tanto el efecto sean todas las características que se subordinan en el *ready made* (Oyarzún s.f.).

Si bien ya lo hemos comentado, al expresar que “el espectador es, en su magnitud empírica y real, el lugar en que ocurre la función del efecto” (Oyarzún, s.f., p. 94), entendemos que el significado del *ready made* no habita en sí mismo, sino en el espectador.

Esto, lo complementa Marchán (1987), al afirmar que el arte objetual se ha convertido en un estímulo perceptivo e imaginativo, exigiéndole una activa de funcionalidad al espectador (p. 169), a lo que Oyarzún (s.f.) añade, que esto se basa en las consecuencias que genera el *ready made*, en tanto pone en suspensión la estesia de la obra, entendiendo este término como:

La zona en y por la cual la obra de arte se separa de su entorno para tomar el aspecto de un movimiento concluso, que desarrollándose desde sí mismo, ha venido a reposar en sí mismo, y de este modo a exhibirse como cosa internamente devenida y cerrada sobre su presencia (p. 102).

Por eso, continúa Oyarzún (s.f.), la particularidad más destacada de la estesia es la distancia tajante donde sólo en cuyo medio es posible la experiencia estética (p. 105).

Si bien en la lijografía no se identifica el mismo *modus operandi* que en el *ready made* en tanto el objeto sea reubicado en otro medio para ser releído y desde allí, continuar dándole otra valoración a lo seleccionado; sí existe una apropiación del objeto al momento de escogerlo para luego lijarlo, siendo ambas la instancia en que la valoración del objeto público adquiere otra connotación antes no desarrollada.

A su vez y como en el *ready made* también descontextualiza al objeto, en la lijografía transcurre al comenzar con el proceso abrasivo, dado que lo aparta de sus funciones tradicionales para utilizarlo como elemento de práctica artística, habilitando

nuevos significados tanto metafóricos como simbólicos, luego que el transeúnte observe la acción *in situ* o identifique los dispositivos pictóricos resultantes de la abrasión, los cuales indican la existencia de estos en algún sitio determinado, permitiendo la imaginabilidad del intérprete.

Esto nos prepara para abordar adecuadamente el último subcapítulo, en el cual analizaremos lo que ocurre con el objeto urbano luego de ser intervenido por la lijografía, asumiendo esta práctica contramonumental como una nueva manera de poner en valor el mobiliario urbano.

### **3.3 El Mobiliario Urbano Post Intervención Lijográfica**

Si bien, uno de los principales roles del mobiliario urbano consiste en hacer que el transeúnte establezca una cercanía con su medio, Merino (2012) al citar a Quintana, expresa que esto surge desde la observación de su “diseño y localización hasta la formalización del paisaje urbano, (donde), uso, integración y comprensión son pues conceptos básicos para la valoración de todo el conjunto de objetos que encontramos en los espacios públicos de la ciudad” (p. 79).

Entonces, el uso funcional de los elementos urbanos por parte del transeúnte podría considerarse como la puerta de entrada a la relación personal que poseerá con su medio urbano, lo cual Bazant (2008), define como *pertenencia*, entendiéndose el término como “el proceso de situarse y al mismo tiempo poseer, apropiarse de las cosas, del espacio. Se relaciona con el hecho de estar en un lugar, lo que genera distintos niveles de arraigo y apego” (p. 76).

Estos niveles de arraigo que posee el usuario con su medio, luego se transformarán en un proceso de carácter cognitivo, donde la relación tangible será el punto de partida para

que se dé inicio a lo que Lynch (2008) denomina *legibilidad del paisaje urbano*, que, en su acepción más general, se define como la habilidad que posee el transeúnte en identificar y ordenar las partes del territorio de modo coherente (p. 10), dando paso a una “pauta conexas de símbolos reconocibles” (Lynch, 2008, p. 11).

Si bien este proceso no es inmediato, Lynch (2008) expresa que, luego de realizarse esta lectura urbana, el observador podrá elaborar una *imagen ambiental* del entorno urbano a través de tres procesos de análisis, los cuales son: el identitario, el estructural y el correspondiente a la creación de significados. El primero se basa en que, para la creación de una correcta imagen, se debe identificar a un objeto en particular, lo que equivale a una discriminación con respecto a los otros componentes del entorno. En segundo lugar, en este proceso se debe considerar la relación espacial que surge entre espacio, objeto y observador, la cual, permitirá la gestación de la tercera, correspondiente al significado emotivo o práctico que pueda tener el objeto para el observador (p. 17).

En otros términos, en la comprensión del medio urbano a partir de la *legibilidad del objeto*, ocurre una jerarquía significativa de asociaciones, la cual sucede conforme a la individualidad e imaginabilidad del observador. Este último concepto, Lynch (2008) lo define como:

Esa cualidad de un objeto físico que le da una gran probabilidad de suscitar una imagen vigorosa en cualquier observador de que se trate. Se trata de esa forma, de ese color o de esa distribución que facilita la elaboración de imágenes mentales del medio ambiente que son vívidamente identificadas. (p. 19)

A pesar de lo anterior, se entiende que no todos los objetos portan esa condición, ya que, en el espacio urbano, “la sobriedad y en ocasiones sencillez en el diseño, se coloca el mínimo necesario de estos elementos urbanos para que su presencia física en el espacio de

hecho pase desapercibida” (Bazant, 2008, p. 119). Esto provocaría que la elaboración de una imaginabilidad y posterior construcción de significados pueda resultar difícil, a pesar de que “el propio observador deba desempeñar un papel activo al percibir el mundo y tener una participación creadora en la elaboración de su imagen” (Lynch, 2008, p. 15).

Al mismo tiempo, se entiende que esta situación puede resultar limitada en tanto sólo se reduzca a la contemplación del mobiliario en términos estéticos tradicionales, ya que, Bazant (2008) expresa que la vinculación comunicacional que surge, estimula la interpretación de las vivencias en tanto cada individuo las tipifique (p. 77).

Lynch (2008), da cuenta que, para que una imagen elaborada por el observador tenga valor emotivo, requiere que posea distintas cualidades, con el objetivo de que sea abierta y permita ajustarse a cambios (pp. 18-19), lo cual favorece la idea de que el interés por los elementos urbanos no solo se sustente por el vínculo convencional que pueda darse con el observador, sino que se habilite desde una amplitud conceptual, tal como lo expresa Lynch (2008) a continuación:

Es posible fortalecer la imagen mediante artificios simbólicos, mediante la reeducación de quien percibe o bien remodelando el contorno. Al observador se le puede proporcionar un diagrama simbólico de cómo está dispuesto el mundo, mediante un mapa o una serie de instrucciones por escrito. En la medida que pueda ajustar la realidad al diagrama, cuenta con una clave para la conexión entre las cosas. (p. 21)

Si bien, la manera de proceder que se describe es una alternativa que amplía las posibilidades de imaginabilidad para que el observador tenga otra connotación simbólica de su medio material, creemos que esta no basta para construir otras lecturas estéticas y significativas, siendo la instancia donde la lijografía se considera como una posibilidad

concreta que, mediante su proceder, desarrolla una nueva legibilidad del mobiliario urbano a partir de su intervención, otorgándole un sentido valórico antes no desarrollado.

Si el vínculo material que posee el usuario con su medio surge a partir del uso de los elementos urbanos, transitando hacia la lectura de estos, para luego establecerlos cognitivamente a través de imágenes mentales, lo cual desencadenará la elaboración significativa de lo observado; se entiende que la lijografía en tanto práctica contramonumental es una estrategia que permite el desarrollo de lo anterior de un modo no tradicional, generando un proceso de ampliación del significado del elemento intervenido, haciendo que la manera de imaginar en el transeúnte “no denote necesariamente algo fijo, limitado, preciso y unificado” (Lynch, 2008, p. 20).

En la lijografía, el mobiliario urbano luego de ser intervenido ya no se percibirá como habitualmente ocurre, ya que, en primera instancia, al ser seleccionado como elemento de uso artístico, quien lo elige genera una apropiación del elemento cuyo fundamento *a priori* se basará en otorgarle una nueva connotación funcional en tanto sea utilizado para fines artísticos.

En segundo lugar, al desarrollarse el gesto abrasivo sobre el objeto seleccionado, este es removido de su *status quo*, siendo la instancia en que al elemento se le adhiere un nuevo sentido valórico al ser vaciado en su función y significado tradicional (Wajcman, 2001), concediéndole un rol que habilita el desarrollo de una acción de arte. Es decir, el sustento valórico que reside en el mobiliario urbano intervenido lo otorga la lijografía *per se* al modificar su naturaleza común en favor de la realización artística (Zúñiga, 2018, párr. 6).

Entonces, la lijografía al otorgarle un nuevo sustento valórico al elemento urbano, paradójicamente, expresa Wajcman (2001) al hablar de la firma de *Fuente* de Duchamp,

cumple una doble función, al identificar lo que es y, al mismo tiempo lo que no es (p. 61), autentificando, para efectos lijográficos, la condición esencial del mobiliario urbano en tanto sea elemento de creación artística.

En otras palabras, el objeto, entendiéndolo como “todo aquello que puede ser percibido, reconocido o pensado como tal” (Bense, 1975, p. 113), al ser intervenido por decisión del artista, hace que su finalidad ergonómica y común quede suspendida al introducirlo en la funcionalidad lijográfica y manipularlo tangencialmente, desprendiéndolo de sus capas de pintura, siendo el punto de partida de una nueva legibilidad sobre el mobiliario intervenido por parte del transeúnte al observar la acción abrasiva.

En tercer lugar y consecuencia de lo anterior, el liberar los pigmentos del objeto para trasladarlos a un lienzo a través de pinceles, permite que “sus múltiples colores, respondan a una apreciación estética” (Zúñiga, 2018, párr. 3), donde su representación es tautológica mientras los lienzos contengan los pigmentos del mobiliario intervenido, e indéxica, al invocar a los objetos de donde fueron sacados (Zúñiga, 2018, párr. 4).

Es así como la lijografía, entendiéndola como la técnica que valoriza al elemento urbano intervenido a partir de su esencia contramonumental, genera una nueva interacción entre objeto y sujeto, lo cual Wajcman (2001) al hablar de la obra de arte, lo expresa de la siguiente manera:

Hablar de “obra de arte” es concebir primero un producto, un objeto en tanto producto de una actividad, de un *savoir-faire*, de una mano, de un pensamiento, de una conciencia. Este producto actúa, tiene algún efecto, digamos, sobre los sujetos. La obra de arte es esa especie de oxímoron material multiplicado que funda al arte: un objeto que realiza un acto, un producto que es una causa. (pp. 34-35)

Lo anterior se complementa cuando Acha (1994) expresa que dentro del flujo de la cultura existe un sistema cultural estético que permite el reconocimiento práctico de la experiencia sensible del individuo con su entorno cercano, en este caso artístico, en el cual se identifican dos factores de importancia: el primero se basa en el sistema de valores que posee; y el segundo, se relaciona con proceso producción de obras de arte (p. 9). En este sistema de valores, continúa Acha (1994), se pueden apreciar variados conceptos, como lo bello, lo sublime, lo típico, lo novedoso, entre otros, es decir, corresponde a la atribución de ciertas calificaciones que se le pueden otorgar a la experiencia estética; mientras que el sistema de producción se basa en la elaboración materiales o acciones artísticas (p. 11).

En la lijografía esto se puede reconocer cuando el artista, al otorgarle importancia valórica al mobiliario público al momento de seleccionarlo y luego lijarlo, comparte esta idea estética con el espectador al mismo tiempo en que la acción de arte transcurre, es decir, será mediante la acción lijográfica que la puesta en valor del elemento intervenido se despliegue a los observadores, para ellos leer y catalogar esa experiencia bajo diversas particularidades.

La acción lijográfica, por tanto, generará un efecto en el observador a través de un intersticio, el cual Burriaud (2008) lo define como “el espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema, integrado de manera más o menos armoniosa y abierta en el sistema global” (p. 16), permitiendo la elaboración de imágenes mentales a partir de una diferenciación de uso y apariencia de lo que habitualmente se observa del mobiliario urbano, lo cual Lynch (2008), al citar a Stern, establece que es el paso que da inicio a la constitución de un significado interno en el observador, es decir, otorgar atributos, en este caso a elementos urbanos, a partir de conceptos individuales (p. 20).

Por otro lado, la lijografía, en su sistema de representación, no posee límites fijos luego de producir los dispositivos pictóricos al traspasar los pigmentos del mobiliario al lienzo, ya que insta a la estimulación de la memoria, en tanto el espectador recurra a la activación de la suya luego de observar los dispositivos bidimensionales, los cuales al actuar como engramas, definiendo este concepto como: “aquellas huellas o símbolos visuales que quedan registrados o archivados en la memoria de cada cultura” (Valdivia, 2016, párr. 6), permite recordar su entorno material, haciendo que el observador capte visualmente la imagen de un lugar, posibilitando la reconstrucción de una memoria antiguamente escenificada (Valdivia, 2016, párr. 4-5-6).

Esto establece una especie de coexistencia, en tanto el objeto permanezca en la vía pública y, al mismo tiempo, en la mente del espectador permitiendo que este último construya, desde una constitución asociativa personal a partir de una nueva experiencia con el objeto público, una nueva imaginabilidad del mobiliario público, y, por consiguiente, del medio urbano, a través de nuevas aportaciones conceptuales que se desarrollan la lijografía, reconociendo la posibilidad de que en los elementos urbanos recaigan otras funciones y significados ajenas a las convencionales conocidas.

Finalmente, la lijografía al ser un ejercicio de características relacionales, se ocupa de posicionar el siguiente cuestionamiento: ¿cómo reconocer al mobiliario urbano luego de la intervención lijográfica en tanto posea un nuevo valor adquirido mediante su función artística? la respuesta al no ser unilateral, habilita la posibilidad de nuevas lecturas, cuyo contenido significativo y simbólico variarán por parte del observador, desestabilizando la tradicionalidad vinculante entre el espectador y su entorno material en la escena pública.

## CONCLUSIONES

A través de esta investigación se ha establecido la idea de poner en valor el mobiliario público, cuyo punto de partida se origina al detectar que, tras el uso funcional de los anteriores por parte de la ciudadanía, permanecen en condición de anonimato. Esto permitió la noción de que la lijografía, dada sus particularidades técnicas y procedimentales, fuera considerada para cumplir el objetivo.

Si bien los antecedentes de la noción de técnica lo encontramos en Grecia al estudiar el concepto de *techné*, se pudo comprender que en ambos casos existe un núcleo preponderante que equivale a un “saber hacer”, cuyo carácter volitivo y racional, hace que en la relación entre individuo y materia se puedan desprender resultados eficaces los cuales posibilitan solucionar alguna necesidad identificada.

Lo anterior permitió establecer que a la lijografía se le catalogara como una técnica en tanto se dieran a conocer sus acciones y características procedimentales, las cuales, al basarse metodológicamente en operatividades controladas y dirigidas a la intervención de algún elemento urbano, serán el punto de inicio que permitirá vislumbrar la solución a la necesidad de poner en valor el mobiliario público.

Además, al plantear las causas que propiciaron el progreso conceptual y la puesta en práctica del contramonumento, el cual principalmente se desarrolla en la escena pública en tanto se materialicen obras y acciones de arte bajo el precepto de conmemorar y visibilizar sucesos del pasado, exigiendo la participación de observadores o transeúntes, posibilitó la idea de categorizar a la lijografía como una práctica de características contramonumentales en tanto se valga de un *modus operandi* que no responda a los discursos institucionales

preestablecidos al realizar un acto de intervención sobre el mobiliario público, el cual habita en un vacío valórico mientras permanece en *status quo*.

Entonces, al determinar a la lijografía como una técnica de características contramonumentales, se logran identificar dos líneas de fuerza que responden a la valorización del objeto público. La primera dice relación con lo que podríamos denominar la pre valorización del objeto al momento de ser elegido para su intervención; y la segunda, consiste en valorizarlo propiamente tal a través del proceso abrasivo. Es decir, la intervención lijográfica, la cual se realiza de manera manual por el individuo que lija, determinará la nueva posición estética y valórica sobre el mobiliario público seleccionado, permitiendo una renovada lectura sobre este, desplazándolo de su habitualidad.

Al mismo tiempo, la pregunta que da inicio a esta investigación se responde en la medida que, lo anteriormente expuesto habilite en el espectador nuevos significados e imaginarios sobre el objeto público, desarrollando una renovada apropiación de su espacio y entorno material.

A su vez, los dispositivos pictóricos resultantes del proceso abrasivo, fomentarán en el espectador una memoria asociativa con su entorno material practicado, la cual se busca que no sea perpetua, sino efímera, igual que la acción que permite valorar el objeto público por un tiempo determinado, posibilitando la apreciación social de los diversos lugares por los que se circula en la capital, considerando sus objetos y vestigios relacionales.

A pesar de que la lijografía es una práctica artística que se viene realizando hace casi ocho años, esta investigación contribuyó a que pudiese identificar puntos ciegos en la producción, con el objetivo de responder a preguntas que antes no me había hecho,

permitiendo con esto verme en tercera persona, siendo este el desafío más grande que logré identificar en el trabajo, lo cual favoreció a la idea de observar el objeto de estudio con más agudeza al establecer de manera clara diversos puntos de análisis tanto en el proceso y resultado de la obra, además de considerar lo que provoca en el espectador.

En efecto, el introducir a la lijografía como un cuerpo de acción que da pie a valorar un objeto tradicional y cotidiano que forma parte de la urbe local, favorecerá a la formación de diálogos activos en los participantes al establecer nuevas relaciones con el espacio y el objeto mediante una serie de operaciones abrasivas que abrirán paso a cuestionamientos en torno a cómo comprender el entorno material cercano a partir de la puesta en práctica de acciones de arte que buscan tanto la descontextualización del objeto como la de los individuos que rodean la acción.

Para finalizar, esta investigación busca aportar en el área de las artes locales, tanto en la pintura como en las propuestas relacionadas con la acción de arte, sin excluir la legibilidad valórica del entorno material a través de los lenguajes mencionados, presentando a la lijografía como una técnica que ofrece el desarrollo de nuevas metodologías prácticas, las cuales favorecerán al pensamiento crítico de personas de diversos rangos etarios en tanto cuestionen su relación con el medio urbano objetual que les rodea.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acha, J. (1994). *Las culturas estéticas de América Latina*. (Reflexiones). Universidad autónoma de México. <https://acortar.link/OLXkrL>
- Agudelo, Pedro. (2012). Arte indexical. La configuración y desaparición de la imagen en Óscar Muñoz. Grupo de investigación de estudios literarios. <https://acortar.link/77wf5F>
- Aja, A (1997). La ciudad de los ciudadanos. (s/e). <https://acortar.link/11WEBK>
- Aristóteles (1995). *Física*. Ediciones Libera los libros. <https://acortar.link/a4aVSx>
- Bazant, J. (2008). *Espacios urbanos: Historia, teoría y diseño*. Ediciones Limusa. <https://acortar.link/RxwWCK>
- Bazant, J. (2008). *Manual de criterios de diseño urbano*. Editorial Trillas. <https://acortar.link/zXmXh2>
- Bourriaud, N. (2008). *Estética Relacional*. Adriana Hidalgo Editora. <https://acortar.link/ImrJuR>
- Campomanes, C. (2017). *Historia de la filosofía en su marco cultural*. Ediciones SM
- Canal Jesus Adrián. (20 de octubre de 2021). Heidegger Comentario de “La pregunta por técnica” [Archivo de Vídeo]. Youtube <https://acortar.link/L0T4WU>
- Canal Pablo Lehmann. (21 de febrero de 2021). Contramonumento /1/ tráiler [Archivo de Vídeo]. Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=dj7jqFpYr8&ab\\_channel=PabloLehmann](https://www.youtube.com/watch?v=dj7jqFpYr8&ab_channel=PabloLehmann)
- Canal Pablo Lehmann. (24 de octubre de 2022). Clase | Contramonumento [Archivo de Vídeo]. Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=bvyrgJ5PXOs&t=3100s&ab\\_channel=PabloLehmann](https://www.youtube.com/watch?v=bvyrgJ5PXOs&t=3100s&ab_channel=PabloLehmann)

- Canal Pablo Lehmann. (5 de mayo de 2022). Jornadas Permanentes de Investigación: Reencontrarnos en el proyecto | Video1/3 [Archivo de Vídeo]. Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=rTU3jcH7xg&t=9s&ab\\_channel=PabloLehmann](https://www.youtube.com/watch?v=rTU3jcH7xg&t=9s&ab_channel=PabloLehmann)
- Canal Pablo Lehmann. (5 de mayo de 2022). Jornadas Permanentes de Investigación: Reencontrarnos en el proyecto | Video3/3 [Archivo de Vídeo]. Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=YF5O2g2emxo&ab\\_channel=PabloLehmann](https://www.youtube.com/watch?v=YF5O2g2emxo&ab_channel=PabloLehmann)
- Cisterna, Francisco. (2005). Categorización y triangulación como procesos de validación del conocimiento en investigación cualitativa. *Revista Teoría*, 1, 61-71. <https://acortar.link/ExvUVu>
- Debord, G. (1999). *Teoría de la deriva* [Archivo PDF]. <https://acortar.link/DLnlta>
- Del real, Pilar. (2013). El Mobiliario Urbano como Objeto de Uso Público: implicaciones para su diseño. *Trilogía. ciencia - tecnología - sociedad*, 25(35). 29 – 49. <https://acortar.link/966woS>
- Douay, N. (Mayo de 2013). La invención de la escritura. Una búsqueda de elevación y de eternidad. <https://onx.la/855ae>
- Echeverría, Priscilla. (2020). La invisibilidad del monumento, el archivo y la memoria del olvido. *Rev. Rupturas* 10(2). pp 69-99. <https://acortar.link/Mr9jJl>
- Ganerfuhrer-Trier, A. y Elger, D. (2016). *Arte Moderno. 1870-2000. Del impresionismo a la actualidad*. Editorial Taschen
- Gay, P. (2007). *Modernidad. La atracción de la herejía de Baudelaire a Beckett*. Editorial Paidós.

Hakim, R. (2020). XIV Premio arte joven (Texto Paleta común, p. 71).

<https://acortar.link/57pOSS>

Hauser, A. (1978). *Historia social de la literatura y del arte*. Ediciones Guadarrama Punto

Omega. <https://onx.la/e1909>

Heidegger, M. (1994). *Filosofía, ciencia y técnica*. Editorial Universitaria.

<https://onx.la/aba38>

Hoheisel, Horst. (2019). *El arte de la memoria-La memoria del arte*. Capaz: Instituto

Colombo-alemán para la paz. <https://onx.la/d881a>

Kahn, L. (7 de junio de 2023). *Monumentalidad* (1944). <https://acortar.link/poHkQF>

Marchán, S. (1994). *Del arte objetual al arte de concepto, epílogo sobre la sensibilidad*

*posmoderna*. Ediciones Akal. <https://onx.la/1f64e>

Martínez, Domingo. (2013) *La obra de arte como contramonumento*. [Tesis de doctorado,

Universidad Politécnica de Valencia]. <https://onx.la/071e7>

Merino, Lola. (2012). *El rol de los elementos urbanos en el uso y el diseño del espacio*

*público*. [Trabajo presentado para obtener el título de Diploma de Estudios

Avanzados, DEA]. <https://acortar.link/CpPCb4>

Mumford, L. (s/f). *La ciudad en la historia: Sus orígenes, transformaciones y perspectivas*.

(s/e). <https://acortar.link/e7XowJ>

Neustadt, R. (2001). *Cada día. La recreación de un arte social*. Editorial Cuarto propio.

<https://acortar.link/YjknvE>

Nora, P. (1992). *Les lieux de mémoire*. Ediciones Trilce. <https://acortar.link/IoEkIq>

Nussbaum, M. (2004). *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y filosofía*

*griega*. Ed. La balsa de la medusa. <https://acortar.link/mmy8KY>

- Olabuenaga, A. (1997). De la técnica a la techné [Archivo PDF]. <https://acortar.link/v4ArdX>
- Oyarzún, P. (2000). Capítulo 1: Arte Moderno y Conquista de la superficie. En P. Oyarzún, Arte, visualidad e historia (pp. 31-71) Editorial La Blanca Montaña. <https://acortartu.link/hk9bm>
- Parente, Diego (2007). Técnica y naturaleza en Lehoi-Gourhan: límites de la naturalización de lo artificial. *Ludus Vitalys* (28) 157-178. <https://acortar.link/sm4typ>
- Platón (1988). *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro*. Editorial Gredos. <https://acortar.link/0sXXtB>
- Reigl, A. (1987). *El culto moderno a los monumentos*. Editorial La balsa de la medusa. <https://acortar.link/reksxA>
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria*. Siglo XXI Editores. <https://onx.la/27553>
- Richard, N. (1987). *Márgenes e instituciones* [Archivo PDF]. <https://acortar.link/jIUO5H>
- Sández, M. (1997). *El arte del buen amor* [Archivo PDF]. <https://acortar.link/WqWIRZ>
- Sert, J. y Léger, F. (2015). "Nine points on monumentality": un manifiesto para la reactivación urbana contemporánea. *Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*. 5 (2) 197-206. <https://acortar.link/bLOkXW>
- Szmulewicz, Ignacio. (2015). *Arte, ciudad y esfera pública en Chile*. Ediciones Metales Pesados.
- Tatarkiewicz, W. (1997). *Historia de seis ideas*. Editorial Tecnos. <https://acortar.link/shorten>
- Taylor, P. (Ed.). (2009). *Arte: Oriente próximo antiguo*. Cosar editores.
- Utrilla, S. y Serrano, H. (2012) *Mobiliario urbano como interfaz e identidad entre la ciudad y el usuario*. *Revista Legado* (8) 13. 143-154. <https://acortar.link/V1QEsm>
- Valenzuela V. Sebastián. (2016). *Escritura residual* [Archivo PDF]. <https://onx.la/69fae>

- Wajcman, G. (2001). *El objeto del siglo*. Amorrortu editores. <https://acortar.link/LE2gf0>
- Young, J. (1991). The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today. *Critical Inquiry*, 18 (2). 267-296. <https://acortar.link/IYIiwM>
- Young, James (2000). Monumentos: Revoluciones políticas y estéticas. Cuando las piedras hablan. *Revista Puentes*. 1(1) 68-74. <https://onx.la/0db9f>
- Zambrano, Juan (2018). El hombre como ser técnico. La dimensión biocultural de la técnica. *Revista Textos*, N° 22, p 17-31 <https://acortar.link/8YTE0H>
- Zoido, F. y De la Vega, S. (2000). *Diccionario de geografía urbana, urbanismo y ordenación del territorio*. Editorial Ariel S.A. <https://onx.la/e9dc8>
- Zúñiga, Magdalena. (17 de junio de 2018). Conquista del soporte como obra. “Fuera de servicio” de Robinson Hakim Estibill. <https://poesiaycritica.wordpress.com/category/critica-literaria/>

## ANEXOS

**Figura 1:**

*Proceso lijográfico sobre resbalín. Traspaso de pintura a tela. 2022. Fotografía de Marcela González Guillén.*



**Tabla 1***Clasificación y descripción del mobiliario urbano según su función*

<b>Elementos</b>	<b>Función</b>	<b>Descripción</b>
Bancos; banquetas; Butacas; sillas de reposo en posición estirada; taburetes bloques sin respaldo ni apoya brazos; apoya cuerpo y banco-mesa	Descanso	Son los primeros que el transeúnte identifica como mobiliario urbano. Son para sentarse y/o apoyarse
Luminarias de pie o colgantes	Iluminación	Es una de las bases para la comprensión de la ciudad por la noche. Además de facilitar la orientación mediante la iluminación de contexto
Rejas lineales de desagüe y alcantarillas; rejas de protección para la base de árboles; protectores de árboles; entre otros	Jardinería y agua	Son los elementos relacionados con el agua y la vegetación. También se considera a los elementos para la protección de flores, plantas y árboles en plazas y calles
Mástiles; semáforos; dispositivos destinados a regular el tránsito de vehículos y peatones; señaléticas; entre otros	Comunicación	Señalización, información cultural, política o local y publicidad. El soporte depende de la duración del mensaje, tamaño y su situación respecto del espacio público
Paraderos de transporte público; cicleros; juegos infantiles; grifos; entre otros	Servicios	Se incluyen los elementos destinados a satisfacer necesidades derivadas de los servicios públicos básicos de la ciudad
Quiosco de servicios	Comerciales	Microarquitecturas destinadas al uso comercial privado
Basureros; ceniceros; contenedores de basura de grandes dimensiones	Limpieza	Grupo de elementos más común y necesario en todo el espacio público