

Genealogía del color en objetos públicos: Nuevos relatos en el contexto urbano practicado

Genealogy of color in public objects: New stories in the practiced urban context

Robinson Javier Hakim Estibill¹

INDEPENDIENTE

 <https://ORCID.ORG/0009-0009-0019-2560>

Resumen. El contenido del presente artículo da a conocer la creación de una técnica pictórica e investigativa bautizada como “lijografía”, la cual, a través de una metodología determinada y utilizando un tipo de soporte no convencional, como es la lija, permite obtener el pigmento de algunos objetos públicos de la ciudad de Santiago. A partir de la descripción de los procedimientos de la técnica, se detallarán algunas categorías apriorísticas y emergentes identificadas durante su desarrollo. En el caso de las primeras, se revela el *modus operandi* previo al momento de lijar el objeto a intervenir. En lo referente a las segundas, se explican las situaciones surgidas durante la investigación factibles de detener transitoriamente la acción en un momento determinado. A su vez, se detallarán las consecuencias del confinamiento provocado por la pandemia del COVID-19 que impidió movilizarse libremente por las calles, lo que llevó al artista a cambiar temporalmente la manera de proceder. Esta investigación, que aún sigue activa, reflexiona sobre la posibilidad de descubrir y ampliar la historia de un objeto público mediante la creación de imaginarios por parte del espectador, lo que permite establecer y desarrollar un relato que trasciende las descripciones tradicionales del objeto intervenido. Ello da paso a una apertura de nuevos contextos dialógicos que establecen una relación entre la acción lijográfica, el mobiliario urbano, el espacio público y el transeúnte.

Palabras clave. Técnica, Lijografía, Espacio público, Objeto público, Imaginario.

Abstract. The content of this article discloses the creation of a pictorial and investigative technique called "lijography", which, through a certain methodology and using a type of non-conventional support such as sandpaper, allows to obtain the pigment of some public objects of the city of Santiago. Through the description of the procedures of the technique, some a priori and emerging categories that have been identified throughout its development will be detailed, revealing, in the case of the former, the "modus operandi" even before sanding the object. to intervene; and with regard to the second, the situations that arise during the investigation and that could temporarily stop the action at any given moment. At the same time, the consequences that manifested themselves after the confinement caused by the Coronavirus pandemic did not allow people to move freely through the streets, suggesting a temporary change in the way of proceeding. Such research, which is still active today, reflects on the possibility of discovering and expanding the history of a public object through the creation of imaginaries by the viewer, allowing the establishment and development of a story that extends beyond the traditional descriptions of the

¹ Centro de Recursos para el Aprendizaje. Instituto Calera de Tango. Licenciatura en Artes Universidad Academia Humanismo Cristiano. Mail. robinson.hakim@uacademia.cl. Contribución [CRediT \(Contributor Roles Taxonomy\)](#) Administración, adquisición, análisis, conceptualización, escritura, redacción.

object. intervened object, giving way to an opening of new dialogical contexts that establish a relationship between lijographic action, urban furniture, public space and passerby.

Keywords. Technique, Lijography, Public space, Public object, Imaginary

Introducción²

El uso del soporte con fines artísticos, entendido como toda superficie que, trabajada convenientemente, sirve para sustentar de manera técnica y segura los diferentes elementos que componen la obra pictórica (García y Armiñana 2), tiene su origen en la Edad de Piedra, cuando el hombre del Paleolítico, presionado por la complejidad del cotidiano, utilizaba los muros de roca que tenía a su alrededor para dibujar y, posteriormente, según su concepción, capturar el animal que le suministraría alimento, ropaje, pintura, grasa y otros sustentos que le permitiesen sobrevivir y establecerse económicamente. Estos dibujos, trazados con mucha habilidad, alcanzan un virtuosismo tal que llegan a dominar actitudes y aspectos cada vez más difíciles, comenzando por la fidelidad lineal con la naturaleza hasta alcanzar una técnica más ágil (Hauser 13) conseguida con una práctica metodológica que permite la concreción de un objetivo a partir del uso de una técnica determinada.

La pintura mural del Paleolítico se establece, así, como uno de los primeros lenguajes artísticos desarrollados por el ser humano que, al entrar en contacto con la materia, logra evidenciar la relación existente entre soporte y técnica. Caracterizaremos a esta última, según el término griego “tejné”, como la habilidad mediante la cual se hace algo, de acuerdo con ciertas reglas, que permite transmitir un hacer y aprenderlo. Englobamos en esta definición todo lo artificial, lo cual incluye lo artístico (González 4). La lijografía entra en esta descripción puesto que es una práctica de características performáticas que se vale del uso del papel de lija y que se desarrolla de acuerdo con una serie de reglas determinadas para intervenir elementos urbanos y, a través de los vestigios cromáticos resultantes, dar cuenta de la historia del objeto intervenido.

Ahora, para entrar en contexto, es menester detenernos en el ambiente de la ciudad de Santiago en relación con los elementos urbanos que componen el espacio público y su vínculo con el transeúnte. Para ello nos serviremos de una analogía vinculada con las artes culinarias, la de su “mise en place”, que es la puesta a punto de todos los elementos necesarios antes de brindar un servicio, donde cada cosa permanece en su lugar y donde existe un lugar para cada cosa (Lara 1). A partir de este término y dirigiéndolo a la escena citadina, esta puesta a punto objetual se encuentra distribuida, según Rosas e Hidalgo, en un paisaje urbano instituido desde el primer cuarto del siglo XX bajo un contexto conceptual e instrumental de mejora en busca de la modernización de la ciudad de Santiago mediante la extensión de un sistema organizacional trazado en base a cuadras (4-5).

Esta estructura pasa a condicionar el posicionamiento del mobiliario urbano, que es considerado operativo y funcional solo cuando logra satisfacer necesidades personales o colectivas. De ahí que tales objetos se hagan visibles, principalmente, cuando su carencia impacta en el transeúnte, operatividad urbana que establece a la ciudad y a los elementos que la componen como

² Este artículo comparte el título con una ponencia presentada el 25 de agosto de 2022 en el III Congreso Internacional de Investigación en Artes, organizado por la Universidad Academia de Humanismo Cristiano (Chile), la Universidad Técnica Particular de Loja (Ecuador) y la Universidad Autónoma Metropolitana (México).

un organismo de características funcionales (Zoido et al. 172). Este es el punto de partida del que se origina la idea de destacar el elemento urbano valorizándolo a partir de una narración que dé cuenta de las características cromáticas que poseen estos objetos removiéndolos de su *status quo* y ampliando su condición común mediante su descontextualización.

En este contexto, la lijografía, como técnica, se posiciona como un cuerpo de acción que, desarrollado en el espacio público, permitirá la obtención de dispositivos cuyas características deícticas llevarán al espectador a reconocer y valorizar las particularidades cromáticas de un objeto público a través de engramas. Estas, en palabras de Valenzuela, corresponden a “aquellas huellas o símbolos visuales que quedan registrados o archivados en la memoria de cada cultura. Se caracterizan por un carácter influyente dentro de la sociedad, ya que condicionan la forma de percibir” (5).

De allí que, a través de una revisión autoetnográfica, se pretenda dar a conocer los pormenores de la creación de esta técnica y de su evolución durante el confinamiento establecido durante la pandemia de COVID-19. Este acercamiento dejará en evidencia si es posible establecer a la lijografía como una técnica que permite generar una nueva lectura del mobiliario urbano en el espectador a partir de la creación de imágenes mentales; es decir, a través de representaciones memorísticas propias del recuerdo de una experiencia (Ocanto 246) vivida en la interacción con el espacio público.

Sobre los inicios de la lijografía

Era mayo de 2015 y tras concluir un programa de estudios en artes y gestión cultural impartido en AIEP³, retomé contacto con quien fuera mi profesor de dibujo, José Luis “Joe” Villablanca⁴, quien, en ese tiempo, ofrecía de manera independiente tutorías de arte a través del desarrollo y la producción de obras. Las clases se estructuraban en torno a encargos semanales y el primero consistió en llevar una selección de obras realizadas anteriormente con el fin de establecer diálogos a partir de ellas. Mientras estaba en el AIEP, como ejercicio personal, había comenzado con la experimentación sobre diferentes soportes no convencionales, principalmente encontrados o que otras personas consideraban en desuso.

Durante ese período, recuerdo que en el ramo de color el profesor pidió estudios libres sobre cartón entelado. Al no tener a mano esa superficie, decidí realizarlos sobre un par de lijas de 23 x 27 cm que tenía en casa, cuyo uso tradicional y doméstico sirve para la realización de terminaciones sobre fierro. Aquellos estudios de color y otros ejercicios personales fueron el resultado de una búsqueda desarrollada en ese entonces que consistía en “ver qué ocurría” con los diferentes pies forzados que van surgiendo con la experimentación matérica que, dicho sea de paso, no habían sido compartidos con nadie antes de los encuentros con Joe.

³ Es un instituto profesional que posee varias carreras técnicas. Perteneció a la Universidad Andrés Bello.

⁴ Artista visual y músico chileno de la generación de los años noventa. En 1993, junto a los hermanos Claudio y Christian Torres, formó la banda de música experimental Maestro. Posteriormente, en 1997, en compañía de Diego Fernández y Felipe Mujica, fundó la Galería Chilena (GALCHI).



Fig. 1. Óleo sobre papel de lija, 23 x 27 cm, ejercicio libre de color.

Luego de mostrarle diferentes ensayos, le presenté a este unos óleos sobre papel de lija que había realizado en 2013 y que consistían en imágenes de carácter figurativo y abstracto en un fondo de color determinado, tal como se aprecia en la Fig. 1. Al conversar sobre esas obras, concluimos que era una buena posibilidad darle más énfasis experimental al soporte que al óleo como técnica. Opté entonces por asumir el desafío y acudí a la ferretería más cercana para comprar una buena cantidad de pliegos de lija. Elegí diferentes números de grano, lo que significa que disponía de algunas lijas de textura gruesa (destinadas habitualmente al desbaste) y otras de superficie más lisa (destinadas a terminaciones finas), todas de color negro. En ese período no tenía taller, por consiguiente, todos los ejercicios pictóricos los hacía en mi casa, lo que generaba, cuando trabajaba con óleos y otros solventes, que mis familiares se molestaran por el desagradable y persistente olor que se impregnaba en el ambiente. Fue por ese motivo que decidí experimentar con las lijas en la calle.

Comencé a salir de noche. Caminar siempre ha sido una acción que me permite recorrer con calma los lugares, observando y contemplando mi entorno material. A diferencia del flanear, entendido como la acción de callejear en espacios públicos apreciando el espectáculo social (García, Dorde C. 22) sin un objeto en particular, mi desplazamiento poseía un objetivo: el de encontrarme con elementos interesantes para intervenir. Recuerdo que una noche, mientras me desplazaba en los alrededores de las torres de Tajamar⁵, vi un microbasural colmado de objetos domiciliarios. Me acerqué y luego de la visión panorámica de lo que tenía enfrente, desembolsé mis lijas, seleccioné una estructura de plumavit denso y la froté en reiteradas ocasiones sobre la superficie abrasiva, quedando una sutil huella blanca. Luego tomé un trozo de madera y realicé la misma operación, lo que generó delgadas y opacas líneas que recuerdan los dibujos de algún infante. Ese resultado me instó a continuar investigando con diversos objetos residuales del mismo lugar.

⁵ Conjunto de cuatro edificios de estilo modernista emplazado en la comuna de Providencia.

Posteriormente, me retiré del sector y tras seguir con el recorrido durante aproximadamente tres horas, decidí descansar frente al bar Panamá⁶. Extendí en el pavimento todas las lijas que había intervenido hasta ese momento y como la mayoría poseía vestigios cromáticos poco visibles, las ordené según la concentración de líneas blancas que tenían. Al volverlas a observar, decidí seguir interviniendo las que poseían una menor impronta objetual. Tomé un mango de escoba que estaba cercano a un árbol y decidí escribir algunas letras del abecedario sobre las lijas que había seleccionado. Durante el desarrollo de esta intervención, capté la complejidad de hacer ciertas formas que requerían mayor dedicación y control del movimiento. Era necesario descansar la muñeca por algunos instantes. Al tomar distancia para ver cómo estaba quedando, comprendí lo que estaba realizando y mentalmente auné los conceptos que primaban con más fuerza en ese ejercicio: lija y caligrafía. Fue allí cuando acuñé el término de “lijografía”.

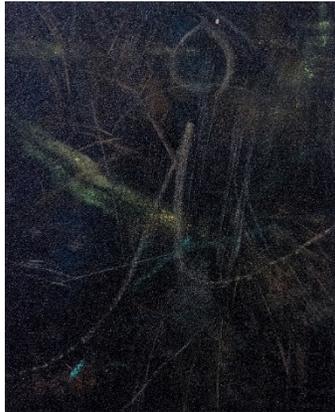


Fig. 2: Detalle de letra realizada sobre papel de lija de grano grueso, 23 x 27 cm.

Siguiendo con el mismo ritmo de trabajo, otra noche, mientras recorría un parque en la comuna de Ñuñoa, fijé mi atención en una lata de color rojo que estaba sobre la gravilla. La tomé y comencé a desplazarla por una lija, sustrayendo una concentración de pigmento no esperada, debido a un factor que hasta ese momento no había considerado dentro de mi organización y que consistió en la utilización de una lija fina para ese ejercicio, ya que mientras menos grueso es el grano, el color de lo intervenido se adhiere de manera más persistente en el soporte. Entusiasmado con la acción, la cual poseía una impronta serendípica, opté por lijar diferentes soluciones microarquitectónicas que estaban presentes en esa plaza, lo que comenzó a ampliar mi paleta cromática.

Con el transcurso de las caminatas nocturnas, consideré intervenir el mobiliario urbano presente en el espacio público, lo cual hacía que el proceso comenzara a acotarse a la siguiente idea: salir a la calle a lijar elementos urbanos para estudiar sus características cromáticas. En esta instancia fue que consideré a la lijografía como una técnica en sí y, a su vez, como un dispositivo artístico, ya que al terminar de lijar obtenía obras con el pigmento de los objetos intervenidos.

⁶ Bar-restaurante ubicado en la comuna de Ñuñoa, el cual se especializaba en vender comida casera y tragos tradicionales.



Fig. 3: Lijografía. Pigmento industrial sobre lija obtenido de diferentes objetos públicos, 23 x 27 cm.

Durante 2017 y ya finalizadas las tutorías con Joe, pero manteniendo el diálogo con él en torno a nuestras producciones artísticas, comencé a desarrollar una serie bidimensional que consistió en realizar líneas rectas sobre papel de lija. Mientras transcurría el proceso abrasivo, descubrí algo que tampoco tenía considerado hasta ese momento. Sucedió que, cuando intervenía un resbalín con un rollo de lija que medía 60 x 2000 cm, me percaté de que no estaba sustrayendo solo el color rojo que se apreciaba a primera vista (que en el resbalín era la última capa de pintura), sino que comenzaba a obtener otros colores que estaban debajo del rojo. Es decir, en ese instante asimilé que estaba revelando parte de la historia de ese resbalín, que había permanecido velada hasta ese entonces por las “manos de pintura”⁷ que se le habían aplicado. Este descubrimiento hizo visible una especie de genealogía cromática del objeto.

En este sentido, cuando hablamos de genealogía tomaremos el concepto que desarrolla Foucault, el cual, en palabras de Heriberto García, se trata de “un proceso que irrumpe en la continuidad de los acontecimientos históricos y se revela contra los saberes sometidos, su historia es una contramemoria que se despliega en una forma totalmente distinta de tiempo” (170). Además, el mismo autor complementa diciendo que para Foucault la genealogía no es un método, sino “una mirada, un conjunto de criterios y no de reglas” (171). Desde este enfoque, la genealogía cromática hace alusión no solo a las capas de pintura del objeto, sino a los planos históricos que estas poseen. Pero, con la identificación de sus colores no se busca cavilar sobre la procedencia de estos, sino dar cuenta de los pigmentos en correspondencia con su condición histórica. Y en este afán, la lijografía es la acción que genera su develamiento mediante un desplazamiento cromático que, sustentado en el soporte abrasivo, desvía el acontecer tradicional que recae en el objeto, desarticulando la condición anónima en que reside gracias a los efectos propios de la práctica abrasiva.

A través de este proceso creativo se identifican dos fases: la concepcional, es decir, la que se esmera por el dominio de la intención; y la realizadora, entendida como el área en que se trabaja con lo técnico y lo material (Marchán 135). Según lo anterior, la fase concepcional correspondería, en esta investigación, a la idea de visibilización de la historia del objeto intervenido; y la realizadora, a la puesta a punto técnica y material de la lijografía.

⁷ En modo coloquial, se entiende como la cantidad de capas de pintura que se le da a una superficie determinada.



Fig. 4: Detalle del rollo de lija que revela las capas de pintura que poseía el resbalín intervenido.

Decisiones de acción e identificación de categorías apriorísticas y emergentes en el proceso lijográfico

Hasta ahora, podríamos decir que la práctica lijográfica se sostiene como una investigación artística que reflexiona sobre el mobiliario urbano desde un soporte valórico activo, identificándolo no solo como un grupo de objetos destinados a cumplir funciones sociales, sino que como contenedores de relatos históricos que antes no habían sido revelados y que podrán ser conocidos por su constitución cromática. Esto permite que la experiencia estética del transeúnte-espectador se amplifique al invitarlo a repensar en el objeto público, en cuanto está ubicado en un espacio común, mediante otros códigos de lectura que involucran un nuevo modelo de convenciones comunicativas (Marchán 13).

Cabe mencionar que durante gran parte del año 2020, la posibilidad de estar en un lugar público por el tiempo que cada uno estimase necesario se canceló producto de la pandemia de coronavirus. La posibilidad de salir a la calle y lijar, en mi caso, se detuvo abruptamente. En ese momento, la utilización del espacio público consistía, principalmente, en transitar de un punto a otro con una posibilidad mínima de detención, por lo que la lijografía pasó a un plano de carácter poco prioritario. Tuvieron que pasar seis meses desde el inicio de las restricciones sanitarias para que me animara a pensar en alguna estrategia para reactivar su práctica.

Decidí entonces recolectar diferentes objetos de la calle que tuviesen pintura, llevarlos a mi taller y lijarlos puertas adentro. Aunque la decisión poseía características que dejaban de lado la interacción continua con el espacio y el objeto público, el hacerme poseedor de algún objeto encontrado para obtener su color permitía mantener activa la técnica desde una concepción mucho más íntima, desestructurando el proceso más no el resultado en la medida que se obtuviesen dispositivos materiales con los colores de los elementos intervenidos, siendo, en este caso, lienzos. La continuación de este proceso duró hasta principios de 2022, momento en que pude retomar las caminatas nocturnas y nuevamente lijar en la escena pública.



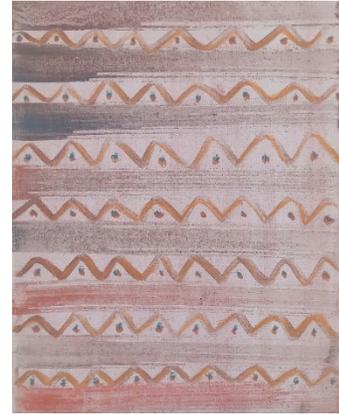
Figs. 5 y 6: A la izquierda, un trozo de solera recogida de la calle. A la derecha, lienzo realizado con pigmento obtenido de la solera, 30 x 40 cm.

Tras esta descripción de la técnica y su concepción, compartiré algunas categorías apriorísticas y emergentes que he ido detectando en el proceso abrasivo, entendiéndolo a las primeras como las que se constituyen antes del proceso de investigación y las segundas, como las que surgen mediante el levantamiento de referencias a partir de la propia investigación (Cisternas 64).

En relación con las categorías apriorísticas, destaco que antes de lijar debo preparar y disponer de todos los materiales para llevar a cabo el proceso, lo cual consiste en cargar una bolsa con varios lienzos, pinceles de diversos números, trapos, soportes abrasivos y un rociador relleno con agua común. También realizo previamente el recorrido, a pie, de diferentes plazas y lugares con el objetivo de decidir sobre qué objeto trabajaré. Al dirigirme a él, ha ocurrido, en más de una oportunidad, por tratarse de juegos modulares ubicados en plazas públicas, que estos estén ocupados por infantes rodeados de adultos que los cuidan. Para el caso, solo cabe la posibilidad de esperar a que lo desocupen. Una vez liberado el espacio, me acerco y desembolso los materiales, los cuales extiendo en el suelo, y me dispongo a trabajar.

Ahora, habiendo identificado los rasgos emergentes en la lijografía, me enfocaré en la intervención de un resbalín. Primero ubico el lienzo en medio de su pendiente; le rocío agua y empiezo a frotar la lija sutilmente contra el objeto y obtengo, por ejemplo, un pigmento rojizo en un comienzo, que va variando al encontrarse con otras capas de pintura. Luego, recojo la pintura con un pincel y la traspaso a la tela, diseñando, generalmente, representaciones abstractas. De todo ello resulta un dispositivo material cuyas características cromáticas aluden al objeto intervenido. Para esta investigación, cabe mencionar que el proceso descrito sobre el resbalín se desarrolló en tres sesiones, siendo la última la instancia donde se realizó la restauración de la zona lijada, pintándola de un tono similar al que posee como último color, con el fin de causar el menor daño posible al mobiliario urbano. Existe un video que da cuenta de todo el proceso y que está disponible en la web⁸.

⁸ “Resbalín”. Vimeo. Cargado por Robinson Hakim, 24 agosto 2022. <https://vimeo.com/741712824>



Figs. 7 y 8: A la izquierda, video still de la acción abrasiva sobre el resbalín. Junio de 2022. A la derecha, una obra que muestra los colores obtenidos luego de la intervención. Lienzo de 25 x 30 cm.

Otras categorías emergentes se han dado cuando, en una oportunidad, al desplazar un modular de nueve lijas adheridas sobre madera contra una barrera de contención, generé un ruido propio del contacto entre superficies, lo cual hizo que saliera un hombre de su casa y me increpara, asumiendo que yo tenía intenciones de dañar o robar los vehículos que estaban estacionados en el lugar. Naturalmente, el proceso se detuvo al instante. En otro momento, mientras lijaba un resbalín y, al mismo tiempo, dejaba secar en el pavimento una tela con pigmentos frescos, se acercó un perro y orinó el cuadro. Detuve mi acción para observar la huella que el animal había dejado sobre la obra. La cuidadora, preocupada, se acercó a paso rápido a pedir disculpas, a lo que respondí que lo sucedido era parte del proceso y que no se preocupara.

El último al que hago mención ocurrió cuando comencé con la investigación. En una determinada noche, caminé hasta una especie de muro de media altura ubicado en un parque con el objetivo de obtener el color marrón que había detectado. Mientras estaba lijando, un hombre, al que no vi llegar, se ubicó a mi lado y me preguntó qué estaba haciendo. Le expliqué y me sugirió la idea que desplazara el soporte de otra manera, haciéndolo él mismo. Luego de lijar, me preguntó si tenía dinero y recordé que portaba mil pesos; al entregárselos, me dio su nombre (que hoy no recuerdo) y me dijo que, ante cualquier peligro con algún individuo, dijera que era amigo de él. Esta fue la primera instancia en la cual otra persona lijaba según los principios básicos de la lijografía, lo que sirvió como referente para la realización de una actividad pedagógica, en el colegio donde trabajo, con estudiantes de entre siete y ocho años de edad, con el objetivo de que vivieran la experiencia de lijar objetos que se encontraban en desuso dentro del establecimiento y democratizar así la técnica lijográfica.

Aproximaciones sobre la creación de imaginarios a través de la lijografía

Si bien la lijografía se ha establecido como una técnica de acuerdo al concepto de “tejné” de los griegos, Saint Girons, citando a Heidegger, expresa que esta consiste en “hacer aparecer algo como

esto o como lo otro, de tal o cual manera en medio de las cosas presentes” (138). Nussbaum complementa esta concepción diciendo que consiste en “una aplicación deliberada de la

inteligencia humana a alguna parte del mundo que proporciona cierto dominio sobre la ‘tyché’; se relaciona con la satisfacción de necesidades y con la predicción y dominio de contingencias futuras” (143).

Dado lo anterior, es posible caracterizar a la lijografía como una técnica que, a través de la utilización de elementos materiales y bajo una metodología concreta, pretende generar un desdoblamiento liminal del significado tradicional del objeto en la medida que su proceso y su resultado evitan la interacción habitual con ese objeto en su contexto y su propósito, a la vez que pretende establecer una experiencia estética nueva en una situación común. Para lograr esto, la acción lijográfica actúa como un acto estético que, en palabras de Saint Giron, es el que, a partir de cosas sensibles, transforma transitoriamente y bajo ciertas condiciones los contextos, los seres y las obras (19).

En la técnica descrita, el punto de partida radica en la forma en que el espectador o transeúnte advierte su entorno material. Su manera de percibir se consagrará en tanto la búsqueda de cualidades físicas se relacione con ciertos atributos identitarios que se presentarán como una imagen mental. Este proceso es entendido como imaginabilidad (Lynch 19). Y es ahí donde la lijografía, como obra resultante del desarrollo procesal, establece dispositivos bidimensionales que, a través de los colores que posee, indican la existencia de un objeto en un contexto determinado. En otras palabras, será a través de las características cromáticas que posea la lijografía, en la medida que contiene indicios de pintura que refieren al objeto intervenido, que el espectador recordará el elemento urbano en cuestión.

Al respecto Lynch, citando a Paul Stern, establece este atributo objetual en relación directa con el espectador, el cual dispondrá de la posibilidad de la creación de imágenes que, por su claridad y armonía de forma, cumplen con una necesidad existente y comprensible, lo cual constituye el primer paso hacia la construcción del significado interno (20). La lijografía, entendida, a su vez, como una acción que permitirá la transformación valórica de un objeto urbano al ahondar en su historia, cumplirá su función sónica en la medida en que la obra bidimensional resultante active en el espectador significados particulares según su relación sensible con el entorno material.

Aunque esta técnica artística cumple con el postulado que indica que “desde las artes performativas, el cuerpo en acción es aquello que articula lo estético, lo político y el elemento discursivo” (Contreras e Ihle 10), para complementar la “nueva” visibilidad que se pretende conseguir del objeto público debe atenderse a una condición básica: la interacción previa, en alguna medida, del espectador con el objeto, pues, si no es así, “poco es lo que le pertenece al que de recuerdos escuchados o leídos se basa”: tal carencia no permitirá el desarrollo de una imagen mental en el espectador.

Aun así, si le propusiéramos a un caminante a buenas y primeras establecer recuerdos fidedignos de los lugares por los cuales circula y de los objetos que lo componen resultaría forzado, ya que identificarse con algún espacio determinado depende no solo de permanecer en él, sino también de la lectura que se realice de ese lugar a lo largo de un tiempo determinado, en el que se reconozcan y organicen las partes de ese todo. Lynch lo expresa como “[un escenario físico, vívido e integrado, capaz de generar una imagen nítida, que desempeña, asimismo, una función social. Puede proporcionar la materia prima para símbolos y recuerdos colectivos de la comunicación del grupo” (13). Si bien el ejercicio, en este caso, consiste en ir de lo general a lo particular, es decir,

del espacio físico al objeto, cabe mencionar que es posible reforzar el desarrollo de la imagen mental en el espectador a través de artificios simbólicos mediante la reeducación de quien percibe la obra (Lynch 20). La lijografía, precisamente, a través de su función deíctica en su aspecto bidimensional, actúa como un dispositivo representativo, es decir, establece el objeto designado (Marchán 20).

Ahora, cuando hablamos de la función deíctica de la lijografía, la entendemos como aquella que, según Pierce, citado por Bense y Walther, es “aquel signo, en la relación signo-objeto que tiene una relación directa, causal y real con su objeto, que indica directamente hacia su objeto, que lo señala” (84). A partir de esta función se puede establecer a la lijografía como una estrategia artística que, por medio de la puesta en valor de indicios cromáticos, alude a la historia de un objeto público, permitiendo establecer en el espectador la construcción de un imaginario que será operativo según la interacción que tenga con el medio urbano. Este imaginario, en palabras de Villar y Amaya, no solo se basa en el carácter trascendente de sus expresiones comunes, sino en la creación de nuevos símbolos que enriquecen su imaginaria y por los cuales adquiere una dimensión que busca comprender el mundo y justificar su comportamiento (18), por parte del espectador

Como conclusión: nuevos relatos en el contexto urbano practicado

La práctica artística descrita, como investigación, ha originado nuevas preguntas que requieren nuevas acciones para ser respondidas. Por el momento se concluye que la lijografía pretende hacer del proceso de obtención del color un punto de inflexión que posibilita, en el transeúnte testigo de la intervención, cambios en la comprensión del contexto espacial y de los objetos que lo componen, lo que posibilita el surgimiento de una nueva lectura del medio. Esta se inicia con la observación de la acción abrasiva y/o con la apreciación de las obras resultantes, continúa con la ampliación de las imágenes que se depositan en su imaginario simbólico individual y, posteriormente, colectivo, según sea su interacción con el medio.

Por otro lado, las capas de color que permanecen ocultas en los objetos públicos, como si fueran palimpsestos, al ser descubiertas para ser desplazadas a lienzos y volverse visibles, como se aprecia en el video “Resbalín”, hacen que tales dispositivos pictóricos se conviertan en objetos de contención de la nostalgia y la historia. Al generar relatos visuales policromáticos extienden las descripciones del objeto intervenido y permiten el surgimiento de nuevos contextos dialógicos y de una multiplicidad de interpretaciones. Esta relación activa es consecuencia del vínculo entre la acción lijográfica, el espacio urbano, el mobiliario público y el grado de participación que tenga el transeúnte, conjunción que desemboca en la construcción de nuevos modelos representacionales a partir de la re-observación del entorno material propio.

Referencias

- Bense, Max y Walther, Elizabeth. *La semiótica: Guía alfabética*. Barcelona: Anagrama, 1975. Impreso.
- Cisterna, Francisco. “Categorización y triangulación como procesos de validación del conocimiento en investigación cualitativa”. *Theoría*, 14.1 (2005). <https://www.redalyc.org/pdf/299/29900107.pdf>. Web. 2 jun. 2023.
- Contreras, María José e Ihle, Carolina. “Valor! Site specific performances sobre valor patrimonial”. Catálogo. Jun. 2016. https://issuu.com/milm2/docs/valorbook_issue_b. Web. 4 jun. 2023.

- García, Antonio y Armiñana, José. “Los soportes pictóricos y sus variedades”. Universidad de Murcia. s.f. <https://www.um.es/documents/4874468/10241949/u.t.-4.-los-soportes-pictoricos.pdf/404aeba0-180b-4c9f-8d76-7a8d8ae4dc32>. Web. 2 jun. 2023.
- García, Dorde Cuvardic. “La reflexión sobre el flâneur y la flâneire en los escritores modernistas latinoamericanos”. *Káñina, Revista de Artes y Letras*, 23.1 (2009). <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=44248784002>. Web. 1 jun. 2023.
- García, Heriberto. “La genealogía como investigación histórica en Foucault”. *Diseminaciones, Revista de Investigación y Crítica en Humanidades y Ciencias Sociales*, 1.1 (2018). revistas.uaq.mx/index.php/diseminaciones/article/view/145. Web. 4 jun. 2023.
- González, Agustín. “El hombre y la técnica”. *Ágora, Papeles de Filosofía*, 23.2 (2004). minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/1252. Web. 1 jun. 2023.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y del arte*, Vol. I. Barcelona: Labor, Punto Omega, 1951. Impreso.
- Lara, Alejandro. Guía del mise en place en la cocina moderna. Diplomado de Profesionalización Gastronómica, Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Venezuela. Ene. 2018. <file:///C:/Users/bibli/Downloads/GU%C3%8DA%20DEL%20MISE%20EN%20PLACE%20DIPLOMADO.pdf>. Web. 3 jun. 2023.
- Lynch, Kevin. *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1984. Impreso.
- Marchán, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto: Epílogo sobre la sensibilidad “posmoderna”*. Madrid: Akal, 1974. Impreso.
- Nussbaum, Martha. *La fragilidad del bien*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2003. Impreso.
- Ocanto, Isabel. “La creación de imágenes mentales y su implicación en la comprensión, el aprendizaje y la transferencia”. *Sapiens, Revista Universitaria de Investigación*, 10.2 (2009). <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=41021266013>. Web. 3 jun. 2023.
- Rosas, José e Hidalgo, Germán. “El Plano Oficial de Urbanización de la Comuna de Santiago de 1939: Trazas comunes entre la ciudad moderna y la ciudad preexistente”. *ARQ (Santiago)*, 91 (2015). www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-69962015000300013. Web. 3 jun. 2023.
- Saint Girons, Baldine. *El acto estético*. Santiago: LOM, 2013. Impreso.
- Valenzuela, Sebastián. *Residuos desplazados: Robinson Hakim y Nicolás Fuentes*. Santiago: Écfrasis, 2016. Impreso.
- Villar, Mayerly y Amaya, Sebastián. “Imaginarios colectivos y representaciones sociales en la forma de habitar los espacios urbanos”. *Revista de arquitectura*. Ene-dic. 2010. Web. 2 jun. 2023.
- Zoido, Florencio, et al. *Diccionario de geografía urbana, urbanismo y ordenamiento del territorio*. Ed. Barcelona. 2000. Impreso

Recibido: 1 de Abril de 2023
Aceptado: 12 de Julio de 2023