



D21

PROYECTOS DE ARTE

FRANCISCA ANINAT

CAT. #47



EL MAPA DE LA EXPOSICIÓN; LA EXPOSICIÓN COMO UN MAPA

Francisca Aninat expone en D21 para dar cuenta del estado de avance y desarrollo de su trabajo. En este sentido, la decisión que la anima es de carácter metodológico.

No siempre es posible disponer de una posibilidad para analizar los momentos de ruptura y aceleración del trabajo, como en este caso, en que se ha tenido que abstener de incluir una pieza significativa. Una exposición también es importante por lo que se deja fuera.

En este caso, la espacialidad de la galería es el principal principio de restricción expositiva. De acuerdo a esto, hay cosas que no calzan. De acuerdo a esto, es preciso tomar la decisión de exponer elementos parciales y no menos significativos en el desarrollo de obra, para así impedir la invalidación de lo expuesto mediante saturación por proximidad. Lo cual señala el tipo de certeza que el método de trabajo instala, haciendo la distinción formal entre método de investigación y el método de la exposición.

Lo que ha sido dejado fuera, porque corresponde a la investigación estratégica ha sido una pintura monumental, que expande lo que ya ha definido en obras como Sudamérica. Allí, la problemática está anclada en la recompostura del cuerpo vestimentario de la pintura, poniendo el énfasis en lo que llamaré operaciones condensadas de corte y costura. La exigencia del método expositivo ha obligado a dejar fuera esa pintura, en el entendido que habrá que buscar el espacio que satisfaga sus implicancias materiales.

De este modo, la decisión ha sido ocupar las tres salas de la galería como tres momentos metodológicos, que se articulan y se determinan de acuerdo a los criterios que los sostienen internamente; en función de lo cual, la galería impone su mapa de distribución de acuerdo a tres zonas de problemas: a) los sepulcros blanqueados; b) el armario y el árbol; y c) la máquina de lectura. Cada problema está determinado por la contingencia de la materialidad, dando pie a la producción de tres "piezas".

La primera corresponde a la exposición de la moldura como base de toda referencia seriada, señalando el trabajo futuro. El molde está presente, justamente, por ausencia potencial. Sus efectos no hacen más que solidificar la superficie de acogida de todas las inscripciones posibles. Digamos que esta es la instancia albañil del trabajo, que remite, de todos modos, al grado cero de la habitabilidad.

La segunda, por su parte, tiene que ver con la disposición del método de trabajo que ha permitido consolidar la obra anterior. De este modo, son exhibidos los emblemas de trabajos anteriores, producto de la transcripción objetual de un relato oral. El conocimiento arborescente se disuelve de acuerdo a la condición de recipientes no solo transparentes, sino yacientes, como relicarios que ya no retienen ni la última gota de significación.

La tercera, en cambio, remite a la tecnología de la transcripción, que arma y sostiene la estrategia de largo plazo de la obra. Los relatos orales son transcritos sobre soportes que regresan al origen de las formas inscriptibles. De ahí la sujeción a la condición de recepción del sudario como pantalla del deseo residual. La tela es convertible en página; la página es mutable en sábana; a su vez, pata terminar, la sábana es transformable en soporte imprimado para establecer dos regímenes gráficos: la mancha y la línea. La mortaja plegada y guardada en un armario (funerario) ante-

cede al cuadernillo en cuyo empaste se invertirá la costura decisiva. En el origen del libro está la noción jurídica de expediente. Y estos poseen su propia forma de ser cosidos. Toda sustracción dolosa queda en evidencia. La causa que entabla Francisca Aninat recupera el hilo cuyo trazado sella la tolerancia de los relatos, en el terreno de su extensión material, como "libro de horas".

Para resumir, las piezas referidas en esta exhibición ocupan un lugar expansible en las zonas de enunciación designadas por Francisca Aninat para fijar el futuro de su trabajo, cerrando procesos, guardando recursos formales, re-acomodando intensidades. La retracción de la pintura, la puesta en evidencia del moldaje y la condensación de la transferencia gráfica suponen la existencia de acciones específicas, ligadas a materialidades contingentes –yeso, hilo, tela– mediante las cuáles se define la constitución de una obra cuya exigencia no conoce otra restricción que sus propios medios, que su propia autonomía, sobredeterminada por la "prosa arcaica" del mundo.

Justo Pastor Mellado
Santiago de Chile, marzo 2017.









CRISTIANO

CRISTIANO

CRISTIANO

NO. DO
TAB. I
T. E.

NO. DO
TAB. I
T. E.



APENDICE

En su reflexiones sobre el verso francés, Paul Claudel señala que el elemento primero del lenguaje, incluso anterior a las palabras, es "una idea aislada del blanco". Y agrega: "es imposible dar una idea de las pretensiones del pensamiento si no se toma en cuenta el blanco y la intermitencia". Es a esto que me refiero cuando termino el texto para el catálogo de Francisca Aninat en D21: "una obra cuya exigencia no conoce otra restricción que sus propios medios, que su propia autonomía, sobre/determinada por la "prosa arcaica" del mundo".

Esta prosa proviene de la articulación rítmica de la página de los libros de tela fabricados a mano, ajustándose al formato de unos raros incunables, para trasladar la significación de las formas expresivas hacia el soporte de normas impresivas, como puede ser un bloque de yeso moldeado para cumplir funciones de marcación de intervalos en el espacio.

Los libros están del lado de la pintura; mientras que los yesos están del lado del grabado. Esta es una manera de reducir unas prácticas a sus determinaciones técnicas básicas, para poder entendernos.

Los muros de la galería han sido convertidos en soporte desplazado de las páginas de los libros, justamente para poner término a la "procesualidad" de los trabajos que aseguran la continuidad del hilo y de la palabra. He sostenido que no es habitual que una artista piense una exhibición para señalar el trabajo futuro. Había que poner fin a la costura de la continuidad para poder instalar los términos del intervalo.

Lo primero que hay que decir al respecto es que el intervalo, la mayor parte de las veces, se dice en plural. Y no se refiere a las distancias en términos de separación, como lo harían dos riberas, sino como napas de agua que interrumpen la continuidad del suelo, pero sobre la cual la mirada se desliza sin fragmentarse, como una veladura en pintura.

La disposición de materiales en la pieza de la primera sala en D21 corresponde a series de tablones y postes de yeso, así como a tablones de madera aglomerada pintada de negro, que forman una continuidad marcada por aperturas que no logran instalar distancias significativas entre sí. Por momentos, los tablones negros se distribuyen en el espacio para dejar libre el acceso a los objetos de "intervalación" de tablones y postes

de yeso, que modelan la fisura por inversión; es decir, señalan la dimensión del vacío por el volumen enfatizado como una contra forma.

El yeso, sin embargo, no es una réplica de la madera. Aunque, de todos modos, la "prosa arcaica del mundo" se hace anticipar mediante este "grado cero" de expansión, si entendemos que en la madera está el potencial de la vivienda y que en el yeso reside la propiedad del blanqueo del espacio. Lo que hay, es la atracción flotante entre el significante casa y el significante mausoleo para producir una tensión entre fisura y fondo.

En los libros expuestos en la sala está la marca dispuesta a disolverse en la sala de entrada, donde Francisca Aninat expone las condiciones del regreso al origen del pensamiento; es decir, lo blanco y la intermitencia, como ya lo he señalado. Siendo, esta última, la condición de una entonación que se escabulle como aventura silenciosa fuera de sus límites.

Aquí está la obra del futuro, pareciera afirmar Francisca Aninat, de regreso de las grafías hacia los intervalos por los que se aprehende la oralidad básica de los re-

latos. Solo es necesaria la apertura entre los tabloncillos de diversa materialidad para percibir el soplo que antecede a la palabra muda.

El trabajo de Francisca Aninat ya ha sido preparado por la poesía. No es casual que los trabajos de confección de libros, de hace un par de años atrás, hayan sido realizados en la cercanía de la lectura de la obra de William Wordsworth. Lo que en un momento me pareció ser una referencia erudita, ahora demuestra ser un momento decisivo en su actitud analítica y constructiva. En *El Preludio*, por ejemplo, Wordsworth repite poéticamente su vida al recrearla a partir de experiencias fundamentales. Francisca Aninat busca recrear sus propias experiencias originarias en el registro de los relatos de dolor y de pérdida, que luego transcribe como experiencia poética. Pero, en términos estrictos, ¿qué significa “poetizar la vida”, para un artista? Significa someterse a los imperativos de un diagrama inconsciente de obra; es decir, de una elaboración de la experiencia.

Para exponer los términos materiales del diagrama, Francisca Aninat ha dispuesto en la primera sala, los elementos básicos de un fraseo inaudible, que porta consigo la palabra-por-venir: “Los gramáticos indios distinguen entre las palabras aquellas que llaman “sphota”: palabras-soplo”¹. Por esta razón los tabloncillos están dispuestos de manera lacunar; justamente,

para que los intervalos se conviertan en el espacio propio del soplo. Pero lo que realmente busca es el silencio de la palabra. En este sentido es que señalo que en esta pieza Francisca Aninat resume su trabajo por venir. Hasta el momento, los objetos que armaban sus obra anterior habían sido concreciones de una palabra recogida en los márgenes. Ahora, lo que pone en suspenso es la condición misma del objeto, en su posición pre-objetual, anticipando el origen de las formas, que es lo más cercano a una búsqueda como la que ensaya un poeta como André du Bouchet.

Respecto de lo anterior, puedo dar cuenta de este Apéndice remitiendo mi hipótesis a las palabras que sostiene Henry Maldiney en una entrevista con Michael Jakob², cuando al hablar de André du Bouchet se refiere a un escrito de Shih T’ao, para quien el hombre perfecto es aquel que acoge los fenómenos en el momento en que todavía no adquieren forma. He aquí –a juicio de Maldiney– lo propio de la poesía de Du Bouchet: “¿Cómo decir, hablando, lo que es exterior a la palabra?”.

Justo Pastor Mellado
Santiago de Chile, marzo 2017.

² Maldiney, Henry. “La poésie d’André du Bouchet ou la “génénesis spontanée”. Entretien avec Michael Jakob”. *Archives de Philosophie* 74, 2011, 457-468.

¹ Maldiney, Henry. “Art et existence”, Paris, Klincksieck, 2003., p. 226



D21 Proyectos de Arte

Nueva de Lyon 19, departamento 21,
Providencia, Santiago de Chile
56-2 23356301 / info@d21.cl
www.d21.cl

Director D21 Proyectos de Arte
Pedro Montes

Directora Galería D21
Claudia Hidalgo

Diseño y Publicaciones
María Fernanda Pizarro

Difusión y Medios
Mariairis Flores

Archivos y Documentos
Catherina Campillay
Vania Montgomery

FRANCISCA ANINAT
30.03.2017 / 04.05.2017

