



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
MAGÍSTER EN ARTES. ÁREA ARTES VISUALES

EL CAMBIO Y LA CRÍTICA COMO ESTRATEGIA PARA GUIAR LA
PROPIA OBRA HACIA LOS MARGENES DE LO ESTABLECIDO, O
SOBRE COMO HACERLA PROCESO

POR

NICHOLAS IAN JACKSON VALENZUELA

Memoria presentada a la Facultad de Artes
de la Pontificia Universidad Católica de Chile,
para optar el grado de Magíster en Artes con
mención en Artes Visuales

Profesor guía:

Roberto Farriol Gispert

Enero, 2014

Santiago, Chile

©2013, Nicholas Ian Jackson Valenzuela

AGRADECIMIENTOS

Alejandra, gracias por estar siempre.

TABLA DE CONTENIDOS

	Página
AGRADECIMIENTOS	iii
RESUMEN.....	v
PROLOGO.....	vi
I. INTRODUCCIÓN	1
II. TIEMPO RENTABLE, MI VISIÓN DEL ARTE CONCEPTUAL Y LA SUBJETIVIDAD DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA COMO APERTURA DE SENTIDO.....	5
III. PRIMERAS EXPERIMENTACIONES CON LOS OBJETOS, EL ESPACIO Y EL PRESENTE DEL CONSUMO ARTÍSTICO	17
3.1 Dónde dejé las cosas	17
3.2 Cuando ya no sabemos qué decir.....	24
IV. MI TRABAJO EN EL ESPACIO Y LAS IDEAS QUE DE ELLO TENGO, O SOBRE COMO CONJUGAR AMBAS REALIDADES POR MEDIO DE LA OBRA EN LAS IDEAS, LOS PROBLEMAS.....	29
V. EVENTUALIDAD, DESORDEN E ININTELIGIBILIDAD, O LA INFORMALIDAD DE CUANDO ES, ASÍ SE VE	40
VI. LA OBRA, LA FORMA, LA COPIA Y EL CONTEXTO CALLEJERO: BA- BARAN-BARANDA Y SU MODO DE HACER POLÍTICA	56
VII. CONCLUSIÓN	74
BIBLIOGRAFÍA.....	79
<u>Bibliografía primaria</u>	79
<u>Bibliografía secundaria</u>	81
<u>Bibliografía de recurso electrónicos o de Internet</u>	81

RESUMEN

La presente memoria se levanta como texto crítico dirigido a la propia producción de obra, aquí objeto de estudio (o.e.). Su forma como escrito, imagen o reflejo del o.e. se ve cuestionada desde un comienzo, pues se reconoce que al investigar en arte los modos de aproximación a la obra se levantan como problemática en sí.

Esta problematización de la metodología de análisis se hace pertinente al reconocer, de antemano, que el o.e. podría definirse como obra en constante cambio, pues pasa por la fotografía, el objeto, la instalación y la acción. Bajo esta necesidad de cambio, o del cómo hacer del proceso la obra, es que la memoria presenta cinco capítulos centrales, donde cada uno describe, relaciona históricamente y analiza una obra en cuestión, solo para lograr destacar aquellos aspectos más importantes, asuntos reconocibles desde una aproximación volcada sobre lo discursivo del o.e. –intenciones, operaciones, procedimientos-, más que sobre lo propiamente material. Cada estudio de obra, fundado en la relación histórica con artistas relacionados al conceptualismo y post-minimalismo, permitirá describir un vínculo diferencial entre los o.e. analizados, consecución que esboza una suerte de historia de obra que concluye, finalmente, con la observación de la acción como arte y la conclusión de que esta búsqueda artística necesitó, constantemente, situar el discurso formal en el margen con el fin de proponer una manera de hacer política en las artes visuales.

Palabras clave: crítica, proceso, conceptualismo, postminimalismo, objeto, instalación, acción, forma, utilidad, contexto, margen, política.

PROLOGO

Recuerdo que el día de la reunión con la comisión evaluadora de ingreso al magister me vi enfrentado a preguntas y problemáticas que marcaron los dos años de estudio en el programa, dudas que en esta memoria son un pulso directivo.

Ese día fue especial por dos asuntos que hoy reconozco: en primer lugar daría inicio a dos años dedicado a investigar sobre mi trabajo, asunto que imponía, quiérase o no, la pregunta de qué se investiga cuando se investiga en arte; en segundo lugar porque esa reunión implicaba exponerme ante académicos y artistas, personas que habían hecho del arte su forma de vida, y que, justamente desde esa posición, tratarían de desafiar el portafolio y visión que presentaba como postulación al programa.

Durante el encuentro ellos cuestionaron mi proyecto de investigación para ponerme a prueba, pero, por sobre los detalles formales de la propuesta, creo que el verdadero desafío de mi postulación guardaba relación con mi historia profesional. Enfrentarme a la comisión era un momento especial, sobre todo cuando al observar mi currículum el título de ingeniero civil industrial aparecía fundamentando mis antecedentes académicos y antecediendo a mis estudios fotográficos, área desde la que formulaba mi proyecto. Recuerdo entonces que, cuando la comisión¹ lanzaba preguntas como ¿qué hace Ud. acá cuando, según su currículum, debiera estar en el último piso de un edificio en *sanhattan*, manejando los números de alguna multinacional?, pensaba que la duda de la comisión no era de carácter académico, no había un resquicio formal que era necesario aclarar, sino uno existencial: el problema se situaba sobre la vida de quien postulaba.

Aquellos con una historia personal atravesada por el arte se cuestionaban, justamente, la forma de vida de un ingeniero que quería estudiar dos años un programa intensivo sobre el estado de las cosas del arte contemporáneo; asunto que definitivamente era lo más intrigante, más que el proyecto en postulación.

¹ Esta pregunta la formuló un caballero de pelo blanco, el de mayor edad en la comisión, de quien conocería su personalidad y peso en el mundo del arte nacional solo después; nada más ni nada menos que don Gaspar Galaz. Recuerdo que él, junto a Roberto Farriol, Pablo Miranda, Ignacio Villegas, Danilo Espinoza y Alejandro Vera, entre otros si mal no recuerdo, conformaron esa comisión.

De todos modos, y aunque menos relevante ese día, el proyecto que postulaba para ingresar al magister trataba el cómo, mediante la fotografía, era posible documentar acciones y objetos de personas -llevadas frente a la cámara como respuesta a solicitudes concretas²- con el fin de conocer algo más de ellas o ellos. El proyecto buscaba indagar sobre las posibilidades de conocer a los otros y sus individualidades por medio de un programa -interactivo- que finalizaba en imagen fotográfica, producto que daba fe de todo lo realizado. Finalmente el proyecto también buscaba ofrecer, mediante el desfile de acciones y objetos fotografiados, algún indicio sobre quién era yo, sentido que llegaba sin necesariamente haber creado signos íntimos materializados por elecciones plásticas, sino mediante las elecciones de otros.

Detrás del proyecto existían creencias categóricas que solo ahora soy capaz de ver, proposiciones fundantes como la posibilidad de conocer lo de otro por medio del arte; la importancia de la idea pues el proyecto consistía en la ejecución de ésta; lo primordial de vincularse con el presente para retratarlo; la necesidad de que el artista, como fotógrafo, debía elegir qué situar frente a él, o dónde situarse, más que entregar composiciones plásticas; la creencia de que la obra es fruto de un hecho; la posibilidad de un sentido de obra también creado por otro; y, finalmente, el hecho que la obra siempre hablaba del artista.

Sin saberlo, la pregunta sobre qué se investiga cuando se investiga en arte involucraba toda estas proposiciones, conjunto de certezas que posteriormente reflejarían dudas importantes, las que a lo largo de los dos años comenzarían a formularse como problemáticas a responder dentro de mi propia producción, como si la obra hubiese sido un laboratorio de experimentaciones donde se ponían en crisis la posibilidad de verdad de todas esas promesas.

De aquí que las mismas proposiciones que daban soporte a mi propuesta de postulación, cuando eran formuladas como preguntas, levantaban una crítica a la posibilidad del arte como lenguaje, como expresión y como medio de conocimiento,

² Solicitudes como ¿Es posible que me enseñe que objeto es el que más le representa como persona? O ¿Hay algo que con ese objeto le gustaría hacer frente a la cámara?

pues ¿Era posible que por medio del arte se conociera lo de otro? ¿Era posible que las ideas fueran arte? ¿Era posible que el arte fuese la ejecución de algo y no tanto ese algo, por lo mismo hecho y no objeto? ¿Era posible que el arte hablara del presente? ¿Era posible que los signos ocupados en un proyecto artístico fueran producidos por otro? ¿Era posible que el arte se constituyera solo a partir de elegir o situar? ¿Era posible que el arte no hablara sino del artista?

Estas dudas –quizás muy obvias y anticuadas- fueron las que estuvieron decantando, por medio de mi práctica, durante los dos años del programa: algunas impulsadas por temas expuestos por los mismos profesores y compañeros, otras producto de mi inquietud personal; pero todas preguntas marcadas por el desorden y los vacíos propios de quien sostiene un panorama artístico sin haber tenido una formación sistemática en el campo de las artes visuales.

La presente memoria, al proponerse tomar la propia producción por objeto de estudio e indagar sobre su sentido, si bien no busca –ni siquiera podría intentarlo!- resolver estas monumentales dudas, se encuentra atravesada por ellas. Éstas son, por lo mismo, el pulso que subyace no solo en los trabajos que serán descritos, analizados y problematizados, sino también las incertidumbres y los modos que guían las observaciones y conclusiones.

Será preciso entonces enunciar la problemática que cruza esta memoria, delimitada por lo ocurrido ante la comisión y su preocupación por la vida de quién postulaba –su presente, su interior, su intención-, y, en paralelo, por las certezas de mi proyecto de postulación, las que veían la posibilidad de conocer realidades por medio de un hecho/obra que no se distingue, en su formalidad, de lo corriente³. Fue entonces que, a partir de estos dos frentes y en un mismo momento reconocí la preocupación por la relación entre mi vida cotidiana, aquello ordinario, y las posibilidades del arte a través de mi obra.

³ Preguntar por un objeto o un hecho significativo a alguien, para que sea representado frente a una cámara, como proponía mi proyecto, no ve gran diferencia con la pregunta por un objeto o hecho significativo que puede hacer un familiar, un amigo o un terapeuta.

I. INTRODUCCIÓN

La generación del significante perpetuo (a la manera de un calendario perpetuo) en el dominio del Texto (o más bien cuyo dominio es el Texto) no tiene lugar según un proceso orgánico de maduración, o de acuerdo con el curso hermenéutico de una investigación que paulatinamente se va haciendo más profunda, sino, más bien, en función de un movimiento serial de desconexiones, superposiciones y variaciones.

Roland Barthes, 1971, *De la obra al texto*.

Se ha comprendido que la presente memoria es un documento escrito ordenado de tal manera que evidencia un modo de aproximación sobre la propia obra, esto con el fin de concluir algo sobre ella. Para ello se decidió observarla como fenómeno inseparable de su proceso productivo y, por consiguiente, como objeto de estudio (o.e.) íntimamente ligado a la intención conceptual y procedimental de su autor. Esta delimitación dirigida a los modos de hacer mas que hacia la objetualidad de lo hecho, a su vez, exige un esfuerzo por ordenar la experiencia de lo vivido y no tanto una claridad enumerable de los aspectos presenciales de una obra terminada. Desde un lugar así, la presente memoria termina por configurarse como una historia de lo presentado en los talleres del magister: expresión de la «imagen» de obra que fui construyendo en el mismo ejercicio reflexivo. Y si se comprende así, como reflexión de algo pasado, entonces su perspectiva queda condicionada sino a «remontarse» para explayar su contenido. Podría decirse, por consiguiente, que la presente memoria funciona adosada a una manera que justamente le hace todo el honor a su nominación, pues rememorará para construir condiciones de análisis que terminen por evidenciar la conclusión hacia la cual se dirige, pero ¿cómo hacer pertinentes estos modos si la obra que se busca reflejar quiere constantemente cambiar y alejarse de un «centro» que la estabilice?

Este texto se sustenta en una visión de la propia obra como asunto en constante transformación, pues los trabajos que se analizarán presentan, más que una línea de profundización material, técnica o configuracional, un intento por la diferenciación, de

modo que cada obra se creara y presentara lo más distinta posible a la que le antecedió. Estas diferencias, observadas a través de trabajos fotográficos, *ready-mades*, instalaciones y acciones urbanas, deberán comprenderse, además, bajo la necesidad de desobjetualizar la obra de arte o el intento por hacer del proceso productivo la misma obra. En las páginas que siguen se leerá, por lo tanto, una historia de diferencias que enseña la manera en que el o.e. se fue haciendo procedimiento, pero ¿De dónde proviene este impulso y qué consecuencias tiene?

Creo que este aspecto diferencial que menciono, llevado a cabo al momento de concebir/producir mis trabajos para las distintas instancias de taller a lo largo del magister, tiene un fundamento en la necesidad constante de situarme en el borde de aquello que considero obra-de-arte. Es este un requisito íntimo –quizás propio de mi personalidad- que, llevado a la producción de arte visual, no hizo sino dirigirme a la problemática del «fin» de la obra, momento en que se elige hacer una obra que, siendo concebida desde el arte y como arte, quiere dejar de serlo.

Esta problemática, la de un obra que quiere terminar con su ser, hoy asunto quizás clásico, no encuentra mejor explicación, según mi visión, sino bajo las palabras de Roland Barthes (1971), quien refiriéndose a un momento para él novedoso dentro de las artes –y específicamente volcándose sobre la literatura de su coyuntura-, menciona que:

La obra se ve (en las librerías, en los archivos, en los programas de exámenes), mientras que el texto se demuestra, se habla conforme a ciertas reglas (o en contra de determinadas reglas); la obra se puede sostener en la mano, el texto se sostiene en el lenguaje, sólo existe en el movimiento de un discurso (o, de otra manera, es Texto precisamente porque sabe que lo es); el Texto no es la descomposición de la obra, es la obra la que es el apéndice imaginario del Texto. Aun más: solo se experimenta el Texto en un trabajo, en una producción. De ahí que el texto no pueda detenerse (por ejemplo, en el estante de una biblioteca); su movimiento constitutivo es la travesía (en particular, puede atravesar la obra, varias obras) (p. 170).

Se propone, entonces, un o.e. que paulatinamente comienza a despreocuparse de la manera en que “se ve”, para imponer una presencialidad que “demuestra” la manera en que se hizo, obra que, por consiguiente, comienza a desechar aspectos técnicos que encantan cuando se observa “en la mano”, para proponer por medio de concepciones y ordenamientos, provocaciones que apunten a dislocar aspectos de los “lenguajes”, trabajo entonces concebido para provocar el “movimiento de un discurso” mas que la empatía de una configuración visual.

A partir de una visión así es que se tenderá a buscar el “texto” que subyace a las obras, interés en lo que quizás no se ve necesariamente, sino en aquello que se debió haber hecho para lograr lo que se ve. Y si el foco se sitúa sobre esta realidad de la obra, es porque también se comprende como manera, suerte de proceso -¿quizás texto?. Este escrito, por lo mismo, no reparará preponderantemente en aquellos aspecto propios de la obra –asuntos objetuales de lo que se presenta en la galería-, sino más bien en lo no evidente o propiamente discursivo: las intenciones, las concepciones, las operaciones y los modos productivos. Será una “travesía” que, observando diferencias formales desde los procedimientos más que desde los materiales intentará, finalmente, trazar el cambio más profundo presente en el o.e.: el paso de un arte que se cree capaz de enunciar, a uno que paulatinamente ve en aquello una profunda incertidumbre.

Teniendo en consideración todo lo anterior, una primera inquietud de la memoria se levanta en torno al ¿Cómo ordenar una memoria que debe concluir sobre un o.e. que constantemente cambia, que va del objeto a la acción –o de la obra al texto- y que termina dudando de sus posibilidades enunciativas?

En un conjunto de obras que busca generar desconexiones y variaciones intencionadas, un análisis estático no presentaría la mejor manera de aproximación. Es por esto que ante esta primera duda se propone una metodología de análisis que también variará, acomodándose a los modos de cada una de las seis obra en cuestión, pero que, sin embargo, sostendrá tres aspectos que le entregarán la dirección necesaria para llegar a una conclusión final. El primero corresponde al orden cronológico que se le dará al estudio de las obras y la posibilidad de trazar con esto el camino de un o.e. que va

reaccionando a lo que le antecede para cambiar. El segundo guarda relación con la desobjetualización del o.e. y su dirección hacia un arte hecho proceso, asunto que generará la necesidad de preguntarse, constantemente, por la manera en que cada obra materializó la problemática de enseñar su propio procedimiento productivo. El tercer aspecto guarda relación con la necesidad de vincular el o.e. a la historia del arte occidental, concretamente a un conjunto de obras que también expusieron en su momento el asunto de la desobjetualización, el proceso y la incertidumbre propositiva como ejes centrales de la producción. Para esto se identificó en el canon conceptual y postminimalista, específicamente a partir de obras de artistas como Joseph Kosuth, Robert Morris, Mel Bochner y Bruce Nauman, un referente directo. La inclusión de este tercer aspecto, por su parte, implicará trabajar en base al contraste, pues se cree que si se observan trabajos propios y ajenos bajo un mismo tipo de aproximación, aparecerán similitudes y diferencias operacionales, lo que a su vez permitirá ver las mismas bases del o.e. estudiado.

A partir de esta manera de aproximarse al o.e., orden propuesto para el presente escrito, es que la memoria sostiene una segunda gran inquietud, pues ¿Para qué hacer de la obra un proceso? ¿Para qué producir algo que aspira a experimentarse a través de un trabajo, pero que no es el trabajo mismo? ¿Para qué terminar con la obra? Esta duda fundamental perfilará los cinco capítulos de tal manera que se pueda reconocer, finalmente, el sentido que tuvo la desobjetualización y preocupación por los procedimientos, y si acaso detrás de estas maneras e intereses, a veces tan complejos que se tornan ininteligibles, existe un lugar para la política y la puesta en lenguaje de lo que percibimos respecto a los límites estéticos/políticos que condicionan las experiencias visuales.

II. TIEMPO RENTABLE, MI VISIÓN DEL ARTE CONCEPTUAL Y LA SUBJETIVIDAD DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA COMO APERTURA DE SENTIDO

En el primer taller práctico dirigido por Paula de Solminihac creo haber interiorizado, frente a la solicitud constante de reconocer los modos de realización, la necesidad de sostener el proceso productivo como parte visible de las propuestas, de modo que el «momento» del hacer arte se volviera de algún modo visible. Desde mis antecedentes fotográficos esto hubiese resultado difícil de aplicar a no ser porque, por sobre el valor de la imagen fotográfica y más allá de la sutileza con que es posible tratar su espacio plástico -serie de aspectos “que la caracterizan en cuanto conjunto de formas visuales” (Aumont, 1990, p. 144), siempre me impresionó lo que Barthes (1989) pensaba respecto al acto fotográfico, donde:

La foto es literalmente una emanación del referente. De un cuerpo real, que se encontraba allí, han salido unas radiaciones que vienen a impresionarme a mí (...); la foto del ser desaparecido viene a impresionarme al igual que los rayos diferidos de una estrella (p. 143).

De acuerdo a esta idea notaba que era la «pragmática» del hecho fotográfico lo que me interesaba. Era valorar, más que la propia imagen final, las implicancias que establecía un fotógrafo al elegir un lugar y un momento para capturar esa impresión, pues había en el gesto fotográfico un origen voluntario y una elección práctica. La foto, entonces, era la prueba de que alguien necesitó haber estado produciéndola, y con esto moviendo su cuerpo, tomando decisiones, interactuando: alguien que hizo tal o cual cosa, en tal o cual lugar, ha hecho ésto que veo como fotografía⁴.

⁴ Claro queda que mis ideas, en ese momento, se levantaban a partir del documentalismo más naturalista, creencia fundada en la posible relación indexal, la contigüidad temporal y la evidencia espacial, a través del fuera campo, que podía permitir la fotografía.

Pensar la fotografía así implicaba utilizarla como un medio para tematizar algo fuera de ella, como portal hacia la explicación de sucesos que ocurrían más allá de la misma imagen causada por la fijación lumínica.

Una visión así fue la que motivo *Tiempo rentable* (ver Imagen 1, p.7), trabajo que presenta 15 fotografías análogas enmarcadas, copiadas sobre papel fibra en positivo y papel lith en negativo; 15 fotografías digitales impresas con inyección de tinta sobre papel rc; y 15 esponjas de cocina encontradas. En la instalación sobre el muro era posible ver que las imágenes en blanco y negro enseñaban una figura triangular, las digitales presentaban encuadres de cielo y suelo, y las esponjas a ellas mismas, es decir, al objeto que se usaba para limpiar la vajilla. El montaje, además, permitía reconocer módulos compuestos por cada uno de los tres objetos, los que se dispusieron sobre el muro a distintas alturas del piso, uno al lado del otro. A la diferencia en altura se sumaba que, cada vez que la foto en blanco y negro presentaba la flecha dirigida hacia arriba, la copia era el positivo y la impresión digital correspondía a una foto del cielo; por su parte, cada vez que la flecha indicaba hacia abajo, la copia era el negativo y la impresión digital correspondía a una foto del suelo, pero ¿A qué se debían estas diferencias técnicas que el trabajo presentaba desde su montaje? Y ¿Cómo se relacionaba esto con la visión fotográfica antes mencionada?



Imagen 1: Nicholas Jackson. *Tiempo rentable*. 2011. Copias sobre papel fibra y papel lith, marcos negros, impresión digital sobre trovicel, esponjas de cocina encontradas. Dimensiones variables.

Si pensaba en mi manera de ver la fotografía, entonces estas tres partes correspondían a cosas que hablaban de realidades más allá de su mera presencia, tornándose así en una suerte de documentos -tres categorías para ser exacto-, que, además, entraban en una reiteración diferenciada.

Mi interpretación a la necesidad de un trabajo que tomara el proceso como parte elemental consideró que dos operaciones: fotografiar y recolectar, fueran realizadas durante 15 días. Acciones que se activaban justo al momento en que la bolsa de valores de Santiago, y con esto su principal índice IPSA, cerraba su jornada. El diseño de la obra trabajaba, por lo tanto, en tanto dos operaciones se llevaban a cabo para documentar un día cualquiera; así, cuando la jornada del IPSA terminaba, y dependiendo si éste cerraba al alza o a la baja, yo fotografiaba una toma hacia el cielo o hacia el piso, sin importar donde me encontrara. En paralelo, tenía como misión recolectar una esponja diaria, siempre de hogares distintos. Posteriormente copié las fotografías análogas a partir de un solo negativo –una sola toma- el que, dependiendo de mi registro sobre el movimiento

del índice bursátil, sería copia positiva o negativa de la toma hecha a un juguete en forma de flecha. Finalmente, instalé los módulos en el muro a modo de representación de la curva de rentabilidad del IPSA durante esos días, lo que permitía disponerlos en forma de gráfico para que volvieran a hacer referencia a la medición bursátil del día en que se llevaron a cabo las operaciones.

La manera de producir la obra, a mi parecer, se apoyaba en lo de Barthes, pues creía que no solo la fotografía, sino la instalación completa, era capaz de configurarse como impresión diferida del seguimiento financiero de esos 15 días que referenciaba ese periodo de tiempo pasado -realidad extrajera a los materiales-, asunto que de algún modo trasladaba lo que el filósofo pensaba sobre la fotografía a la manera en que había configurado la obra. Era como si no bastara la fotografía para evidenciar la existencia de algo, sino más bien se necesitará actuar y configurar de acuerdo a los modos en que actuaba el IPSA, suponiendo con esto la «impresión» de algo -que se encontraba en otro lugar- sobre mi proceso artístico. Pero luego de presentado el trabajo la pregunta que apareció fue la de si este mecanismo efectivamente formulaba una preocupación sobre el proceso.

Para el historiador, teórico y curador francés, Paul Ardenne (2002), una práctica en la que esta necesidad se hace fundamental implicaría que:

La acción artística importa por lo menos tanto como el resultado obtenido. Apropiarse de la realidad, viene a ser entonces activar en ella un “proceso”, sea cual sea, y entrar en una temporalidad específica del mundo concreto confrontándose a su ritmo, así como conformándose con él (p. 35).

A partir de lo del francés podría afirmar que en *Tiempo rentable* se utilizó efectivamente como procedimiento y forma el ritmo diario del índice IPSA –en la ejecución de la acción y en la configuración del montaje respectivamente-, lo que podría corroborar una apropiación de maneras objetivas de abstraer la realidad, pero no llegó a lograrse una obra que “como objeto acabado se difumina ante la obra en curso, apprehendida como situación” (Ardenne, 2002, p. 37). Lo expuesto era permanente:

representación codificada de un «programa» que, si bien definió cursos o procesos a seguir, finalizaba en producción-recolección de imágenes y objetos, donde la acción seguía siendo solo un procedimiento técnico para lograr una visualidad final que le trascendía.

Antes que propuesta procesal, en *Tiempo rentable* podía reconocer indicios de un primer conceptualismo, lo que según el Sol Lewitt de Cereceda implica que “todos los planes y decisiones han sido tomados previamente y que la ejecución es una cuestión puramente rutinaria. La idea se convierte entonces en una máquina de hacer arte” (Cereceda, 2009, p. 64). Esto porque en la producción de la obra ya todo estaba pre-establecido, sin que aparecieran nuevas visualidades que transformaran la intención original, lo que la hacía, justamente, un programa por ser puesto en proceso.

La identificación de esta obra con el fundamento base las idea lewittianas permitía ligarla a trabajos como *Variable Piece #111* (ver Imagen 2, p. 10), realizada por Douglas Huebler en 1974, donde el artista norteamericano presentaba 10 fotografías color junto a un testimonio firmado por él, en el que afirmaba haber realizado un programa pre-establecido que consistía en tomar fotografías a maniquíes y personas en una calle de Londres, solo durante un breve periodo de tiempo y en base a otras reglas temporales específicas. Desde un aspecto procedimental ambas obras podían compartir la misma naturaleza programática, pero desde la configuración visual que presentan sobre el muro y el aspecto técnico material, hay notorias diferencias.

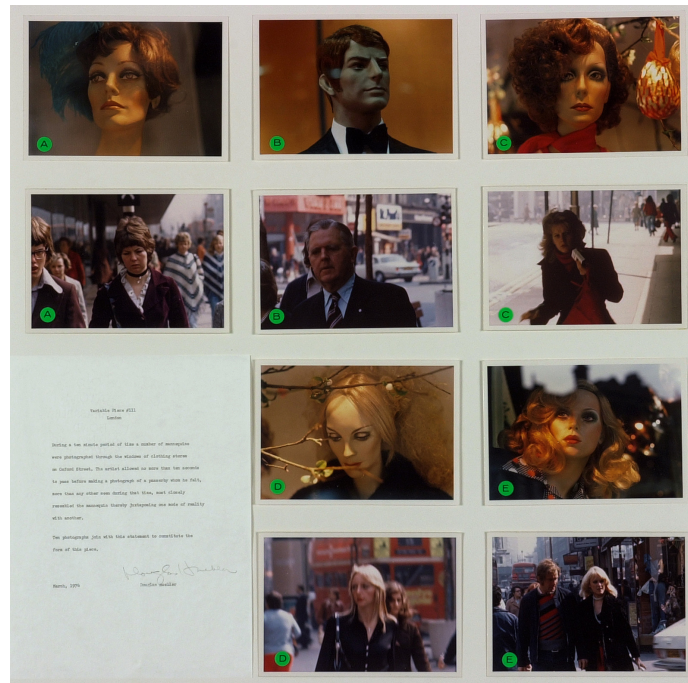


Imagen 2: Douglas Huebler. *Variable Piece #111*. 1974. Fotografía color, adhesivos y documento en papel.

Dimensiones desconocidas.

En *Tiempo rentable*, como se comentó, la forma de la curva de rentabilidad del IPSA estaba figurada por los 15 módulos, los que a diferencia de lo de Huebler, incluían dos técnicas fotográficas distintas y un objeto. La fotografía que comienza cada módulo, de arriba hacia abajo, enseña un triángulo en blanco y negro, visualidad que actúa en representación de un símbolo, convención que indica si ese día el índice bursátil cerró al alza (flecha hacia arriba) o a la baja (flecha hacia abajo). La segunda fotografía, digital y en color, permite reconocer cielos y suelos, todos distintos, alejándose de lo abstracto para enseñar una imagen de la realidad y representar con esto cómo se veía el cielo o el suelo el día que se hizo la fotografía. Por su parte la esponja, parte inferior del módulo, con su materialidad y color propios de la industria, además de su desgaste producto del uso hasta el día en que se encontró, se presenta tal cual es, como objeto útil ahora parte de una obra. Pero ¿Para qué exponer estos tres materiales y por qué hacerlo bajo la configuración del seguimiento de una variable de medición económica, forma con aspiraciones objetivas?

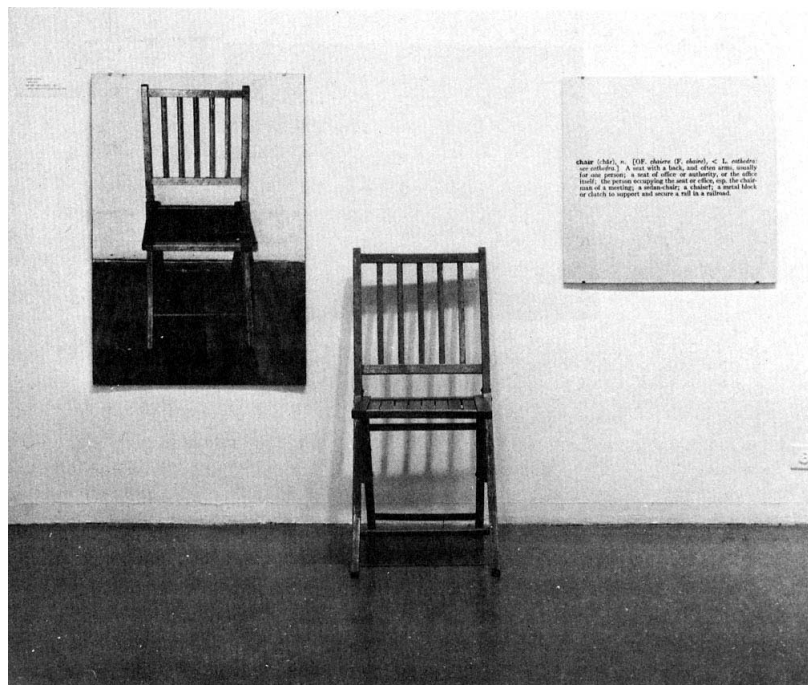


Imagen 3: Joseph Kosuth. *One and Three Chairs*. 1965. Copia fotográfica blanco y negro, silla, escrito sobre papel. Dimensiones desconocidas.

Joseph Kosuth en 1965 con *One and Three Chairs* (ver Imagen 3) expuso la foto de una silla, la misma silla y la definición de silla extraída del diccionario, obra que quizás podía ayudarme a dilucidar mis dudas respecto a *Tiempo Rentable*. Lo que a primera vista llamaba mi atención era su configuración triádica, algo que de algún modo la acercaba a mi obra, pero ¿Qué otros aspectos de ella podían ser de interés en mi búsqueda? Si se atendía el hecho que para Kosuth, como Gabriele Guercio menciona, los artistas “deal with content rather than with forms alone” (Guercio, 1991, p. xxi)⁵, entonces se hacía necesario comprender la obra de este artista como proposición más que como producto del desempeño técnico/sensual que la misma exhibe.

Si se vuelve a atender *One and Three Chairs* desde esta perspectiva, entonces lo de Kosuth enseña tres estadios posibles, tres categorías a partir de las que puede

⁵ Traducción al castellano: (artista trata con contenido más que con formas aisladas).

comprenderse lo presente en la instalación: los objetos o lo real mismo, la fotografía o la referencialidad pragmática⁶ de la realidad y la definición o convención que entrega significación a la realidad. Visto así, podría pensarse que el artista intenta lanzar una interpelación al espectador, desafiándolo a pensar, a generar contenidos de consciencia de alguna manera ya pre-fijados. La obra seguía lo propuesto por Lewitt, pues existía de antemano, como imagen, y su ejecución luego era la mera puesta en objetos, los que para el autor existían en tanto entrega de un contenido específico, objetivo; lo que a su vez buscaba establecer que “There is absolutely nothing artistically valuable about this particular photograph” (Temkin, 2008)⁷. Pero si en *One and Three Chairs* no hay valor artístico entendido en su acepción tradicional, sin duda algo valioso podrá encontrarse en el recorrido eidético que propone a partir de la instalación.

Él, como Lewitt, buscaron desplazar el gusto por sensaciones visuales a uno inclinado mayoritariamente por movimientos de conciencia, y cuando esto se comprende, entonces puede reconocerse que propuestas así priorizaban el «contenido» en el arte, pero uno sobre el “thorough questioning of both the function and the use of the language of art” (Guercio, 1991, p. xxiv)⁸. Para el neoyorquino esto significaba que el artista quiere informar al espectador, proporcionándole herramientas «objetivas» que le permitan vincular lo que se experimenta -la experiencia estética a partir de la instalación- con la intención del artista -el concepto de arte sobre el que trabajó-. En *One and Three Chairs*, entonces, se entrega una experiencia en la que el espectador reflexiona *in-situ* sobre lo que consume⁹ como arte, pero a ¿Qué tipo de reflexión se refería el neoyorquino?

⁶ Philippe Dubois, respecto a la referencialidad fotográfica, propone que su naturaleza “inscribe al médium en el campo de una pragmática irreductible: la imagen foto se torna inseparable de su experiencia referencial, del acto que la funda. Su realidad primera no confirma otra cosa que una afirmación de existencia. La foto es *ante todo index*. Es sólo a *continuación* que *puede* llegar a ser semejanza (ícono) y adquirir sentido (símbolo)” (Dubois, 1983, p. 51).

⁷ Traducción al Castellano: (hay nada acerca esta particular silla que el pensó como artístico o precioso. Hay absolutamente nada artísticamente valorable en esta particular fotografía).

⁸ Traducción al Castellano: (meticuloso cuestionamiento de tanto la función y uso del lenguaje del arte).

⁹ Si mediante sus tres realidades Kosuth aludía a la posibilidad de comprender el objeto de arte, entonces se ve que toda su idea tenía como fin “to bridge the gap between the artist’s idea and

Kosuth quería explicar por medio de su obra¹⁰ la experiencia que como espectador es posible sostener sobre El Arte, y con esto adherirse a un movimiento que pone todo el valor en el hecho que la idea-en-arte es capaz de hablar sobre la intención del artista, la concepción del arte y el modo en que se quiere que el espectador comprenda los materiales que se le presentan, creyendo abarcar la realidad silla-como-arte en todo aspecto. Pero una proposición tal hace vista gorda -al situarse sobre una perspectiva racionalista- a asuntos¹¹ para mi importantes y fundamentales, como la

whatever materials are employed in its realization" ("salvar la distancia entre la idea del artista y cualquier material usado en su realización") (Guercio, 1991, p. xxiv), esto para proporcionar "information about the nature of art" ("información sobre la naturaleza del arte") (Guercio, 1991, p. xxiv), pero ¿Para qué? Bajo su visión los recursos estéticos utilizados por artistas de su época bien podían no ser considerados arte por parte de una audiencia. A partir de esto, Kosuth veía en el fenómeno del consumo artístico que el "understanding and consideration of it as an art work is necessary *a priori* to viewing it in order to 'see' it as a work of art" ("comprensión y consideración de algo como obra de arte es necesariamente un *a priori* a la experiencia de éste en tanto 'verlo' como obra de arte") (Kosuth, 1969, p. 23), por lo que fundamentar y exponer eso que se antepone a la experiencia de la obra: la intención y concepción de la misma, era para el neoyorquino una necesidad primordial pues siempre existe quien consume la obra. El espectador, entonces, siempre debía enfrentarse a materiales y a las ideas directas que hicieron de ellos una obra de arte o, mejor dicho, los materiales estaban en una obra para hablar de ellos siendo arte, punto de partida para una reflexión sobre la misma obra.

¹⁰ Como propuesta analítica –según Kosuth- y no sintética, una obra, con sus códigos propios, e inserta en un contexto artístico particular y único, se hace dependiente de la definición del sistema que la sustenta como propuesta por parte del artista, sistema que es necesario explicitar. Para el conceptual, delimitar la intención de una obra en particular la transforma en una propuesta analítica que tiene su valor de arte en tanto deja claro su fin, estableciéndose de este modo la anterioridad de la idea. Por ello que cuando el artista no deja explícito el fin de su obra, aludiendo a que el contexto debe darle la artisticidad, significa para Kosuth que el arte se logra empíricamente. Y desde las ideas del neoyorquino, esto significa que la obra se valorizaría desde aspectos morfológicos que no toman en cuenta la idea/concepción/intención del arte contenida en la obra, por lo tanto valor dependiente solo de la experiencia estética, experiencia que para él es completamente relativa e independiente del arte, en tanto de igual manera podrían evaluarse asuntos no artísticos mientras se presenten desde una morfología.

¹¹ Por un lado anula el hecho que ciertas decisiones tomadas en medio del proceso de la producción artística, realizadas solo en base a una experiencia estética y no previstas por la idea original, también sostienen significaciones sobre lo que el arte es para el autor, posición de repercusión anulando el valor significativo de decisiones impensadas en medio del hacer; por lo mismo desautoriza la capacidad que superficies, colores, materiales, volúmenes y formas tienen, en tanto lugares sensuales, sobre la generación de sentido; finalmente, una posición así anula al fenómeno estético en tanto catalizador de experiencias ininteligibles bajo lectura racional –cosas que no se alcanzan a *ver*, asuntos de vida desconocidos, según algunos inmensos legados culturales que nos superan en todo sentido.

imposibilidad de totalizar¹² obra y la contemplación del espectador. A diferencia de Kosuth, creo en una intención artística que entra en crisis al producirse y presentarse, porque el espectador tiene una vivencia personal con la obra, desconocida por el artista e imposible de pronosticar en su totalidad.

Viendo estas maneras conceptuales, puede ver que en *Tiempo rentable* existe la intención de informar al espectador sobre la idea de arte, entregando tres maneras¹³ de abstraer la experiencia, pero a diferencia de la visión kosuthiana, esta triada no busca objetivar un contexto de consumo, sino uno de producción artística, creyendo que si se explicita¹⁴ el proceso¹⁵ de cómo se hizo arte, podrá comprenderse la naturaleza subjetiva de su producción. Cuando *Tiempo rentable*, mediante la presentación de fotografías y esponjas instaladas como curva, modela la idea que se tuvo sobre la producción de arte y no sobre el consumo de arte, entonces la intención de la obra se localiza en ella misma como programa de producción y no como proposición con valor universal. Esto significa que, aun cuando la obra aluda a un símbolo —donde hice de la flecha una analogía de la

¹² Kosuth tiende a totalizar los fenómenos de producción y consumo artístico. Su propuesta conceptual tiende a petrificarlos, como si la experiencia de espectador tuviera pautas que son leyes, idea que cree en un arte eficaz, que habla con certeza de algo perfectamente objetivable, fuera del artista y del espectador: lugar donde el arte se hace arte mientras quien lo designe y quien atienda a tal designio establezcan una relación principalmente racional, directa, pura, quedando la obra confinada a un lenguaje perfectamente pronosticable en todas sus dimensiones. Al totalizar un fenómeno como la experiencia de espectador (Cuando la obra habla sobre la naturaleza del arte como si fuera El Arte), Kosuth sigue considerando la artisticidad como campo separado en todo sentido de lo sensual. Como si todos los artistas y todos los espectadores no tuvieran sino una dirección al momento en que experimentan arte. Kosuth ve la necesidad de contexto, pero pensándolo como momento objetivo, que tiene un óptimo, que posee una manera de ser mejor contado; como si existiera un modelo de contexto donde el consumo de arte permite que su función se entregue pura y sin interferencias entre artista y espectador.

¹³ Puesta en montaje de una proposición compuesta de códigos solo coherentes dentro de su propio sistema de enunciación.

¹⁴ Se comprende que lo explicitado en *Tiempo rentable* no es el proceso manual, puesto que no hay copias blanco y negro que sirvieron de pruebas, trozos de madera que sobraron de la producción de los marcos o bolsas plásticas en la que se guardaron los módulos. Lo explicitado acá es todo el producto que se logró a partir de una idea en arte, a pesar que ésta obligara a presentar visualidades que quizás competían con el propio gusto; lo explicitado es toda la idea. En las próximas obras ésta idea de explicitar se ampliaría a lo manual y posteriormente al tiempo de realización.

¹⁵ El proceso en *Tiempo Rentable* buscó ligarse a una convención bursátil: símbolo del alza o la baja, que provocaría realizar una acción fotográfica personal: huella de una toma hacia arriba o hacia abajo, que quería ser contrastada con un objeto del hogar, usado día a día por las persona a pesar de los vaivenes del mercado y lo que provocan en la toma de decisiones que guían sus acciones.

definición de silla-, sugiera una referencialidad pragmática –fotografía color que concebí como analogía a la fotografía de la silla-, y manifieste una realidad objetual –objeto esponja que relacioné con el objeto silla, no lo hace para sellar la experiencia de la instalación en una sola dirección, sino para guiar la subjetividad del espectador hacia cosas que evoquen, a la vez, la idea que se tuvo de un programa productivo que reiteraba operaciones, y todo aquello¹⁶ que cada personalidad pueda relacionar¹⁷ con fotografías, esponjas y la forma ondular que adoptaron en tanto módulos repetidos.

De alguna manera *Tiempo rentable* se configuraba a partir de las ideas expuestas sobre el conceptualismo, pero a diferencia de aquel depositaba su interés en el valor de la subjetividad inherente en la producción-consumo artístico. Esto hacía orbitar el programa productivo sobre mi accionar como persona a partir de un ritmo financiero, no sobre una problemática lógico-filosófica, por lo que creía estar más cerca de tematizar

¹⁶ Lo que se está informando no lo es para abarcar la posibilidad de conocer el arte por medio de la misma obra, exclusivamente, sino mas bien para inducir en la subjetividad del espectador la posibilidad de que, a través de las fotografías y esponjas –y todos los aspectos sensoriales que estos presentan- conozca una manera de hacer arte que solo podrá descifrar desde su experiencia íntima con esa realidad material y representacional que la instalación le presenta, es decir, a partir de lo que sus sensaciones, recuerdos, sentimientos y lenguaje sean capaces de proyectar sobre la obra.

¹⁷ Creo, a diferencia de Kosuth, que entre obra y espectador es posible establecer un canal informativo -activado por objetos inscritos en un contexto de arte- que es imposible de pronosticar y que, por sobre otras cosas, pertenece más bien a una vivencia personal. Por lo mismo, creo que un obra entrega contenido más allá de proposiciones con aspiraciones lógicas, asunto que se escapa a todo intento por definir lo que es arte, la intención del artista y la concepción de la obra desde un apriorismo. Esta vivencia personal, intransmisible de manera consciente, atraviesa la producción de la obra. Por eso es que en *Tiempo rentable*, cuando elegí tomar una foto al cielo o al suelo existió también una conexión estética –empírica, relativa y subjetiva para Kosuth- con la materialidad y formas del cielo, las ramas y las construcciones, o con las líneas de concreto tendidas en el piso: en esos momentos las decisiones formales fueron en base a gustos personales. Cuando fui a los hogares a recolectar las esponjas y me encontraba con más de una, cada cual con distintos colores, formas y tiempo de uso, la elección no fue insignificante, hubo en ese momento una intimidad que prefirió aquella por sobre esa otra, decisión que en la instalación entra a significar, porque ¿Qué significarían solo esponjas nuevas o solo amarillas o solo rectangulares? Decisiones que no estaban previstas, que fueron tomadas en el mismo momento y que entregan matices estéticos que comienzan a guiar – dentro de una dirección temática- la experiencia de cada espectador hacia sentidos propios y personales, por medio de un contexto que el artista es incapaz de prever en su totalidad, fenómeno que se busca provocar justamente por esa imposibilidad de total comprensión sémica. Intentar enseñar un proceso productivo que valora los accidentes estéticos encontrados durante la ejecución de la idea, a diferencia de enseñar una producción que busca englobar el proceso contemplativo mediante una idea, no presenta los objetos para cerrar su significación dentro de una proposición artística, sino como productos de una elección subjetiva que presentados para abrir su significación de acuerdo a la subjetividad de cada espectador.

una institucionalidad, pero no porque la estuviera representando a través de un signo, sino porque en cierta medida sostenía una periodicidad de decisiones técnicas en base a la posibilidad del alza o la baja bursátil. Había sido la invención de un programa que proponía producir visualidades bajo formas macroeconómicas, pero no para presentarlas como reificación de una idea filosófica sobre el arte. Así reconocía que mientras Kosuth hablaba sobre consumo artístico, yo lo hacía sobre la producción artística. Si él representaba el fenómeno de enfrentarse a un objeto dentro de una galería a partir de una teoría del lenguaje, yo exponía el fenómeno de un artista programado para producir de acuerdo a la economía en base a objetos y acciones escogidos arbitrariamente para servir de testimonio. Cuando él indicaba aquello que el espectador es capaz de comprender frente a una obra, yo indicaba lo que un artista hace cuando se propone producir su obra. Finalmente, si en *One and Three Chairs* él hablaba de algo que entendía como fuera de él: fenómeno cultural, en *Tiempo rentable* yo hablaba de mi en relación a un fenómeno cultural.

Cabe decir que, si bien no logré hacer del proceso arte, sí pude hacer que una idea-en-arte tuviera la hegemonía dentro del trabajo, en tanto se manifestó como reglas a seguir: periodo productor que intentaba explicar ese modo de producir arte. Éste último también significó reconocer que a través de materiales, objetos y formas apropiadas podía establecer una dirección temática exterior al producir-consumir arte, de manera que la experiencia íntima de los espectadores pudiera ser guiada hacia un sentido que depende tanto del contexto que como artista soy capaz de diseñar, como del contexto que el espectador activa con su cultura –y la propia subjetividad que le da soporte-.

III. PRIMERAS EXPERIMENTACIONES CON LOS OBJETOS, EL ESPACIO Y EL PRESENTE DEL CONSUMO ARTÍSTICO

3.1 Dónde dejé las cosas

A partir del primer taller con la profesora Solminihaç reconocí que las intuiciones contenidas en mi proyecto de postulación no estaban lejos de lo que presentaba en el taller. Respecto a mi incertidumbre sobre la relación de la vida y el arte, *Tiempo rentable* había incluido lo de aquella en éste al presentar la posibilidad de que las ideas –programas prefijados– fueran arte, asunto que ligaba la obra a las proposiciones del conceptualismo norteamericano, ya que en su concepción había una sustitución del “object-like (“verdinglichte”) final work by a creative process. This implies, to be sure, a recourse to subjectivity, a rediscovery of an individualistic gesture without a fixed meaning” (Wedewer, 1969, p. 143)¹⁸. Bajo esta manera artística era posible reflexionar sobre cómo el tema de una obra podía ser el procedimiento de hacerla bajo reglas de producción específicas, de modo que se informara al espectador sobre el proceso productivo antes que imponerle un modo de ver o un sentido final delimitado –aquí la diferencia con el conceptualismo kosuthiano–. Pero al reconocer que mediante materiales instalados en la sala, como las esponjas específicamente, era posible entablar un canal informativo que ampliaba las posibilidades de sentido, nacieron nuevas inquietudes respecto a los objetos y la manera en que se relacionaban con el lugar de la exhibición y con el espectador, porque al fin y al cabo ¿Qué era para mí trabajar con objetos, si nunca antes había presentado propuestas de esta naturaleza?

Al comienzo del segundo taller práctico, guiado por Magdalena Atria, y dada su continua preocupación por el sentido de cada decisión hecha para generar una obra, es que comenzó a inquietarme el muro y la manera en que condicionaba la presentación.

¹⁸ Traducción al Castellano: (trabajo final tipo-objeto (“verdinglichte”) por un proceso creativo. Lo que implicaba, sin dudas, recurrir a la subjetividad, al redescubrimiento de un gesto individualista sin un sentido fijo).

Quise salirme del plano bidimensional para pasar al «espacio», creyendo encontrar en ese cambio el camino hacia la crítica de mi idea de arte establecida a partir de *Tiempo rentable*. Por otra parte, no había logrado llevar a cabo una obra que fuera el proceso mismo -cosa que me inquietaba-, problemática y necesidad original que aun quería resolver, pero ¿En qué consistía esta necesidad?

Cuando interpreté los requerimientos del primer taller como la necesidad de hacer del proceso arte, sin sospecharlo había comenzado a incursionar en la crítica de la «representación», ya que si aspiraba a un procedimiento productivo que pudiese considerarse obra, y no solo tiempo empleado en preparar una representación de lo real, entonces estaba afirmando un desinterés en ese resultado final; pero entonces, ¿Qué entendía por representar?

En un sentido muy amplio, representar “es recortar un contorno, es descubrir e imponer a la vez claridad y distinción sobre un fondo indistinto o promiscuo donde se condensan precipitados de muchos espacios, muchos tiempos y muchos cruces de espacio-tiempo” (Schnaith, 1999, p. 42). Así, al representar, se procede mediante una simplificación, lo que también equivale a decir que tal operación “es reducir los grados de libertad para acceder a lo dado, es escoger un escorzo metafórico para orientarse en la complejidad indiferenciada de lo que es” (Schnaith, 1999, p. 42). Podría decirse entonces que al exhibir *Tiempo rentable* estaba enseñando la representación del programa que había ejecutado, asunto que en esta nueva etapa quise cambiar: mi objetivo era eliminar el proceso de sustitución¹⁹ en el que una presencia se exhibe en nombre de una ausencia.

Un primer intento de quebrar este «marco» representacional, para acercarse a la exhibición del proceso, fue llevado a cabo con *Dónde dejé las cosas* (ver Imagen 4, p.19), carro de supermercado que, mediante un corte realizado en su parte anterior, quedó forzado a situarse en el piso de la sala apoyándose en el perímetro producido por

¹⁹ Para Schnaith esta sustitución se da en la relación ausencia-presencia: “por una parte, la representación *da a ver una ausencia*, lo que supone una distinción entre lo que representa y lo que es representado; por otra, la representación es la *exhibición de una presencia* la presentación pública de una cosa o de una persona” (Schnaith, 1999, p. 69).

el sacado, base que le servía de único apoyo. Éste trabajo comenzó con una decisión que considero radical dentro de mi historial de obra, pues elegí tomar un objeto común y corriente como sustrato base de mi intención artística. Esta simple elección situaba a la obra en la tradición del *ready-made*, modo iniciado²⁰ por Marcel Duchamp en los albores vanguardistas de comienzos de siglo XX, suceso que efectuaba un viraje en el modo de hacer arte, desde la representación a la «presentación». Lo de Duchamp permitía exhibir una forma que originalmente había sido producida por otro —en este caso la industria— como propia, logrando con esto la “conversión del objeto utilitario en objeto de contemplación” (Oyarzún, 2000, p. 131-32) por medio de un procedimiento que solo consistía en la elección y cambio del carro de supermercado de un contexto a otro.



Imagen 4: Nicholas Jackson. *Dónde dejó las cosas*. 2011. Carro de supermercado, pintura negra, escarcha. 100 x 100 x 100 cm. aprox.

²⁰ Para Pablo Oyarzún “El ready-made, el objeto-ya-hecho, el tout-fait, es el producto característico de la llamada actividad “anti-artística” y “antiestética” de Marcel Duchamp. Su aparición oficial —si es permisible el adjetivo, dado el clandestinaje ineludible que entraña el fenómeno, ha ocurrido en el año 1915” (Oyarzun, 2000, p. 130).

Cuando Duchamp introdujo esta innovación lo hizo bajo la idea –comprendiendo a Pablo Oyarzun- de ejecutar una elección carente de toda “delectación estética y, con todavía mayor exactitud, una indiferencia visual” (Oyarzun, 2000, p. 134), de modo que con esta re-contextualización contemplativa no se produjera una «nueva» imagen, o unidad estética derivada de la presencia original del objeto. Dicho en otras palabras, en el *ready-made* no hay elección por la potencialidad objetual de una nueva significación a partir de la apariencia, puesto que el objeto se elige para presentarlo tal cual es, suprimiendo la cadena elegir-crear: la elección termina con la obra –el mismo objeto- y no hay creación en tanto al objeto no le trascenderá una nueva imagen, sino se mantendrá en tautología²¹. De esta manera, la presencia del objeto en el *ready-made* es lo único que queda: ya no está activa su función original y tampoco le ha sido asignada una nueva función o sentido: el objeto sólo queda presente en su apariencia²². ¿Pero era este sentido el de una presencia completamente aislada de su significación original - atribuida al *ready-made* duchampiano por Pablo Oyarzún-, aquello que buscaba con esta nueva obra?

Esto me lo preguntaba porque, a diferencia del Duchamp de Oyarzún, quien veía en los objetos la potencialidad de desprendimiento total, yo los comprendía como espacios imposibilitados de alcanzar un vacío –en este caso el de la pura presencia-, pues adhería a Foucault cuando afirmaba que “vivimos en el interior de un conjunto de relaciones que definen emplazamientos irreductibles unos a otros y no superponibles en absoluto” (Foucault, 1967, p. 434). Los objetos, para mi, siempre podían vincularse a otra realidad. Es por esto que aun cuando la obra presentaba una re-contextualización

²¹ Según Oyarzún, al efectuar un *ready-made* no existe sustitución de presencias, nuevas imágenes sobre el objeto: unas por otras o unas sobre otras. Las elecciones del artista son categóricas y “no sustituyen el viejo orden de manifestación por uno verdaderamente nuevo, sino que sólo alteran al primero; aseguran, por así decir, la tautología del objeto en un medio trastornado” (Oyarzún, 2000, p. 137-138).

²² Mediante la técnica del *ready-made* podía desviarme de una práctica artística que comprendía como representativa, ya que no había un procedimiento de sustitución donde una presencia se exhibía en nombre de una ausencia bajo “criterio de semejanza” (Schnaith, 1999, p. 71). Lo presentado era exhibido en su propio nombre. *Dónde deje las cosas*, en efecto, enseñaba un carro de supermercado re-contextualizado para contemplarse como arte, pero ¿Era posible contemplarlo en su pura superficie, sin que proyectara nuevas imágenes?

que guiaba hacia su «pura» presencia, resultaba ingenuo pensar que la conciencia de un espectador cualquiera podía suspenderse en la impresión inútil y vacía, sin derivar hacia otras imágenes u otros sentidos. Esto lo pensaba así, porque veía como fundamental la consistencia de la relación entre un carro útil y el espectador, quien como ciudadano de la urbe actual seguro estaría acostumbrado a ese objeto. Quise entonces que el carro - como impresión- “pesara” en el espectador, de modo tal que su sentido utilitario original fuera más denso, instando a remontarse sobre la propia experiencia con carros de supermercado. En el fondo no quería anular el sentido original, menos mantenerlo en tautología, por el contrario, buscaba que su valor radicara en la corroboración empírica de estar frente a algo demasiado anodino, a eso mismo que veo cada vez que voy a las tiendas detallistas.

A la creencia de una presencia que despertaría al carro íntimo de cada espectador, se sumaban los efectos esperados a partir de la intervención con pintura y escarcha, y el corte. La pintura negra sobre las partes plásticas tenía un doble fin: en primer lugar suprimir el color corporativo del carro para evitar el vínculo a una posible crítica dirigida y, en segundo lugar, evocar una proximidad oscura, carente de tono, quizás funeraria. El brillo de la escarcha, por su parte, se aplicaba para establecer un puente con el brillo del espectáculo. Si efectivamente era posible producir las sensaciones esperadas –lo que implicaba creer en una continuidad²³ pura del lenguaje entre obra y audiencia-, pensaba entonces que *Donde dejé las cosas* produciría el encuentro de dos cosas lejanas: lo anodino y lo fachendoso.

Por su parte, el corte aplicado al carro cumplía dos fines. En primer lugar violentaba su forma dejándolo imposibilitado de servir a su fin original, anulación que provocaba, dada la geometría con que éste se aplicó, la ilusión de estar sumergiéndose o emergiendo desde el piso. Esta nueva configuración provocaba un segundo sentido, pues desplazaba al piso dentro de la obra: el carro se está hundiendo en el piso. La sala, de

²³ Esto es un modelo de construcción del arte que cree poder hablar críticamente de una realidad fuera del arte a través de los dispositivos de la obra y que, por lo mismo, cree en un “*continuum* sensible entre la producción de las imágenes, gestos o palabras y la percepción de una situación que involucra los pensamientos, sentimientos y acciones de los espectadores” (Rancière, 2008, p.56).

algún modo, pasaba a ser parte estructural de la obra, ya que en ella -justamente debido a su geometría plana- es que el carro se hunde; no hay hundimiento sin piso.

El carro no solo se alejaba del vacío tautológico y lo buscado originalmente por los *ready-made*, sino también, mediante la inclusión del «espacio» en la obra, se vinculaba con una tradición que se ocupaba del contexto físico en el que se exhibía la obra. Dentro de esta tradición pude detectar a *Untitled (Mirrored Cubes)* (ver Imagen 5), obra propuesta por Robert Morris en 1965 que, además de presentarse como objeto contenido en su volumen, aludía “to the viewer’s encounter with the inter-related spaces in which the work is defined” (Kaye, 2000, p. 26)²⁴, cosa que hizo preguntarme si acaso la audiencia neoyorquina cuando vio esos cubos espejados por primera vez, así como quienes vieron el carro “hundiéndose”, no pudieron preguntarse ¿Cómo era que el espacio se hacía parte de la obra?



Imagen 5: Robert Morris. *Untitled (Mirrored Cubes)*. 1965. Espejos sobre madera contrachapada. 53,3 x 53,3 x 53,3 cm.

²⁴ Traducción al Castellano (al encuentro del espectador con el espacio interrelacionado en el que la obra es definida).

En *Untitled (Mirrored Cubes)* Morris utilizó el reflejo como «superficie», permitiendo al espectador ver «realmente» al espacio expositivo en el objeto de arte –así como a él mismo consumiéndolo-. Así la visualidad del momento, fenómeno en directo, se hacía contenido de la obra. Pero en *Dónde dejé las cosas* no hay reflejo, menos la inclusión real y sensible del espacio inmediato en la superficie de la obra. Su corte solo permitía enfrentarse a un carro sobre piso, pero uno que despertaba imágenes caricaturescas de un volumen hundiéndose, pero ¿Proponía esto otro tipo de inclusión del espacio en la obra?

Para que fuera efectivo se hacía necesaria cierta lógica, una donde el volumen entraba en relación de hundimiento con el piso en su inmediatez, asunto logrado por la ilusión que proporcionaba el carro cortado puesto oblicuamente sobre plano horizontal. La obra apelaba a un movimiento de conciencia del espectador, específicamente a una suerte de inercia lógica que arrastraba al piso dentro de la ecuación necesaria para que algo se hundiera. La inclusión del espacio en la obra, entonces, no era real, no se hacía precisamente en la percepción inmediata y efectiva, sino en la imaginación. El corte del carro como responsable de esta lógica, proporcionaba, finalmente, un tercer fin: la producción de una doble derivación de presencias, la del carro hacia la imagen de un volumen hundiéndose y la del piso hacia la de un fluido que permite el hundimiento.

Dónde dejé las cosas invitaba, mediante la ilusión, a observar la presencia directa del piso de la sala, aludiendo con esto a la necesidad de observar los límites del espacio en que la obra es contenida; ilusión que esconde, apelando a la inercia lógica antes mencionada, aquello que Morris necesitaba explicitar por medio de la superficie reflexiva de sus cubos. Si bien esta diferencia era clara y determinante, había una necesidad común entre ambas obras: la valorización del objeto en relación al lugar, algo así como terminar con “the visual integrity of the sculptural work in favor of the site” (Kaye, 2000, p. 26)²⁵.

Siendo riguroso, aun no lograba que el proceso fuera arte, pues la obra seguía siendo un objeto. Pero, bajo esa búsqueda, había logrado reconocer que la elección de

²⁵ Traducción al Castellano: (la integridad visual de la obra escultórica a favor del sitio).

objetos puede ser arte. Este tipo de elección venía a sustituir procesos representativos como el del dispositivo fotográfico, donde un referente se presenta –de manera semejante- en nombre de algo ausente. Con *Dónde dejé las cosas* había una suerte de interiorización de los procesos productivos que había llevado a cabo antes de manera externa: si antes producía con una cámara o con una disposición figurativa –como la curva-, ahora elegía, movilizaba e intervenía aquello creado por otro. Este cambio implicaba que un proceso generador de imágenes –fotos impresas y enmarcadas, dispuestas como curva del IPSA- era sustituido por un proceso que aspiraba a provocar imágenes solo existentes como momentos de pensamiento en el espectador. No era una imagen como espacio plástico, sino un espacio proporcionado por un objeto ya hecho.

Había llegado a un momento en que bastaba presentar lo mismo, pero de diferente manera, para expresar lo que sentía y pensaba del mercado detallista y del lugar donde exponía la misma obra. Las elecciones antes pormenorizadas en pos de una imagen final, eran ahora protagonistas de la obra, pues no había más que elección, intervención y la exposición implícita de éstas por medio del objeto re-contextualizado. Pensé que esto implicaba una valorización extrema de los procesos productivos, pero en estricto rigor, y dado las problemáticas incluidas en la construcción de *Dónde deje las cosas*, más bien reconocí que los objetos comenzaban a transformar la manera en que se percibe y comprende el espacio de la galería, pues proponían al espectador observar la sala.

3.2 Cuando ya no sabemos qué decir

El espacio ya no era un sitio vacío donde situar obras, sino lugar proveedor de posibilidades, inauguración de una comprensión que veía la obra como realidad “reactive to its site, informed by the contents and material of its actual location, whether they be industrially, “naturally,” or conceptually produced” (Suderburg, 2000, p. 4)²⁶.

²⁶ Traducción al Castellano: (reactiva a su lugar, informada de los contenidos y materiales de su localización actual, sean éstos industrialmente, “naturalmente” o conceptualmente producidos).

Era una manera de ver el espacio, para mi nueva, donde el proceso productivo y la exhibición exigían, de algún modo, una suerte de integración para solucionar la obra, línea de trabajo cuya inquietud se levantaba desde el cómo elegir y emplazar objetos en la sala de exhibición.

A partir de esta problemática es que propuse un segundo experimento, *Cuando ya no sabemos qué decir* (ver Imagen 6, p.26), obra que también consideró la forma de objetos como posibilidad vinculante al lugar. En ésta, una antena se encuentra conectada a una ducha teléfono de la que son expelidos -por cada uno de los orificios de su parte superior- cables de nylon amarillo que terminan conectados a una plancha de acrílico amarillo contorneada.

Una de sus particularidades podía localizarse en la elección de objetos, la que difería del trabajo anterior al incluir el diseño original como necesidad del posterior emplazamiento de éstos: la antena estaba hecha para ser posada horizontalmente y la ducha para ser fijada verticalmente, por ejemplo. Era una elección que contemplaba el cómo situar la obra justo en la intersección muro-piso, logrado esta vez sin intervención del objeto. De algún modo, el corte antes realizado se interiorizaba en el diseño de fábrica, pues lo que antes se lograba mediante una acción ahora se encontraba ya hecho. Pero a esta elección por potencialidad se agregaba otra operación, ya que los objetos no fueron dejados en su puro diseño, sino yuxtapuestos por medio del pegado: la antena se adhirió a la manguera de la ducha teléfono, luego, en los orificios de la ducha se fijaron cables de nylon amarillo los que, a su vez, se pegaron al acrílico.



Imagen 6: Nicholas Jackson. *Cuando ya no sabemos qué decir*. 2011. Antena de televisor, ducha teléfono, nylon amarillo, acrílico amarillo. 150 x 100 x 100 cm. aprox.

El pegado real en *Cuando ya no sabemos qué decir* solo siguió a un pegado imaginario que el espectador, como usuario de objetos, exigía. Si se pone atención a la antena y ducha -recordando su uso cotidiano-, es posible reconocer que se trata de objetos hechos para portar un flujo –en el primero inmaterial como las ondas electromagnéticas y en segundo material como el agua-, asunto que los obliga a necesitar de cosas –hechos u objetos- que estén antes y después de ellos, puesto que todo flujo viene de algún lugar y va hacia otro. Quisiera llamarle a esta característica que ambos objetos compartían, carga «funcional», pues condensaba las funciones originales de la antena y la ducha en su contexto utilitario. Este aspecto es una suerte de imposición que el espectador porta cuando se aproxima a la obra, lo que –según mi imaginación- le permitía volver a proyectar la necesidad lógica que su conciencia tenía respecto a los objetos portadores de flujo, asunto que intenté utilizar como sustento en esta obra.

Apelar a esta subjetividad del espectador correspondía, en este caso, al intento

por cruzar el contexto original de los objetos con el nuevo donde son instalados, pero, a diferencia de *Tiempo rentable* y *Dónde dejé las cosas*, este cruce buscaba un alineamiento lógico entre lo que hacían los objetos dentro de la obra y lo que hacían como útiles, exponiéndose la necesidad de seguir aludiendo a un sentido original que, a su vez, permitía formular la obra como portadora de una pseudo lógica que ayudaba a integrar²⁷ el espacio como parte suya.

La antena y la ducha, si bien no funcionaban como tales –pues no había una onda electromagnética traduciendo a información, ni agua real siendo vertida-, estaban dispuestas de manera que operaban de acuerdo a su función original, es decir, “transportando un flujo”, pero a la vez, y en base a ese “transporte”, indicaban características morfológicas básicas del espacio en que se exhibían. El espacio se indicaba entonces como base de la obra, ¿Pero qué del flujo? ¿Qué cosa estaba siendo transportada y qué relación guardaba con el hecho de indicar el espacio en que se exhibía la obra?

Al ver esta última obra como conglomerado transportador, como sistema que recibe y entrega, inmediatamente apareció la inquietud sobre la función de tal sistema ficticio y la realidad que éste recepcionaba para luego derramar, pues ¿Qué tipo de materia era el “fluido” vertido sobre el piso? Bajo esta duda la obra se tornaba en algo así como un depurador o condensador de las “ondas” que el consumo artístico “emitía”: entraba por la antena todo lo que ocurre en la sala, desde las conversaciones entre los alumnos y los profesores, hasta cualquier impresión que la obra genera en el espectador,

²⁷ En un intento por comprender esta operación comencé a observar si acaso los trabajos anteriores consideraban la funcionalidad original de los objetos como sostén del emplazamiento de la obra, y, al intentar este ejercicio con *Tiempo rentable*, entonces me pregunté ¿Qué que era lo que hacían 15 esponjas sobre una muralla dispuestas en forma de una curva de rentabilidad? En contraste con lo antes mencionado, éstas se presentaban muy alejadas de su función original, como de cualquier intento por indicar característica del espacio salvo la verticalidad de sus muros. Luego, al realizar la misma pregunta, pero sobre el carro de supermercado, también reconocí que la configuración espacial se encontraba muy alejada de su función originaria pues el carro no estaba erguido sobre sus ruedas, ni en potencialidad de andar, ni siquiera conteniendo a otros objetos en su canasta, pero, a diferencia de las esponjas, el carro si indicaba su nuevo contexto al incluir el piso como aspecto fundamental del sentido de la obra, refiriéndose de este modo al lugar presente de su artisticidad.

las que luego se vierten como un “fluido” amarillo²⁸ sobre el piso. Pero ¿No hay aquí acaso una vuelta a lo kosuthiano?

Podría hablarse de una vuelta al tema de la experiencia artística, pero presentado sin intentar cerrarlo en dimensiones fijas, discretas y enumerables –como las tres realidades de Kosuth, asunto que reduce la comprensión de un lenguaje artístico-; aquí el tema de la experiencia de una obra no solo se insinuaba por medio de una configuración que requería piso y muralla como parte del trabajo, también se intencionaba a partir de la presencia de objetos anodinos, su función y la manera con que la elección puede cambiarlos de contexto para que al mismo tiempo reiteren su funcionalidad original pero abierta al consumo artístico. Se proponía un nuevo sentido que en última instancia podía ser completado solo por la subjetividad del espectador como respuesta íntima a la ilusión de que algo transmitido en ese mismo lugar está siendo condensado, vertido y expuesto *in-situ*, para su consumo y comprensión inmediata.

²⁸ El color amarillo es importante dentro de la obra en tanto se aleja de imágenes comunes que puedan sostenerse sobre fluidos, pues ¿Qué fluidos amarillos, no traslucidos, conocemos? El amarillo proporciona un *alejamiento* del azul, típicamente vinculado al agua, por lo que ayuda a desplazar la ducha de su contexto original. Por otra parte el amarillo se vincula a la liberación de energía, como fuego o luz por incandescencia, hecho que se toma para figurar lo que sería el fluido de ideas producidas dentro de la galería, de las que se cree son altas en energía pues pueden llegar a cambiar cursos de producción artística, como ocurre con la crítica de arte. El color amarillo, al contrastar con el negro de las otras partes de la obra y el blanco de la sala, se hace pregnante, llama la atención de inmediato y con esto genera una suerte de dispositivo por efecto perceptivo, asunto quizás independiente de todo posible sentido a priori que pueda adjuntársele.

IV. MI TRABAJO EN EL ESPACIO Y LAS IDEAS QUE DE ELLO TENGO, O SOBRE COMO CONJUGAR AMBAS REALIDADES POR MEDIO DE LA OBRA EN LAS IDEAS, LOS PROBLEMAS

Hasta ese momento mis trabajos avanzaban sobre una dirección en la que objetos se elegían por la posibilidad que tenían de enunciar su función original²⁹, y, al mismo tiempo, el lugar en que eran re-contextualizados. El tema se repartía entre una referencialidad a realidades socio-económicas –el IPSA, la vida en los hogares, el consumo detallista- y la indicación del consumo artístico –el espacio expositivo, las ideas en arte y la experiencia de arte por parte del espectador-.

Cuando ya no sabemos qué decir, obra que formaba parte de ésta nueva dirección de trabajo, había considerado la función original de los objetos con el fin de desplazarla hacia la construcción de un sistema visual que, siendo coherente con la lógica de sus partes, imponía a los objetos un flujo alternativo. Éste, que transitaba por la antenna y la ducha, era su nuevo contexto, es decir, el «arte», pues metaforizaba el flujo o “transito” de todo aquello que ocurría en la sala. La obra podía ser leída desde su pura materialidad, como referencia a objetos cotidianos -comprendida entonces como referencia a la sociedad de consumo-, pero, en tanto inserta en un contexto específico y de acuerdo a la inercia funcional de los objetos, como alusión al espacio y a la idea-en-arte. Era una obra que se sustentaba en la sobre valoración de la funcionalidad original de los objetos, reiterando lo que eran para la sociedad, basándose en la creencia de que todos comprenderíamos esa lógica funcional.

Al buscar que las cosas en la obra siguieran siendo comprendidas como ellas «mismas», pude notar reminiscencias de la necesidad kosuthiana³⁰, de un arte que ponía

²⁹ Basándose en la creencia de una continuidad del lenguaje mencionada con anterioridad.

³⁰ Cuando Kosuth instalaba una silla con su definición y fotografía al lado proponía al espectador –en una capa de contenido bastante directa- que el objeto silla podía ser comprendido a través de “La Manera” en que las cosas se conocen: una experiencia real del objeto supeditada a su definición y representación en el lenguaje. Esta explicitación de lo que se cree el modo de comprender algo en un contexto artístico, necesitaba salir de la silla como pura presencia estética y utilizar la palabra escrita y la imagen, la definición de diccionario y la fotografía. Cuando instalé antenna, ducha, cables y acrílico de modo que su lógica funcional no se anulara, recurrí a similar afirmación objetual, pues mediante esta consecución la ducha era en efecto ducha y la antenna también, pero esta aseveración

estaba implícita y contenida en el dispositivo, diferencia importante con lo de *One and Three Chairs*, donde la explicitación de los modos cognitivos era el dispositivo mismo. Pero ¿Por qué corroborar lo que las cosas “son”? y más aun, ¿Por qué hacer implícita esa corroboración? Cuando Kosuth utilizó objeto, fotografía y definición para reiterar la manera en que creía conocer la silla, y cuando yo no desvié la lógica funcional de antena y ducha, sino la reiteré en representación de un flujo ficticio, persistía la necesidad de mencionar que aquello que se observaba como arte seguía siendo la cosa que se presenciaba, es decir, que el arte era lo que tengo frente a mi y no otra realidad que trasciende el momento. Tal como Kosuth quiso afirmar que la silla es lo que es en tanto la presenciamos como real, como representación y como definición, yo quise que antena y ducha siguieran corroborando lo que eran de modo que se aclarara un sentido, una convergencia donde los objetos todavía se entendían como tales, rastro de una necesidad por acortar la distancia entre el objeto y su materialidad y lo que pensaba que aquello era. Pero aquí la búsqueda de la supresión de tal brecha no se apoyaba en la creencia de que la artísticidad de una obra se definiera por completo a partir de “its nomination as art by the artist” “su nominación como arte por el artista” (Guercio, 1991, p. xxv), de manera independiente a los objetos utilizados o a las individuales de quienes los experimentan, lo que es lo mismo que creer que porque yo digo que tal cosa fue hecha arte con un sentido, entonces ese es el único que puede dársele como tal; sino que aquí, corroborar lo que las cosas son, me ayudó a utilizar esos objetos para enunciar algo así como “por esta antena está entrando todo lo que sucede mientras tu vez la obra, realidad que es inmediatamente expelida sobre el mismo piso en que estás ahora”. Mi dispositivo mantenía la lógica de los objetos para generar un enunciado visual que representaba lo que yo creía que ocurría cuando se consumía arte, cosa similar a la de *One and Three Chairs*, pero que apelaba a dos asuntos que me interesaban y que creo diferían a lo de Kosuth. Por un lado creía sustentarla en una función originaria de los objetos que suponía más o menos democrática, más o menos cierta; y, por otro, proponía la sola presencialidad del ready-made, sin definiciones ni circuitos tautológicos, sino abierto a lo irreplicable de la experiencia estética. Según estos dos focos, entonces, no me interesaba precisamente una propuesta con aspiraciones universales, como Kosuth, sino una vuelta a creer en que “el espectador pone la obra en contacto con el mundo exterior al descifrar e interpretar sus cualificaciones internas” (Duchamp, 1957, p. 66). Actualmente, entrando en el segundo decenio del siglo XXI, coincidir con las proposiciones kosuthianas sería algo ingenuo, pues creo que la tematización del arte dentro del arte no tiene como fin único su pura “public institution” (“institucionalización pública”) (Guercio, 1991, p. xxiv), es decir, hacer que una obra sea arte. En primer lugar porque, cuando volvemos a leer las palabras de Marcel Duchamp recordamos que, lo que el artista ve de su obra “no es lo que le otorga mérito o la desmerece” (Duchamp, 1957, p. 42), exclusivamente, sino que también la cultura cumple su parte, pues “la posteridad es una hermosa cabrona que escamotea a unos y hace renacer a otro” (Duchamp, 1957, p. 42). En segundo lugar porque también podría decirse que la institucionalización de la obra no recae por completo en el artista, puesto que su contenido no va dirigido a un público general que necesita ser instruido en la concepción del arte: al exhibir la obra se sabe de antemano, más o menos, el tipo de espectador que puede disfrutar la manera de enunciar de ésta. Cuando éste es informado en arte de instalación y objetos, entonces es capaz de reconocer que ese modo se enmarca en una tradición con casi 100 años de antigüedad, por lo que la presentación de un carro de supermercado no es una pura tautología artística que debe ser comprobada exponiendo sus premisas, de la nada, sino que puede anclarse con obras anteriores –hechos culturales-, como en mi caso sería hacerlo con *Packed Supermarket Cart*, presentada en 1963 por Christo y Jean-Claude, y así alcanzar una artísticidad. No estoy negando con esto que comprobar la artísticidad de obras solo a partir de lo empírico –como sería decir que mi carro es arte porque hay otro que ya lo presentó como arte- puede derribarse si se anula aquello que sustenta al referente, en este caso el carro de Christo, sino que no tiene sentido derrumbar el valor empírico –como lo estético y la tradición- de una obra, puesto que el arte visual se *valora* a través de los sentido y más aun -en cierto público- si se vincula a problemáticas y soluciones tratadas con anterioridad por otros artistas. Quiero decir

en signos el diseño del artista sobre los materiales. Esta manera de hacer arte creía enunciar lo siguiente: en esta obra la ducha sigue siendo una ducha y la antena sigue siendo una antena, cosa evidente para el espectador. Presentar una ducha por una ducha, para mantener su lógica funcional y además ver en el efecto de esta operación una efectividad, era justamente la similitud con lo de Kosuth, pues en *One and Three Chairs* ¿Acaso la silla no se presentaba solo como silla, en tanto no existía en ese fenómeno otra cosa que lo real, la representación visual y su significación dentro del lenguaje?

Yo pretendía que, al hacer «funcionar» los objetos lógicamente, estos seguirían siendo lo que eran y Kosuth suponía que, al presentar una teoría de comprensión de los objetos, estos seguirían siendo lo que eran. Ambos creíamos en la posibilidad de dirigir y acotar el sentido de una obra, ambos creíamos en una causa-efecto limpia entre obra y espectador. Pero llegado este punto reconocí una contradicción exagerada, pues por una parte propugnaba la íntima experiencia del espectador: irrepetible, inabarcable e imposible de pronosticar, pero por otra creía que era posible dirigirle una interpelación clara, a modo de guía temática definida. Esto me movía a terminar con la militancia implícita que aun mantenía con las formulaciones conceptuales: la necesidad de fundamentar un sentido a priori en las obras, la creencia en el efecto directo de la obra sobre el espectador y, con todo, la búsqueda de la anulación de la brecha intencional entre idea y materiales. Bajo estas cuestiones el asunto no era simplemente romper con la idea de vínculo informativo entre materiales e idea, que Kosuth veía único y necesario, sino llevar a cabo una desfuncionalización kosuthiana de mis obras: dejar la búsqueda apriorística de un sentido claro, valorizar la superficie de los objetos utilizados e incluir cosas que ya ni siquiera funcionaran desde las exigencias hasta el momento implementadas. Entonces, y pensando en una obra que se involucrara con el espacio de la sala, ¿Tenía sentido esperar que el espectador entendiera alguna idea clara a partir de

que hablar sobre arte por medio de mi obra no significa entablar una lucha contra la institucionalidad y sus valores, sino plantear una estrategia que me permite reconocer los límites de la idea de arte que tengo de acuerdo al lugar y momento en que me encuentro, que en el caso de *Cuando ya no sabemos qué decir* correspondía a la relación de continuidad lógica que puede establecerse entre el contexto original de objetos utilitarios y el contexto artístico en que son insertos, asunto que había comenzado a explorar a partir del segundo taller, las discusiones con el curso y todo lo que sobre nuestros trabajos alcanzábamos a ver y verbalizar. Había entrado de lleno en el *arte* como temática.

objetos instalados? ¿Para qué?

Uno de los intentos hacia la solución práctica de estas dudas fue materializado en *Las ideas, los problemas* (ver Imagen 7) como respuesta a la reflexión hecha por Roberto Farriol quien, luego de ver mis bosquejos de croquera y la manera de presentar mi trabajos en diapositivas, observó allí una realidad tendiente al grafismo, a la escritura y a la revisión conceptuosa de mis obras –tipo garabatos-, propuesta que no tenía razón de seguir solo en la libreta de apuntes, como realidad paralela.

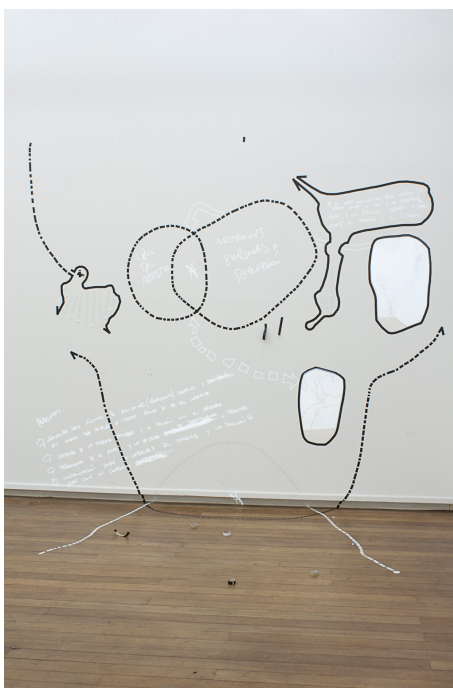


Imagen 7: Nicholas Jackson. *Las ideas, los problemas*. 2012. Cinta aisladora y proyección digital. 200x180x100 cm. aprox.

La obra, nuevamente instalada en la intersección de muro y piso, estaba construida con cinta aisladora y proyecciones digitales que enseñaban fotos y textos en manuscrita. La exclusión de volúmenes objetuales daba paso a la necesidad de exponer trozos de cinta que proponían ser figuras, contornos o fronteras, y proyecciones digitales que perfilaban el contenido de esos contornos; ambas «materialidades» superpuestas en el espacio de la sala, lugar donde un movimiento de pensamiento visual era fijado a

modo de grafismos.

La cinta aisladora, objeto cuyo fin comprende el sellado, protección o sujeción de trabajos con materiales de construcción, acá era utilizado por su falta de espesor, su forma angosta y larga, su color y su capacidad de adhesión. No contaba esta elección con su utilidad original, precisamente, sino con características meramente visuales y la capacidad de figurar cual trazo de lápiz. Lo necesario era dibujar mi idea-en-arte sobre una obra espacial en el espacio de exhibición, valga la redundancia, y no precisamente algo relacionado al ser conceptual de aquello representado por la cinta en nuestro lenguaje; lo importante era fijar los pensamientos que se iban teniendo sobre el-dibujar-ideas-con-cinta-en-esa-muralla. Pero al buscar reflejar estas ideas me pregunté, ¿Cómo eran mis ideas?

Creía en una idea fugaz y efímera, que «es» siendo, asunto que la hace dinámica y no estática. Estaba en constante mutación y desplazamiento, pero siempre referida al momento de su viaje –quizás siempre con rezagos de su impulso originario-. No necesita ser eternizada pues el intento de confiscarla no le era natural. Iba, por lo tanto, de estado en estado, de forma en forma y de material en material. Es así como podía identificarse con la cinta aisladora, objeto que en el mismo instante de su adhesión comenzaba a desprenderse. Material negro, plano y angosto que a su vez servía como delimitador de espacios de muro, generando formas cerradas, abiertas, flechas y trazos entrecortados, todas figuras que se analogaban con maneras espontáneas de pensamiento, límites que distinguían ciertas partes de otras dentro de una idea-en-arte espacialmente efímera. Y he aquí, como contenido de estas partes, que los dos tipos de proyección digital entraba a completar la obra. Uno correspondía a escritos de mi propia mano que, luego de haber sido digitalizados, llenaban algunos de los espacios delimitados, se superponían a otros o se entrelazaban con las figuras. El otro tipo –aquellos dos espacios cerrados que resaltaban en brillo- correspondían a fotos de dos trabajos previos en los que ya había comenzados a utilizar cinta aisladora como medio para trazar flujos de pensamiento. Por su parte, la proyección digital sobre el muro también poseía un carácter efímero: debido a su naturaleza lumínica, proveniente de una fuente, cesaba de proyectarse en el muro

ante cualquier volumen que se antepusiera. Así, al obstruir el haz de luz se suprimía la proyección de contenido sobre los límites dispuestos por la cinta aisladora, anulando parte de la obra. Acá se incluía un dispositivo que entregaba al espectador, mediante su propio movimiento, la decisión -también espacial- de continuar proyectando contenido sobre las figuras, lo que permitía que parte de la obra, y con esto su completitud, se diera según lo que él o ella quisieran.

La obra proponía una relación entre materiales, sala e ideas, pero una de carácter espacial, correspondencia que guardaba gran similitud con *Measurement: room*, obra presentada en 1969 por Mel Bochner, quien siguiendo la valorización de la idea-como-arte desplegada como obra, se suma a una practica que “no interpreta, ni cambia, ni suma un nuevo objeto al ambiente, sino solo aísla y proyecta la atención hacia fenómenos existentes” (Claura y Siegelau, 1973, p. 286); obra que era producto exclusivo de una reflexión sobre la presencia de la sala. Bochner había diagramado con cinta adhesiva negra la medida de la altura y anchura de cada sección de las murallas, entablado de este modo una relación directa entre su idea-en-arte y el espacio. Esta idea espacial comprendía la explicitación de una característica «objetivable» del espacio exhibitivo, fenómeno que se hacía presente solo a partir de murallas medibles.

Al ocupar el muro como sustrato para expresar un fenómeno apreciable a partir de la misma presencia de éste, se hacía visible la producción de un vínculo directo entre una necesidad en arte, el modo de expresarlo y el sosten material de dicha expresión. Los muros de la sala y el material adhesivo sustentaban, satisfacían y proveían la substancia para una idea de medición que describía, valga la redundancia, el fenómeno de medir partes de la sala. La idea-en-arte, entonces, no era algo independiente de los materiales puesto que, como dijo el mismo Bochner, “Works of art are not illustrations of ideas” (Bochner, 1970, p. 193)³¹. Lo quiere decir que sus ideas no estaban aisladas esperando a ser materializadas en cualquier cosa, sino que solo podían ser formuladas a partir de las cosas mismas. Para Bochner, la obra, por contextualizarse en el arte visual -

³¹ Traducción al Castellano: (las obras de arte no son la ilustración de ideas).

realidad también propia del lenguaje³²-, no³³ puede existir “Without a sustainig support” (Bochner, 1970, p. 192)³⁴.



Imagen 8: Mel Bochner. *Measurement: Room*. 1969. Cinta adhesiva y vinilo sobre muralla. Dimensiones variables según sala.

El artista, con *Measurement: Room* (ver Imagen 8, p.35), presentaba una manera

³² Mel Bochner asegura que solo en el lenguaje hablado no habría soporte, pero qué hay del tiempo o el medio en el cual se transmiten las ondas sonoras.

³³ Al reconocer que las ideas no existen sino a partir de materiales que permiten llevarlas acabo, la proposición de Gilles Deleuze que las ve como “potenciales, pero potenciales ya comprometidos y ligados en un modo de expresión determinado” (Deleuze, 1987, p. 1), toma sentido, pero ¿A qué se refiere el filósofo francés cuando habla de modos de expresión? Acá no solo deben considerarse los aspectos técnicos de la obra, como los materiales que permiten esa ligazón, sino también una dimensión temática, incluso ideológica. Dimensión que podría comprenderse como el lugar de la obra que sostiene aquello puesto en cuestión o, mejor dicho, aquello que el artista quiere expresar por medio de su obra. Y, yendo más lejos, intentando agregar otra dimensión más al termino expresión, que se integre con la técnica y la temática recién mencionada, habría que mencionar la validez del campo y el valor de verdad de aseveraciones dentro de éste, desde el cual son levantados los temas por expresar.

³⁴ Traducción al Castellano: (existir sin un soporte que la sostenga).

de “formulate his thoughts” (Bochner, 1970, p. 193)³⁵, pero unos sobre realidades racionalizables del espacio –fenómenos «existentes»- tales como la distancia entre los límites de las secciones de los muros de la galería, asunto que encontraba similitud con las tres maneras kosuthianas mediante las que un espectador podía comprender la silla, pero acaso ¿Solo las experimentaciones que entran en un movimiento racional de pensamiento corresponden a fenómenos «existentes»? ¿Qué de las sensaciones o pensamientos incuantificables e indescriptibles? ¿No corresponden éstos a otro tipo de fenómenos «existentes»?

La atención puesta sobre fenómenos experimentables que cabían dentro de un marco racional, permite ver la necesidad de estos artistas por entablar una relación «objetiva» con el espectador a través de un vínculo cuantificable entre las cosas y el lenguaje; en estos casos el artista busca referirse a algo «fuera» de él, como la convención métrica aplicada a muros –en caso de Bochner-, o convenciones lógico-lingüísticas aplicadas a los objetos –en caso de Kosuth.

Ellos creían en la producción de un cercanía máxima entre idea y presencialidad del material, con el fin de desencadenar una contigüidad comprensiva entre la obra y el espectador, proximidad para ellos posible solo a través de aspectos objetivos del lenguaje. Esta postura podría interpretarse como el intento de eliminar el conocido coeficiente artístico acuñado por Duchamp, aquella brecha “que representa la incapacidad del artista de expresar plenamente su intención; esta diferencia entre lo que tenía intención de realizar y lo que de hecho realizó” (Duchamp, 1957, p. 66). En oposición a la búsqueda de los artistas citados, en *Las ideas, los problemas* quise aludir a un vínculo incuantificable y a la permanencia del coeficiente artístico, donde no hay un enunciado claro sobre un aspecto objetivable del espacio, sino uno «subjetivo», producto de alusiones espontáneas³⁶ que aparecen solo a partir de la experiencia directa, íntima e

³⁵ Traducción al Castellano (formular sus pensamientos).

³⁶ Para Duchamp “el artista pasa de la intención a la realización a través de una cadena de reacciones totalmente subjetivas. Su lucha hacia la realización es una serie de esfuerzos, dolores, satisfacciones, rechazos, decisiones, que no pueden ni deben ser plenamente conscientes, por lo menos en el plano estético” (Duchamp, 1957, p. 65).

irrepetible sobre muro y piso, variando³⁷ y tomando figura a medida que se va pegando cada uno de los trozos de cinta. Entonces la obra no intentaba introducir variables de un mundo cuantificable en una propuesta artística, sino dar inicio a un fluido de visualidades que fueran fijando una idea de arte-en-espacio con cinta adhesiva, y con ésto expresar el cómo yo podía interactuar con muro y piso mediante un sistema íntimo de grafismos que a la vez eran el vehículo mismo de una idea en movimiento que «tematizaba» el llevar a cabo esa producción, en ese lugar.

Pero estos garabatos fijados en cinta adhesiva y proyecciones, dispuesto de manera espontánea sobre la pared, sin embargo, adquirían una forma tendiente a mapas conceptuales o bosquejos de una agenda. Con esto quiero apuntar que, a pesar de haber intencionado un proceso con aspiraciones a una formalidad inpronosticable, la obra terminó viéndose³⁸ como aquellos bosquejos que completaban mis cuadernos de notas. Era posible entonces que *Las ideas, los problemas* no haya sido espontánea, más bien producto de una afiliación referencial ignorada, pero lo importante es el hecho que nunca aspiró a explicar aspectos cuantificables: técnicas o aspectos teóricos sobre fenómenos exteriores, sino solo movimientos de pensamiento comprometidos con materiales y bosquejos sobre producir una obra para el espacio.

³⁷ Esto también puede identificarse con la necesidad de enseñar la idea *fugaz* que momento a momento se tiene sobre la presencia de la intersección piso/muro.

³⁸ Vi que la imagen de la obra se parecía a *Obsolete* (ver Imagen 9) -que Mel Bochner completó con tinta sobre papel el año 2007-, lo que llevó a preguntarme si acaso no había sido al revés, ¿No habría sido que necesité llevar a cabo lo de mi agenda sobre el espacio de la sala solo después de haber visto la obra de Bochner, junto a los diagramas históricos de Alfred Barr, los esquemas estadísticos de Edward Tufte, o *Discography one* y *two* de Basquiat?



Imagen 9: Mel Bochner. *Obsolete*. 2007. Tinta sobre papel. 21,59x27,94 cm.

Podría afirmarse que con *Las ideas, los problemas* intente establecer una obra capaz de relacionar la espontaneidad de trabajar con materiales efímeros con un espacio específico, relación que otorgó nuevamente a la galería el estatuto de soporte, pero esta vez de manera categórica: a diferencia de *Dónde dejé las cosas* o *Cuando ya no sabemos qué decir*, obras móviles que dependían de la morfología de la sala pero podían ajustarse a cualquier otra, *Las ideas, los problemas* dejaba de existir cuando la relación entre materiales y espacio terminaba. El lugar expositivo no solo condicionaba a la obra sino era parte de ésta. Y cuando esto ocurre, cuando el espacio expositivo es considerado como materialidad y forma, es porque existe una autodefinición y articulación de la obra “through properties, qualities or meanings produced in specific relationships between an ‘object’ or ‘event’ and a position it occupies” (Kaye, 2000, p. 1)³⁹. Más aún, al establecer “relaciones específicas” entre una idea-en-arte y un lugar, la obra se desplaza

³⁹ Traducción al Castellano: (a través de propiedades, características o significados producidos en relación específicas entre un ‘objeto’ o un ‘evento’ y la posición que ocupa).

a la búsqueda y creación de dichas relaciones, pudiendo afirmarse que ese establecimiento o instalación de los objetos –acá la cinta adhesiva y las proyecciones- se torna arte.

Este asunto del establecimiento de relaciones espaciales como arte, hacía que la reflexión sobre mi práctica volviera a la primera inquietud, la del proceso-como-arte. Entonces me preguntaba ¿Si acaso no estaba, con estas experimentaciones, acercándome más a ese desafío original? Y, si al incluir el espacio y el establecimiento de relaciones visuales entre éste y los objetos, ¿No estaba también profundizando, aun más, en la ideal vinculación de vida y arte? Puesto que ¿No era acaso el espacio, los espacios, parte de la vida? ¿No era el establecer relaciones entre objetos, eventos y espacio parte importante de lo diario? ¿No era posible ver mi cotidiano solo como proceso que establece relaciones?

V. EVENTUALIDAD, DESORDEN E ININTELIGIBILIDAD, O LA INFORMALIDAD DE CUANDO ES, ASÍ SE VE

Seguir con la tarea de hacer del proceso arte significaba, a esta altura, aventurarse en la eliminación –utópica por lo demás- de los criterios que arbitraban aquellos objetos, o eventos, como parte de mi trabajo. La pregunta era, justamente, ¿Qué me hacía considerar algo como obra? O ¿Cómo llegaba a permitir que ciertas cosas fuesen exhibidas y que otras se escondiesen o terminaran en la basura? Esta pregunta me llevaba a observar mi obra, pero tomando en consideración el tiempo-haciendo-arte. Pues parecía que algo comenzaba a ser arte simplemente por ser fruto de una dedicación. Al ver *Las ideas, los problemas* de este modo era posible reconocer que ésta obra, a diferencia de las anteriores, hacía difuso el límite que la daba por terminada, haciéndola depender mucho más del tiempo de ejecución, ya que los grafismos vertidos en el muro podrían haber seguido figurando hasta el infinito.

Al abrirse la producción de la obra de esta manera, lográndose como duración de una respuesta al lugar, vi que mi trabajo estaba perfilándose, por una parte, hacia una devoción por las características físicas del entorno en que me encontrase y con esto, por otra, hacia aquello que ocurría en plena actualidad directa, asunto que la hacía depender “cada vez más de su situación en el espacio y en el tiempo” (Guasch, 2000, p. 29), pero ¿Qué significaba esta dependencia? O, mejor dicho, ¿Cómo la obra se hacía cargo del momento de su producción y el lugar que abarcaba su emplazamiento?

Ya tenía claridad sobre mis diferencias con artistas conceptuales norteamericanos, como Kosuth o Bochner, respecto a las ideas-en-arte y su influencia sobre la forma final de la obra. Mientras para ellos la idea guiaba -cual plan infranqueable- la gestación, disposición y morfología de materiales en el espacio, desde una temática que buscaba fundamentar el hacer en base a características “objetivas”, comprobables y transmisibles del arte –creyendo reducir las brechas anteriormente mencionadas-, la idea original de mi última obra se “desprendía” para comenzar a reflejar vivencias íntimas de modo que no se estableciera una información racionalmente

evaluable o concretamente transmisible, sino quizás solo experienciable por medio de la intimidad del espectador. Había acá un intento por controlar y dar cohesión a lo figurado a partir de los sostenido como pensamiento en mi interior. Era nuevamente una representación conciente que, si bien tendía a “fluir” y “escaparse”, aun exigía la constancia y fijación de elecciones, ordenes correctos como sostener la bitonalidad a partir de cinta adhesiva y proyecciones digitales o la mantención a raya de otras formalidades como la no inclusión de objetos volumétricos. Todos indicios de una creencia escondida: si se mantienen a punto y bajo orden ciertos criterios, entonces es posible entablar una “conversación” con el espectador.

Pero al comparar *Las ideas, los problemas* con los dispositivos de estos artistas discutidos todavía era posible rastrear algo en común. A pesar que la última obra siguió un programa espontáneo, reconocía en ella algo que aun me inquietaba, asunto posible de rastrear a partir del control sobre la forma final que los materiales adquirirían, pues la cinta adhesiva seguía enseñando la figura que yo dictaba y, si bien en el acto de despegarse ésta variaba, sus contornos estaban amparados por mi imaginación, por muy actualizados que estuvieran con la vivencia del lugar.

Este descubrimiento no hacia sino reafirmar un nuevo desafío: seguir «desarmando» esta manera de producir una obra, pero ¿Cómo llevar a cabo la crítica sobre esta observación? ¿Cómo seguir con la des-estructuración de lo avizorado, en el tiempo y en el espacio, de modo que la obra alcanzara configuraciones realmente imprevistas? Esta fue preocupación importante en *Cuando es, así se ve* (ver Imagen 10 e Imagen 11, p.44), obra con la que busqué incluir nuevos aspectos informales en su gestación y presentación.

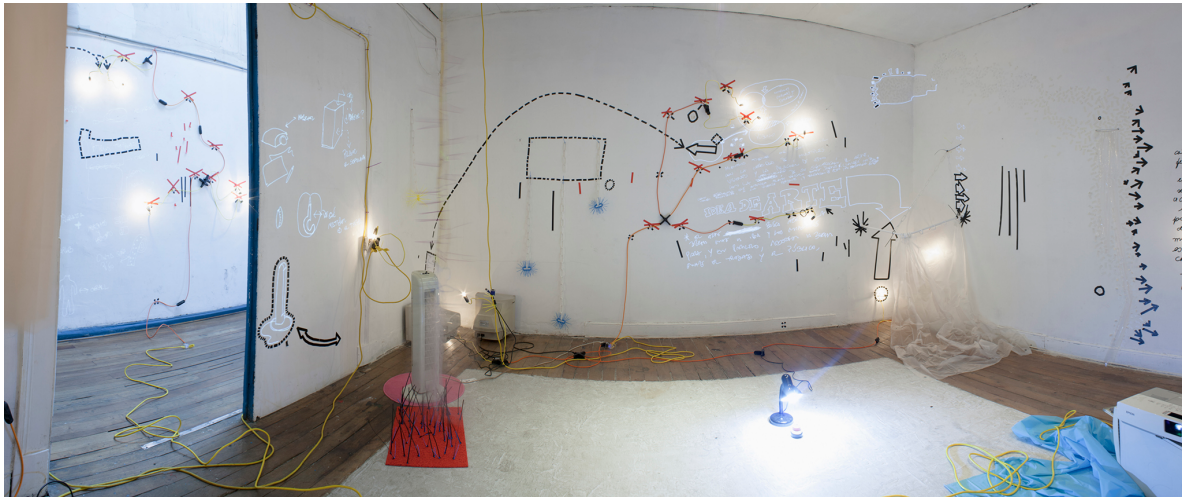


Imagen 10 Nicholas Jackson. *Cuando es, así se ve.* 2012. Ventilador eléctrico, torres de computador, pantallas de computador, proyectores digitales, lámparas, alargadores eléctricos, soquetes y ampollas, colgador de ropa, goma anti deslizamiento, cortinas de baño, cadenas plásticas, abrazadoras plásticas y cinta aisladora blanca y negra. Dimensiones variables.

Al recorrer la obra, instalada en la Galería Conejo de Santiago, era posible encontrarse con largos cables que recorrían piso y murallas de la sala, cortinas de baño que colgaban a distintas alturas –algunas dobladas en el piso, otras flameando sutilmente desde el cielo de la sala-, torres de computadores funcionando, proyectores digitales que vertían figuras luminosas sobre los muros, cadenas plásticas de baño colgando, soluciones de fijación improvisadas en cinta adhesiva que servían como sostén a ampollas que indicaban grietas en los muros, ventiladores cuyo funcionamiento provocaba el movimiento de las superficies que los rodeaban; todo esparcido, abarcando muro y piso, incluso sobrepasando los límites establecido por la organización de galería.

Este rebasamiento espacial, que envolvía la visión por medio de objetos rígidos y dúctiles, apoyaba mi intención de seguir avanzando hacia la informalidad e imprevisibilidad, cosa que a primera vista podía rastrearse justamente a partir de los excesivos cables y sus enredos casuales, en las formas y arrugas de las cortinas, en el movimiento que el ventilador encendido proporcionaba a los objetos al empujarlos, como también en la diversa procedencia de las cosas utilizadas en la instalación. Pero ¿Qué buscaba proyectar al reunir todos estos objetos? En el fondo sabía que el aspecto

de la instalación llevaba a una necesidad más profunda que la mera informalidad formal, sentido que ahora, nuevamente, veía posible de comprender al poner atención sobre el proceso productivo de la obra.

Comencé por reconocer que la inclusión de ductilidad apoyaba un proceso informal de producción, asunto que Robert Morris ya había problematizado por lo menos 45 años atrás. Morris (1993; en Kaye, 2000, p. 140) formuló esta problemática a partir del análisis de un fenómeno que indicó como “reasonableness of the well built”⁴⁰, propiedad reificada en instalaciones geométricas como las de Donald Judd o Carl André: obras fundadas, según él, en una premisa de ordenamientos racionales que generaban una des-integridad entre materialidad y forma, de modo que las configuraciones adoptadas por estos trabajos, como menciona Kaye (2000), se apartaban “more or less, from what is physical by making relationships themselves another order of facts (...) the duality is established by the fact that an order, any order, is operating beyond the physical things” (p. 140)⁴¹.

En pocas palabras, Morris indicaba que la forma que estos artistas daban a sus materiales -la de un cubo a un trozo de madera, por ejemplo- estaba lejos de lo que podrían presentar bajo su propia naturaleza física; formas que correspondían, por lo demás, a esquemas racionales apriorísticos, herencia cultural adoptada de manera automática, sin crítica, y que proporcionaban una visualidad final que desvinculaba el material, la idea formal, el proceso de llevar a cabo la forma y la presencia final de la obra.

El neoyorquino creía que cada proceso productivo tenía una coherencia íntima en armonía con los materiales y herramientas utilizadas, sintonía que debía respetarse para que la visualidad del trabajo fuera haciéndose a partir de la integración de «todo» lo involucrado en su hacerse obra. Y justamente lo bien construido, como inserción formal ajena al devenir del proceso productivo, es lo que Morris veía alejado de esa intimidad

⁴⁰ Traducción al Castellano: (razonamiento de lo bien construido).

⁴¹ Traducción al Castellano: (en mayor o menor medida, de lo que es físico, haciendo de las relaciones en sí otra orden de hechos (...)) La dualidad se establece por medio del hecho que un ordenamiento, cualquiera sea, opera más allá de las cosas físicas).

que de alguna manera permitía a cada obra “auto crearse”.

En esta problemática habían dos asuntos por atender. Lo primero era aquello relacionado con las formas “bien construidas”, pues podían vincularse con un orden sistematizado, simétrico y pulcro, todas características que justamente se emparentaban a un esquema de pensamiento que difería del mío, alejado de la idea espontánea, arbitraria y desordenada que ahora me interesaba. Distanciarme de este tipo de orden implicaba seguir rompiendo con ordenamientos racionales que había mantenidos en mis trabajos, camino que buscaba el desorden por sobre todas las cosas. En segundo lugar, reconocía que ser consecuente con esta observación significaba no solo “soltar” la instalación de la obra -y por consecuencia su morfología final- dentro de una deriva experimental a partir del lugar, sino también expandir esa manera a todos los aspectos posibles dentro de la producción de la misma, lo que para Morris (1993; en Kaye, 2000, p. 141) reafirmaba la idea de valorar “the process of ‘making itself’”⁴², pero en mi caso, ¿Cómo sería respetar las propias fuerzas de un proceso que aspiraba a fundarse en el capricho de sensaciones personales?



Imagen 11: Nicholas Jackson. *Cuando es, así se ve.* 2012. Ventilador eléctrico, torres de computador, pantallas de computador, proyectores digitales, lámparas, alargadores eléctricos, soquetes y ampollitas, colgador de ropa, goma anti deslizamiento, cortinas de baño, cadenas plásticas, abrazadoras plásticas y cinta aisladora blanca y negra. Dimensiones variables.

⁴² Traducción al Castellano: (el proceso del “hacerse a sí mismo”).

Desde un comienzo creí que utilizar un abanico heterogéneo de objetos implicaría valorar, de algún modo, un proceso auto formativo propiamente arbitrario y caprichoso, fundado en un mundo interior, pero ¿Cómo se veía la informalidad en mi obra? ¿Acaso solo a partir de la heterogeneidad? Y ¿Qué de la configuración de los objetos en el espacio de la galería? Al continuar indagando sobre este último artista neoyorquino reconocí que la configuración formal de lo expuesto en la Galería Conejo establecía un paralelo cercano con la de *Untitled (Scattered Piece)* (ver Imagen 12), presentada en 1969 por Morris dentro de la Bodega Castelli en Nueva York, donde objetos con distintas materialidades y morfologías abarcaban casi todo el espacio de galería bajo un aspecto desorganizado, como si toda la disposición de la instalación fuera producto del azar.

En la web de la galería Castelli se informa que la presentación original de *Untitled (Scattered Piece)* había comenzado con la generación de 100 secciones poligonales “made from six metals (zinc, copper brass, steel, aluminum and lead)” (Galería Castelli)⁴³, de acuerdo a un programa aleatorio generado por Morris a partir del lanzamiento de moneda y el encuentro azaroso de números telefónicos en la guía, de modo que una fórmula entregaba “the lenght, width, thickness, and number of bends” (Galería Castelli)⁴⁴ de cada pieza. El artista producía una obra de la cual no sabía por completo sus dimensiones, tampoco la espacialidad final que ocuparía, ni menos cómo se vería en su conjunto. En la misma fuente, se informa que posteriormente fueron producidos otros 100 polígonos, con idénticas medidas a los originales metálicos, pero en fieltro, nuevo material tendiente a la ductilidad con el que el artista introducía otro nivel de incertidumbre, pues no era posible prever en su totalidad el comportamiento formal de cada uno de los volúmenes de fieltro. Finalmente, las doscientas secciones fueron “luego ‘esparcidas’ en el piso, cuestión que nuevamente parece algo fortuito” (Galería Castelli).

⁴³ Traducción al Castellano: (hechas de seis metales (zinc, cobre, bronce, acero, aluminio y plomo))

⁴⁴ Traducción al Castellano: (el largo, el ancho, el espesor y el número de dobleces).

Morris necesitó enseñar aleatoriedad, intención que introdujo como operación productiva de las unidades materiales de su instalación, como función de un material maleable y como aspecto visual al momento de instalar bajo forma esparcida. Pero ¿A qué tipo de azar recurría? Al crear un programa cuyo resultado eran las dimensiones volumétricas de cada sección, el neoyorquino nuevamente imponía a los materiales formas que les eran ajenas, pero supuestamente ya no producto de una idea *a priori*, como la forma del cubo, sino de la casualidad. Pero esta contingencia buscada solo se “abría” al establecimiento de las dimensiones de posible polígonos regulares, producidos sobre materiales específicos bajo reglas estrictamente establecidas. Era, entonces, una racionalidad aritmética la que fundaba su obra, asunto que enseñaba una sintonía con visiones como la de Kosuth o Bochner, pues continuaba bajo la necesidad -al parecer recurrente en ciertos artistas de esos años- de respaldar la producción artística en ideas racionales, objetivables y que fueran posibles de comprender con eficacia: un programa numérico de aleatoriedad, tres categorías sémicas del lenguaje y la medición de la superficie de un espacio, por ejemplo.

Por otra parte, el proceso productivo de Morris, y la informalidad inducida por éste, tomaba materiales con un origen y significado industrial, vínculo a uno de los sustentos económicos de su sociedad, pero al aplicarles un proceso que apuntaba al diseño geométrico su valor originario parecía desvanecerse en pos de esta nueva operación formal azarosa. Era una dedicación a la novedad de la intención aleatorio-programática por sobre el valor original de los sentidos que los materiales pudiesen problematizar, pues la operación imponía su configuración. A su vez, este orden de importancia -el de la idea aplicada por sobre el sentido original de un material presente- de algún modo se reiteraba en las operaciones realizadas en la galería, momento de la instalación. Acá el espacio, por lo que las fotos permiten ver, hacía de soporte en blanco para la composición fortuita de los volúmenes geométricos, concepción de la sala como lugar vacío e inmaculado donde situar materiales que invocan una idea ajena a esa tabula rasa espacial.

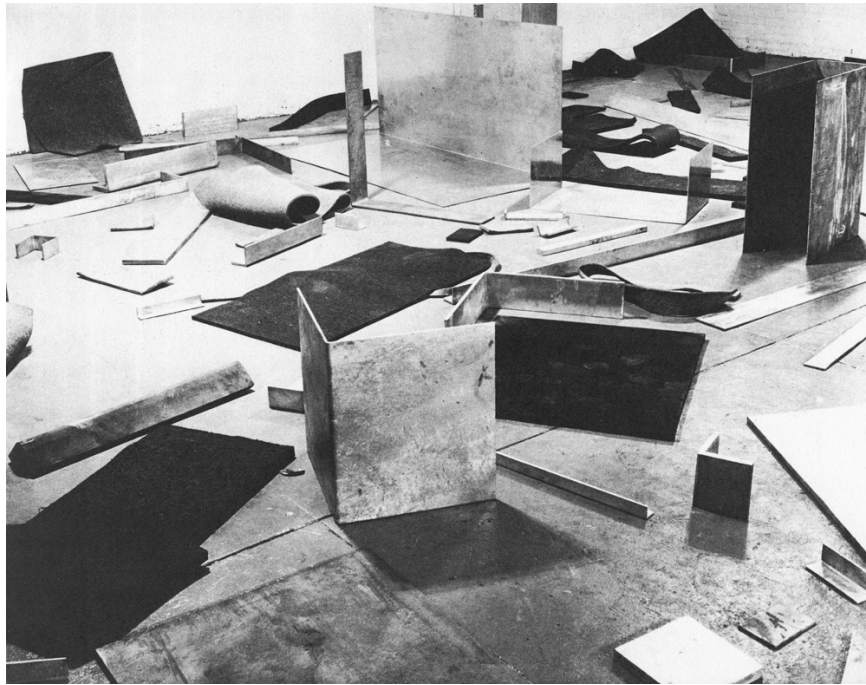


Imagen 12: Robert Morris. *Untitled (Scatter Piece)*. 1969. Feltro, acero, plomo, zinc, cobre, aluminio, bronce. Dimensiones variables.

Notaba entonces que para Morris la devoción por el espacio y la actualidad, llevada a cabo desde un “hacerse a sí mismo” que introducía informalidad en la obra, no se encaminaba por la dirección de mi interés: en él lo fortuito tendía a desvincularse, en primer lugar, de su intimidad individual; en segundo lugar, de los sentidos originarios de los materiales; finalmente, de otros aspectos del espacio que no necesariamente fueran su geometría neutra y “silenciosa”. Esta intención informal que proponía *Untitled (Scatter piece)* (ver Imagen 12) hizo preguntarme si acaso ¿Era la informalidad producida por el azar programado lo que buscaba?, luego, si ¿Efectivamente era más fortuito e informal construir a partir de una aritmética del azar o desde el encuentro con objetos? Y, finalmente, si ¿Era más casual llegar a la sala con planes de la instalación - como dispersar las secciones sobre el piso de ésta para evocar informalidad- o llegar sin una idea de montaje para solo ahí comenzar a improvisar la instalación en base a lo vivido, valorando de esta experiencia, más que la mera pureza geométrica del lugar y su supuesto vacío ideológico, aquellos hitos como los rastros de exposiciones pasadas,

fallas arquitectónicas o huellas de la mala mantención, hechos causados por decisiones de otras personas?

Con *Cuando es, así se ve* comenzaba a comprender que mi interés por el tiempo y espacio de mi obra, al igual que Morris, se ligaba directamente al interés en el proceso de producción, pero mi pensamiento sobre la informalidad se alejaba del suyo al incluir la vivencia personal de lo contingente como algo fortuito, momento reconocido como necesidad principal. De este modo, aún cuando ambos veíamos lo aleatorio como impulso gobernante, la casualidad que yo utilizaba no tenía planteamiento previo, no era un programa pre-diseñado para entregar resultados -que pudiera explicarse racionalmente-, sino un azar propio del pulso de mi pensamiento desorganizado. Ahora bien, a pesar de las profundas diferencias con los modos productivos de este último artista, sí valoraba e incluía en mi obra la elección de materiales dúctiles que él proponía como indicador de azar y descontrol, pero no exclusivamente por su potencial maleable y por el hecho que la gravedad u otras fuerzas de lugar pudieran “deemphasize the artist’s hand” (Bryan-Wilson, 2007, p. 338)⁴⁵ para sustraer intención sobre la configuración final de la obra, sino mas bien porque veía que esta cuota de descontrol sobre las formas, este intento por dejar las cosas tal cual eran, apoyaba mi necesidad de valorar lo que los sentidos originales de los objetos eran capaces de problematizar.

A diferencia de las formas geométricas de los metales y el fieltro de Morris, posible intento por enunciar una industria y una forma «industrial»⁴⁶ de producir formas, en mi instalación se observaban objetos comunes sin intervenir: cortinas y antideslizantes de baño, alargadores, ampolletas, colgadores de ropa, percheros, computadores y pantallas, proyectores digitales, ventiladores y cinta adhesiva, pero ¿Por qué estos materiales y no otros? ¿Por qué esos sentidos? Durante los dos años del magister mi experiencia diaria se repartía entre hogar, trabajo y el Campus Oriente, lugares que proveían mi cotidiano de objetos. En mi casa todas las mañanas me veía habitando espacios, rodeado por sus cosas; en mi trabajo proyectando digitalmente las

⁴⁵ Traducción al Castellano: (desenfatan la mano del artista).

⁴⁶ Industrial en tanto los materiales que entran en el programa azaroso de Morris obtienen su forma cual línea de producción en serie.

clases o produciendo fotografías frente a un computador; en el magister observando presentaciones de profesores mientras el ventilador refrescaba o calentaba la sala. Entonces al incluir cosas de estos lugares en la obra, sin modificar su forma, creía estar reflejando mi vida, valorando el encuentro cotidiano y elevando la arbitrariedad informal con que esas formas materiales penetraban mi existencia, necesidad que de algún modo se traducía en un pensamiento que comprendía los objetos como hitos de mi día a día.

Esta última obra entonces, y en analogía a lo de Morris, comenzaba con el acopio de cosas que luego instalaría en la galería, conjunto del cual desconocía cantidad, categorías precisas que lo conformarían, así como el modo de instalarlos en la sala. Y, tal como en la obra del neoyorquino, la necesidad de azar en el proceso se alineaba con el desconocimiento de los objetos por instalar, pero no respecto a la medida de materiales preestablecidos, sino respecto a los objetos mismos: no solo la forma, sino el material entraría en el juego fortuito. Entonces se hacía importante no un programa que asignase formas y proporciones, sino un plan que estableciera los márgenes donde dar con los objetos que conformarían la obra, unos que necesitaban entrar en relación con los de mi cotidianeidad. Para esto decidí recolectar y comprar, por lo que mi hogar, el magister, el lugar de trabajo, así como las tiendas detallistas, se activarían como potenciales territorios proveedores de los hitos que necesitaba para la obra.

A la instalación como tal le antecedió una búsqueda pseudo impuesta que tenía como fin encontrar objetos rígidos y dúctiles que establecieran una referencialidad con los objetos de mi día a día. Era una exploración expectante por dar con detonantes de sensaciones asociados a momentos de mi vida que comprendía como comunes. Algo así como si objetos encontrados pudieran materializar, fuera de mi, la sensación que frente a ellos distinguía dentro mi. A partir de esta proyección pude ver que la manera de aproximarme a estas cosas extendía un paralelo directo con la manera en que había fijado las figuras sobre el muro en *Las ideas, los problemas*. Era una suerte de expansión del proceso espontáneo de producción, desde dentro de la sala hacia el exterior y desde la producción de figuras hacia el encuentro de objetos. Esto aludía, por lo demás, a un tipo de elección fundada en la delectación de que algo hecho por otro podía reflejar una

sensación interna. Y justamente sobre el asunto de la recolección y evocación situaba mi reflexión sobre la informalidad, pues ¿Acaso correspondía el encuentro de objetos a intenciones informales?

Indagando sobre el ready-made y su relación con el encuentro surreal de objetos u *objet-trouvé*, reconocí que mi tropiezo con cosas, y su posterior acumulación como conjunto, tenía algo de aquel fenómeno que Oyarzún describía como un “acontecimiento poético espiritual suscitado por la coincidencia insostenible de los objetos heterogéneos, en cuya presencia ocurre el ‘absurdo inmediato’” (Oyarzún, 2000, p. 171). Efectivamente distinguía en mi recolección algo de aquella metaforización surrealista que el filósofo chileno depositaba en el hallazgo acumulativo, operación que de algún modo establecía puentes entre cosas imposibles de relacionar bajo racionalidad, vínculos ilógicos como el reflejo de una sensación íntima sobre un objeto que posa en una góndola detallista o se ocupa en aula de clases. Pensaba luego que éstas cosas, una vez dispuestas como obra, indicarían un intento por operar sobre la manera cotidiana en que se pensaban, pues al enseñarlas todas juntas como instalación quedaría en evidencia un criterio que, a primeras, distaba del que aplican los usuarios de ellas cuando las utilizaban, ¿O a caso un cliente del *retail* encuentra y elige un producto para presentarlo como metáfora de su interior, lo mismo un alumno o un profesor con las cosas de la sala de clases? Encontrar y elegir algo de este modo se fundaba en la creencia de que tal desplazamiento de criterio provocaría ver al objeto con extrañeza: la distancia establecida respecto a la elección más común subvertiría el hallazgo y suscitaría que los objetos, dispuestos como conjunto, proyectaran la extrañeza absurda de un conjunto tan heterogéneo. Lo informal, entonces, se depositaba en un impulso ilógico que formulaba el acuerdo metafórico entre las sensaciones/recuerdos de mis vivencias cotidianas –parte de mi intimidad- y un objeto cualquiera. Y esta informalidad, posteriormente, podía rastrearse nuevamente en las relaciones proyectadas por el conjunto de objetos. Pero visto esto, inmediatamente noté que la intención de mis hallazgos no se levantaba exclusivamente como una “universal alternativa a la ley estético-formal” (Oyarzún, 2000, p. 171), asunto que prescinde de una preocupación por los aspectos formales de

los objetos –descarte que, según Oyarzún, daba origen a la metáfora surrealista y permitían el absurdo del objeto encontrado-, sino que también era posible ver la incidencia de un criterio estético al momento de tomar un objeto y no otro.

Me interesaban las texturas y colores de los objetos pero, por sobre otras cosas, las relaciones que sucedían cuando observaba la yuxtaposición de estas características a partir del conjunto. El reconocimiento de este tipo de elección evidenciaba la inclusión de lo “plástico” como aspecto fundamental del encuentro, asunto que se integraba al absurdo surreal descrito por Oyarzún. Creía, por lo tanto, en la capacidad de metaforizar mis recuerdos y sensaciones cotidianas por medio de la heterogeneidad y superficialidad de un conjunto de cosas, el que a la vez tenía la potencialidad de provocar una sensación de extrañeza en el espectador, impresión suscitada por estar frente a un cumulo absurdo vinculado a partir del material y el color.

Volviendo al conjunto de objetos acumulados, era posible ver que también contenía dos computadores, dos teclados, dos ratones, dos pantallas y un ventilador del magister, objetos que ingresaban por su utilidad original: el ventilador para mover cosas con su ráfaga de viento y los computadores y accesorios, para entregarle a los proyectores imágenes por verter en las murallas, operación similar a la de *Las ideas, los problemas*, pero que en esta instalación consideraba la inclusión de los aparatos tecnológicos como parte del discurso de la obra. Éstos, por su parte, eran capaces no solo de aportar con su formalidad objetual, sino también producir -desde su funcionalidad- dos proyecciones digitales que permitían acceder a otro proceso íntimo, paralelo al del encuentro de objetos.

Durante las semanas anteriores a la recolección, y durante la recolección misma, usé un bloc para anotar ideas que tenía para la exposición, las que correspondían, principalmente, a reflexiones sobre el conceptualismo de Kosuth y sus reflexiones respecto a la utilidad del arte, la brecha entre las ideas-en-arte y los materiales y, en consecuencia, a la brecha entre la obra de arte y el espectador, pero ¿Por qué incluir, en una misma instalación, textos que reflexionaban sobre los escritos de Kosuth, padre de un arte que busca informar de manera pragmática para no confundir al espectador, y

objetos intencionados desde un encuentro que representaba el reflejo absurdo de mis vivencias cotidianas?

Luego de instalar los objetos reconocí que los criterios de trabajo no distaron mucho de los aplicados al momento de encontrar los objetos, pues la arbitrariedad y el capricho nuevamente habían guiado la disposición de las cosas en la galería. En este punto de la producción de obra había formulado lo siguiente: si he recopilado cosas de manera caprichosa, dónde al parecer no hay un criterio estable –racionalizado- que se sostenga para dirigir los objetos escogidos; si tampoco he intervenido o aplicado técnicas manuales a estos objetos; si luego he llevado este conjunto a la galería para instalarlo, nuevamente sin ideas de formas, configuraciones y disposiciones preconcebidas; si además he cruzado la recopilación de los objetos con una textualidad que acumula escritos sobre Kosuth y sus ideas acerca de la potencialidad informativa del arte, para luego proyectarla en la misma sala; si, en resumidas cuentas, no es posible detectar un buen orden que me interesa presentar al espectador –como las operaciones de reiteración, sucesión y progresión volumétrico/espacial de los minimalistas canónicos-, ni técnicas desarrolladas para sorprender al público –como los trucos que un mago presenta a su audiencia-, ni mucho menos un tema claro, unívoco, pues todo al parecer se contradice constantemente, ¿Dónde reside el valor de *Cuando es, así se ve?* Y ¿Qué fue aquello que finalmente quise transmitir a quienes asistieron a la inauguración?

Ya la instalación “terminada”, y en plena inauguración, lo geométrico y pretendidamente inmaculado de la sala se presentaba completamente interferido: los cables entorpecían y condicionaban el caminar de los espectadores -sin precisamente haber buscado una forma para ello-; las ampolletas y cortinas precariamente fijadas sobre las murallas parecían al borde de su colapso; las grietas, las etiquetas de obra del expositor pasado aun fijadas en el muro, la mala mantención de las conexiones eléctricas, las modificaciones que la arquitectura había sufrido para transformarse en sala, así como los espacios no destinados a expositores, eran indicados y subrayados de manera burda con luz y cinta adhesiva. Todas “interferencias” que comenzaban en la puerta de la sala para extenderse hasta el patio, entremezclándose y adoptando las

formas de las propias instalaciones de la edificación. Era un recorrido que podía seguirse sin necesariamente encontrar un comienzo o un fin. Complejidad visual que era potenciada por las proyecciones digitales, las que en forma de texto blanco luminoso, proyectado sobre distintas murallas –dentro y fuera de las cuatro paredes-, añadía otra operación que obstaculizaba la lectura centrada. Al prestarles atención, enseñaban dibujos de los mismos objetos instalados, así como frases que balbuceaban claves de lo que significaba exponer a la vez un objeto y su definición/representación, asunto que refería a las ideas kosuthianas. Pero claramente la intención no era que los dibujos, escritos y claves fueran inteligibles, ni mucho menos racionalmente informativos, pues la nitidez de las proyecciones era borrosa, la caligrafía era ininteligible y, más importante aún, cuando alguien se aproximaba a los escritos, o intentaba descifrarlos de frente, éstos desaparecían debido a la obstrucción que el gesto lector suscitaba entre proyector y muro.

Si la instalación, entonces, se levantaba como un cúmulo de presencias que desde su gestación estaban intencionadas para obstruir recorridos, tanto físicos como intelectuales, acertadamente podía interpretarse como una broma de mal gusto y, consecuentemente, no sonaba extraño que más de algún invitado se haya referido a la obra como algo que “embodied everything that was excessive, contaminated, and ‘monstrous’ about the uncontrolled imagination” (Sudenburg, 2000, p. 7)⁴⁷. Pero éste tipo de reacción era parte de mi intención con *Cuando es, así se ve*, obra que por su carácter envolvente, no lineal, obstructivo, ilegible, en fin, balbuceante, no tenía un fin informativo y unívoco, como lo de la mayoría de los conceptuales mencionados, sino más bien «sensacional». Lo que quiere decir que no busqué, precisamente, provocar un vínculo intelectual/narrativo con el espectador por medio de una experiencia estética que como fin tenía el proveer una proposición enunciativa sobre algo –la que debía ser clara para acercarse lo más posible a la audiencia-, sino todo lo contrario, esto es una relación inquietante y corpórea, donde se experimentara un lugar agobiante y desorientador a

⁴⁷ Traducción al Castellano: (personificaba todo lo excesivo, contaminado y ‘monstruoso’ de la imaginación sin control).

partir de texturas, colores, objetos y disposiciones que, desde un ámbito común y corriente, habían pasado a conformar un entorno «raro».

Veía que la pregunta sobre el proceso en el arte aun me inquietaba, pues creía notar que la principal preocupación seguía siendo la crítica a los criterios que delimitaban la frontera entre arte y vida, o, mejor dicho, la reflexión sobre los momentos en que algo podía comenzar a considerarse como arte, puesta de atención en el proceso productivo más que en lo finalmente presentado. Visto así, había implementado una nueva expansión en la manera de hacer mi arte, pues reconocía que no necesitaba exhibir configuraciones provenientes de sistema racionales, que no me interesaba precisamente aplicar técnicas a objetos, que no estaba obligado a producir *in-situ* para dar movimiento a una “verdadera” conexión entre obra exhibida y mis fuerzas internas, y que ni siquiera me veía en el deber de entregarle una narración visual clara al espectador. Ésta manera, al parecer, hacía que la obra tuviera como única referencia aquello que yo dictaminaba, lo que hacía que se validara en tanto existiera un lugar delimitado –por mi- donde accionar: era posible “hacer arte” cuando encontraba en un “lugar” específico, cuando buscaba y elegía escritos en el “lugar” croquera, o cuando instalaba lo recopilado en el “lugar” galería de exhibición. El proceso como arte se presentaba totalmente valorizado y cualquier objeto, suceso o accidente que apareciera dentro de lo previamente definido, podía considerarse como parte de la obra final, pues la contingencia del proceso era el criterio dominante.

De algún modo la instalación se sustentaba en una hipervaloración del proceso productivo a partir de la definición de un “lugar”: todo entraba en la instalación. De aquí su carácter excesivo y monstruoso, de aquí su obstrucción semántica y espacial. Y, a pesar que nuevamente no creía haber logrado del proceso la obra, sino quizás solo insinuar lo arbitrario y desprejuiciado de mi producción por medio de sus remanentes – un grito de “todo puede ser arte!!”-, había algo nuevo que no experimenté por completo hasta la inauguración. El exceso espacial y los obstáculos entraron efectivamente en funcionamiento con los espectadores: cuando tropezaron con los cables, cuando pasaron a llevar las ampolletas fijadas precariamente a los muros, cuando vociferaron su

desconocimiento sobre el modo de lectura, cuando se sentían amenazados por un posible cortocircuito o cuando comenzaban a contornearse para intentar leer los grafismos luminosos. Todo el desorden y descontrol parecía alcanzar un sentido ante la reacción de aquellas personas, cuando sus cuerpos y sus pensamientos reaccionaban, reflexionaban y transformaban la instalación a partir de lo experimentado. La crítica sobre el proceso en el arte me había llevado a proyectar un nuevo lugar –construido a partir de materiales de otros lugares- que seguía articulándose, o desarticulándose, en su exhibición, por lo que el proceso no terminaba hasta que los espectadores dejaran la sala y se apartaran del territorio proporcionado por la instalación.

VI. LA OBRA, LA FORMA, LA COPIA Y EL CONTEXTO CALLEJERO: BA-BARAN-BARANDA Y SU MODO DE HACER POLÍTICA

Llegaba a un punto en el que comprender la dirección de mi propio trabajo resultaba complejo dado las distintas y contradictorias aristas de la última obra. Había levantado una instalación que presentaba objetos concretos y conocidos, pero que como conjunto enseñaba un «desorden» que los alejaba de la presentación más común a la que nos tenían acostumbrados en sus contextos originarios. Por otra parte el desorden proyectado no era fundado en ordenamientos o formas racionales de proceder, sino más bien en un continuo capricho, asunto que inmediatamente entraba en contradicción cuando se observaba que los lugares desde los que obtenía estos objetos estaban claramente premeditados y restringidos de antemano. En cuanto a la dimensión semántica de la obra, era paradójico reconocer que la dualidad objeto/textual de la instalación, comúnmente asociada a un fin informativo, entraba inmediatamente a erosionar cualquier intento por extraer significados, hecho que le asignaba una ininteligibilidad fundamental. Finalmente, la instalación disponía una suerte de trayecto «desafiante» que buscaba encausar la observación y reacciones del espectador hacia sensaciones esperadas, reflejo de mi creencia en un obra que logra su propósito con eficacia. Pero, por otra parte, las cosas que formaban este trayecto, dado su modo de emplazamiento –obstaculizante, efímero, endeble-, tendían a una constante transformación durante su exhibición, negando una única trayectoria, entregando al espectador la opción de incidir en lo que presenciaba, abriendo con esto las posibilidades de observación y sus subsecuentes reacciones, en consecuencia imposibilitando pronósticos certeros sobre lo que éste sentiría o comprendería.

Eran necesidades que se inclinaban no solo sobre objetos encontrados en territorios «comunes», sino también sobre la entrega de un mensaje equívoco a partir del diseño instalativo de éstos: conjunto que había sido localizado de tal manera que el mismo suceso exhibitivo les cambiaba algún aspecto de su formalidad original, otorgando al espectador «otro» grado de responsabilidad sobre las posibles lecturas que

se desprendían de aquellas formas. Con esto había cedido, de algún modo, parte del proceso formativo al momento de la exhibición.

Visto esto, y bajo mi necesidad central de criticar cada una de mis obras a partir de la cuestión sobre cómo hacer del proceso arte, es que me pregunté ¿Qué territorio, lugar o espacio exhibitivo -diferente a la galería- permitiría situar objetos dentro del trayecto de un espectador y exponerlos a condiciones de consumo que les hicieran cambiar su «originalidad»? o ¿En qué lugar era posible encontrar condiciones de exhibición que siguieran transformando de manera más radical la obra?

Comencé a ver que el espacio público de la urbe era un proveedor ideal de esta nueva demanda. En ella era posible encontrar sucesos propios de un lugar «realmente» común, que pertenecía y era transformado por todos de manera impredecible, pero que, por otra parte, estaba ordenado y supeditado a un marco central. La ciudad era un lugar regido por fuerzas contradictorias, observación que podía verse materializada en paraderos, basureros, señaléticas, barandas y muros de contención, pues además de distinguir en ellos una escrupulosa formalidad era imposible desligarlos de procesos transformadores que los derruían, imprimiéndoles el sello de lo impronosticable.

Éste último fenómeno era indeseado y excéntrico en relación al diseño estricto y racionalista de la ciudad, pues un conjunto de estrategias unívocas, creadas en torno a “un número finito de propiedades estables” (deCerteau,1990, p. 106), buscaba a como de lugar contrarrestarlo. Este intento por evitar la corrosión de la cosas era extraño de pensar si observaba que algo propio de la urbe era proporcionar una plataforma donde se desarrollaran encuentros humanos de manera constante, los que indudablemente tenderían al desorden, haciendo “reaparecer lo que el proyecto urbanístico excluía” (deCerteau,1990, p. 107). Y justamente en esta contradicción residía lo idóneo de la ciudad, pues dentro de ella, a pesar de “los discursos que la ideologizan, proliferan los ardides y las combinaciones de poderes sin identidad legible, sin asideros, sin transparencia racional: imposibles de manejar” (deCerteau,1990, p. 107). Llevar a cabo la obra en la calle implicaba, entonces, ordenarse ante una institución gobernante que imponía sus propios códigos y, al mismo tiempo, relacionarse con una indeterminación

tal que el proceso exhibitivo sin duda conllevaría transformaciones sobre la originalidad de cualquier proyecto ahí instalado.

De todos los objetos urbanos que la ciudad presentaba, una baranda peatonal en particular (ver Imagen 13, p.59) comenzó a reiterarse en mi pensamiento. Ésta se ubicaba a pocas cuadradas de mi hogar, formaba parte de mi recorrido diario y tenía la peculiaridad doble de estar situada en un lugar donde se volvía inútil, a la vez de portar en su estructura la deformación de un choque: su emplazamiento había sido producto de un ardid individual y, luego de haber sufrido el accidente, no había sido repuesta. El objeto no servía -¿Alguna vez sirvió?- al sentido original de su producción, transformándose así en avatar del olvido institucional, asunto que me movía a producir algo sobre su presencia, pero ¿Qué hacer?

Si volvía a observar mi obra para responder esta duda, reconocía en primera instancia un interés por presentar objetos escasamente intervenidos, donde la búsqueda residía más bien en la posibilidad de generar un absurdo «incomodo» a través de una instalación visualmente «informal». Éste último recurso apelaba al azar de sensaciones internas y era concretizado por medio de elecciones, emplazamientos espaciales y ordenamientos que no recurrían a técnicas depuradas ni resquicios geométricos o «racionalmente» creados, obra que incluso variaba si el espectador así lo deseaba. Era, por lo tanto, un intento que valoraba la falta de control, negando la virtuosidad y la perfectibilidad, incluso la autoría. Pensaba –entonces- en la manera de trasladar ésta búsqueda sobre el nuevo objeto de mi interés: en cómo operar sobre una baranda «marginalizada» dentro del territorio urbano.



**Imagen 13: Nicholas Jackson. *Ba-baran-baranda*. 2012. Impresión de tintas pigmentadas sobre luster 250 gr.
Dimensión 60x40 cm.**

El modo de operar en la calle debía considerar asuntos distintos a los del trabajo en el taller o la galería, pues como lugar estaba regido por otras reglas, algo así como si los fenómenos estéticos urbanos tuvieran «otro» idioma. Observaba que esta “lengua” englobaba a los objetos de mi interés y se hacía distinguible a través de una visualidad común: materialidades metálicas correctamente estructuradas, coloreadas con una angosta variedad de tonos poco brillantes y emplazadas bajo fines específicos. Era una comunidad ya establecida, suerte de «institución» visual bien resguardada que, al entrar en erosión, propiciaba la aparición de otro fenómeno interesante, uno que constantemente reivindicaba la norma ciudadana. Se trataba de faenas paliativas -llevada a cabo por equipos de trabajadores- que también se expresaban en un idioma común, pues la mayoría de ellas presentaban materialidades plásticas de equipos de seguridad, todo en colores brillantes y saturados.

Notaba entonces que mi interés se depositaba sobre el objeto urbano –y con esto su emplazamiento- y su mantención –ejercida como acción-, ambos fenómenos cuya

apariencia, entendida como formalidad, expresaba aquello que podía ubicarse dentro de la institución. Pero si mi interés se fijaba sobre éstos fenómenos urbanos y la institucionalidad visual que los englobaba, ¿Qué fenómeno llamaba la atención de otros artistas que intervinieron la urbe? ¿Cómo veían el trabajo en la ciudad? y ¿Cómo habían insertado su obra en ese territorio? A partir de esta inquietud y nuevamente bajo la revisión de artistas de fines de los 60 y comienzos de los 70, fue posible reconocer distintos modos de llevar a cabo la obra en territorio urbano. Una de estas maneras había sido desarrollada por Morris en el invierno de 1970 cuando instaló *Untitled* (ver Imagen 14, p.61) en el patio del Instituto de Arte de Detroit. La obra consistía en un montón de materiales que habían sido “roughly piled into a long, overlapping stack that resembled a toppled or destroyed structure” (Bryan-Wilson, 2007, p. 347)⁴⁸, trabajo que necesitó de una grúa que moviese “the concrete, railroad ties, timbers and scrap metal” (Bryan-Wilson, 2007, p. 347)⁴⁹ de parte de un paso nivel derrumbado que el mismo artista había divisado “when driving from the Detroit airport” (Bryan-Wilson, 2007, p. 347)⁵⁰ al instituto. La obra era así como un gran *ready-made* urbano.

⁴⁸ Traducción al Castellano: (bruscamente apilados en un largo montón superpuesto que parecía una estructura derrumbada o destruida).

⁴⁹ Traducción al Castellano: (el concreto, los durmientes ferroviarios, las vigas y chatarra).

⁵⁰ Traducción al Castellano: (cuando manejaba desde el aeropuerto de Detroit).



Imagen 14: Robert Morris. *Untitled*. 1970. Concreto, metal y madera encontrada. Dimensión 5x7,5x12 mts.

Untitled se fundada en el objeto encontrado y operaba como desplazamiento de cosas «marginalizadas» desde un área de la ciudad hacia otra, de la carretera a las dependencias exteriores de un instituto de arte. Este deslizamiento, a su vez, podía explicarse por una doble operación contenida: emplazar lo encontrado en su mismo contexto –pues iba de la calle a la calle y no a la galería del instituto, por ejemplo- y configurar ese emplazamiento de acuerdo a un orden específico. Me preguntaba entonces si acaso Morris, a través de su deslizamiento, había tomado en cuenta la posibilidad de integración de ésta doble operación, es decir, si acaso la forma que tomaba su recontextualización se amparada, valga la redundancia, bajo formas ya existentes en el contexto que recibía los desechos de un paso nivel en ruinas, o, mejor dicho, ¿En qué medida Morris se vinculaba a los ordenamientos visuales del contexto urbano receptor para dar con la configuración de *Untitled*? Y ¿Cómo su obra se integraba con la institucionalidad del lugar exhibitivo?

Al margen de lo atractivo que pudo resultar para Morris el desorden ruinoso de una obra pública destruida, analogía directa a sus investigaciones informales, mi interés se depositaba ahora en la recepción del nuevo «espectador», el del instituto, pues ¿Estaba ella o él acostumbrados al desorden de una ruina pública? Y ¿Cómo recibía ese usuario una obra ajena a su lenguaje visual cotidiano?

Propongo observar *Untitled* desde dos visiones hipotéticas, remontándome a lo que pudieron haber observado dos tipos de espectadores ficticios. Si en ese invierno de 1970 eras un peatón informado sobre la intervención de Morris, entonces era muy probable aproximarse a la obra valorando su configuración azarosa, carente de una técnica depurada y de cualquier otra operación que no haya sido la de re-emplazar. Ésta visión, entonces, reconocía la búsqueda del artista por introducir algo que no pertenecía al lugar y que, a la vez, seguía el camino de negación frente a los valores del arte clásico. Si, por otra parte, no estabas al tanto de la intervención, entonces te enfrentabas a un cumulo ruinoso de materiales usados en la construcción, puestos ahí a la espera de una próxima faena –muy mal dispuestos por lo demás-, algo así como un trabajo aún en progreso. Si suponemos la existencia de estas dos aproximaciones, entonces lo que operaba de base en *Untitled* era la introducción de algo ajeno al contexto, desorden volumétrico que, ante el primer espectador alzaba la bandera del azar y la ausencia del autor, y que ante el segundo presentaba la mala dirección de una faena en curso.

Ya fuera la distinción del estilo único de Morris o la visualización de una faena anómala, no había en estas lecturas una ambigüedad respecto a la presencia de la obra: el asunto era el desorden y su impertinencia dentro del instituto. Esto evidenciaba un contraste con el lugar de su emplazamiento, una disrupción por evidencia, exhibición directa de aquello que el contexto no acostumbraba; algo muy parecido a lo que busqué⁵¹ con *Cuando es, así se ve* dentro de la galería, pero que Morris había llevado a

⁵¹ En la galería me había propuesto abordar el problema de la forma, y los ordenes que adoptaban las partes de una obra, a través de la crítica de lo “bien ordenado”. La informalidad llevada a cabo desde elecciones, disposiciones, grafismos caprichosos y cosas obstaculizantes era una manera directa de poner a prueba las costumbres «ordenadoras» de los espectadores. Era presentarles maneras que quizás nunca utilizarían para llevar a cabo sus proyectos, eso si, dentro de un lugar –la galería, el “mundo del arte”- cuyos marcos institucionales permiten «cualquier» tipo de expresión.

cabo en un rincón preciso de la ciudad. Parecía ser que con la informalidad evidente de *Untitled*, Robert Morris quería que se viera al Artista, quien, además, parecía haber olvidado que tras la informalidad producto del azar y el encuentro se investigaba el olvido del autor.

Había reconocido que mis necesidades distaban de lo de Morris, por lo que operaría en oposición a su manera de trabajar en la ciudad. Con la baranda aprovecharía nuevamente el marco exhibitivo -la calle-, pero a diferencia de *Cuando es, así se ve*, aludiría a los ordenes acostumbrados del contexto, de hecho copiándolos. Mi nueva necesidad ya no era criticar lo establecido por ruptura o evidencia –como en mi instalación o en *Untitled* de Morris-, sino por similitud. Esta necesidad no buscaba irrumpir la institucionalidad ciudadana y menos que se viera el «obvio» orden de un artista, sino trabajar desde una intención crítica hacia la autoría y de tal modo que el orden insertado por la obra en el contexto receptor no despertara lecturas prejuiciadas desde la inmediatez visual, pero ¿Cómo?

Si la calle era el lugar exhibitivo y el peatón el espectador, entonces estaba seguro que no se trataría simplemente de arrancar la baranda para quedármela, pues no era mi intención operar desde un *ready-made*, elección/robo enfocado en la desaparición de un objeto: el asunto no era solo quedármela para proyectar «vandalismo». Tampoco quería intervenir el objeto con materiales «ajenos», como sería recubrirlo con una materialidad llamativa que posibilitara lecturas visualmente atractivas: el asunto tampoco era que la baranda olvidada se hiciese más llamativa para sacarla de su estado marginal. Mi intención era justamente la utópica empresa de no generar lecturas en el

De alguna manera apelaba a la posibilidad de aprovecharme de ese marco, pues si todo orden era posible, entonces la informalidad como ausencia de técnica manufacturera y de localización geométrico/simétrica “debía” ser considerada arte. Era, de algún modo, un intento por llamar la atención desde la realización de todo aquello que no se espera del canon más tradicional: materialidad noble, manufactura depurada, orden armónico, pregnancia; una oposición hacia aquella creencia modernista, “namely that a single and infinitely brief, graceful instant were sufficient to understand the full meaning of the work” (“específicamente que un único y brevemente infinitesimal momento elegante es suficiente para comprender el sentido completo de la obra”, trad. por mí) (Van Gelder, 2004, p. 84). Pero en la calle era distinto. En ella el marco no contextualiza cualquier expresión posible, por lo que el orden informal de una obra podía fácilmente caer en una anomalía de hecho y, posiblemente, en una lectura cargada de prejuicios «políticos» y «éticos» -ya no preponderantemente estéticos-

peatón corriente, fundirse con el contexto y trabajar sobre la baranda sin que nadie lo notara. Quedaba, por lo tanto, sino operar del mismo modo que lo establecido, ser un trabajador más de la municipalidad y buscar el mismo fin que ellos: el trabajo sobre la baranda sería su reposición, con todas las de la ley. De operar así no existiría robo -¿O si?-, sino recambio -¿Bien a la comunidad?-, y, por consiguiente, no estaría propiamente inventando, sino copiando, imitando formalidad y localización: produciendo ordenes por reiteración de lo observado en el contexto originario -¿acaso características de un intento por anular la autoría?-. Pero, ¿Hasta dónde llegar con este tipo de representación?

Si el interés se depositaba sobre el objeto, la acción restauradora y la formalidad visual de un marco institucional, entonces el proyecto apuntaría a producir una nueva baranda, «igual», a la vez de considerar la reposición de ésta -en el exacto lugar de la original- como fundamento de la obra. La representación del fenómeno quedaba acotada, pues, a la producción y recambio de la baranda bajo criterio de semejanza con esa visualidad propia de la institucionalidad urbana.

Respecto a la baranda, esta [re]producción exigía establecer límites a la relación de «semejanza» entre el objeto por producir y el referente al cual remitiría. Aquí se ponía en cuestión un tema de importancia, porque ¿En qué momento de la historia de la baranda situaría la originalidad por representar? Y ¿Qué repercusiones tendría en las lecturas de la obra esa definición de la originalidad? Si el «original» era lo que mi pensamiento imaginaba al remontarse sobre el momento inaugural del emplazamiento de la baranda, entonces creía que la representación en mi proyecto se identificaría con el proyecto utópico regente, lo que a su vez posibilitaría una lectura «normal» o seria, reflejo de un pensamiento hermanado con el deber de la cosas: algo así como llevar a cabo el modo en que la cosas tienen que ser, realización del bien por las propias manos para lograr el sentido de lo cívico. Si por el contrario la baranda original correspondía a lo que presenciaba cuando me paraba frente al objeto mismo, portador de una deformación estructural por accidente anónimo, entonces creía que la representación se identificaría con lo incontrolable y marginalizado, aquello que enseña el cómo no tienen

que ser la cosas -Sino ¿Cómo eran?-, elección que desembocaría en una lectura «marginal» o insensata: o no se reconocería cambio alguno, y nadie notaría la intervención, o se leería como una tomadura de pelo.

Decidir cuál de las dos maneras llevar a cabo parecía una encrucijada: si optaba por representar lo «normal» -aliado del orden-, entonces me preguntaba si ese gesto implicaba realizar “un arte (...) subordinado a la soberanía de esa verdad y esa representación” (Bravo, 2000, p. 12); si por el contrario optaba por representar lo «marginal», mi pregunta era si acaso ese gesto sería capaz de significar una forma “de resistencia y de transgresión” (Bravo, 2000, p. 10). La originalidad que elegí reproducir fue, finalmente, ésta última: una referida al objeto presente, evidencia de la informalidad y el descontrol urbano.

Para lograr mi objetivo la baranda necesitaba ser construida en perfiles metálicos de igual dimensión a los originales y debía «seguir» la deformación del accidente. Esta forma sería modelada a partir de lo que una fotografía frontal, y ortogonal a la sección más ancha del objeto, enseñaba. Ésta imagen permitía distinguir ciertas flexiones (ver imagen 15, p. 66) de las secciones metálicas, las que a su vez podían explicar la deformación respecto al objeto antes del accidente. De este modo la nueva baranda incluiría dos flexiones en el vertical que representaba el lado más accidentado y una en la parte inferior del otro vertical. Luego presentaría una flexión en la segunda horizontal de arriba hacia abajo, justo cuando ésta se encuentra con el vertical extremo más accidentado. Finalmente presentaría tres flexiones progresivas en las tres verticales más delgadas que sucedían al extremo más deformado.

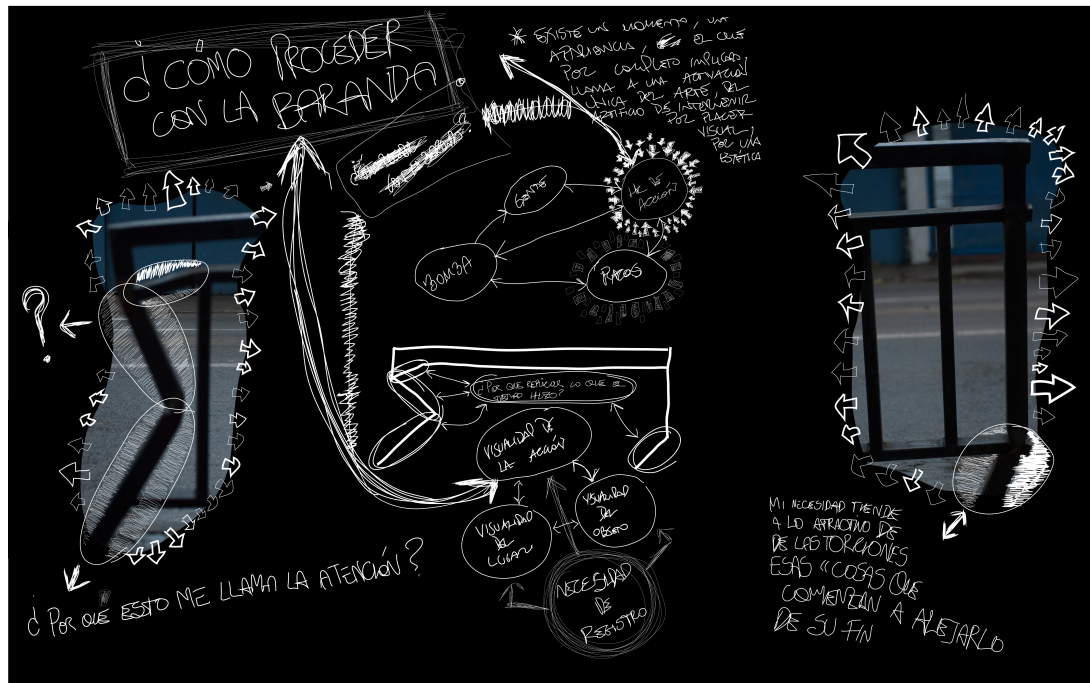


Imagen 15: Nicholas Jackson. 2011. Esquema de descomposición bidimensional y otros aspectos por tener en cuenta. Ilustración digital y fotografía.

En paralelo a la construcción de la baranda había comenzado a diseñar la realización del recambio. Ésta acción contemplaría un equipo de “trabajadores” que, desplegando los requisitos mínimos de seguridad para la realización de faenas urbanas, removería la baranda original de raíz para situar la nueva en su mismo emplazamiento, pero ¿Era esto legal? ¿Era posible que un ciudadano cualquiera interviniera la ciudad sin previo aviso? ¿Estaba permitido arrancar una baranda para situar otra nueva? El recambio de la baranda levantaría una formalidad que desafiaría la estética callejera, pues mediante la imitación superficial del lenguaje urbano se buscaría provocar en los peatones una lectura inmediata casi unívoca, que sirviera de bloqueo o retraso al contenido puesto en exhibición. Era el examen de una tesis personal, pues si lograba proyectar esos mínimos visuales de las faenas urbanas, entonces no tendría problemas con la ley, nadie dudaría de la pertinencia de la acción y, por lo tanto, abriría la posibilidad de que cualquiera -mientras proyecte lo adecuado- pudiera intervenir la ciudad a su antojo.

La obra era un examen, pero en forma de acción, de faena concreta, la que se formalizaba a través de la copia como estrategia, pues todas las decisiones tenían como fin duplicar lo que ya tenía lugar: copia de una baranda accidentada y copia de una faena tipo. Era una obra fundada en la reiteración de sucesos urbanos reales, donde como artista elegía un fenómeno para decidir repetirlo, pero ¿Qué artista había realizado algo similar? Y ¿Cómo *Ba-baran-baranda* se relacionaba con su obra?

Siguiendo con mi búsqueda de problemáticas posminimalistas, pude encontrar en una obra de Robert Smithson la similitud que buscaba. El artista había realizado, en 1969, *Asphalt Rundown* (ver Imagen 16, p.68), acción que consistía en “a dump truck releasing a load of asphalt down an eroded hillside in an abandoned section of a gravel and dirt quarry on the outskirts of Rome” (Van Gelder, 2004, p. 91)⁵². Al margen de coincidencias como que ambas obras son acciones, procedimientos o diseños temporales, y por sobre divergencias como el hecho que Smithson ocupaba un terreno ubicado en los márgenes ciudadanos y yo en el centro mismo de la ciudad, lo que llamaba mi atención era el rol del asfalto en su obra.

⁵² Traducción al Castellano: un camión de basura que derramaba una carga de asfalto sobre una ladera erosionada en una sección abandonada de una cantera de gravilla y tierra en las afuera de Roma



Imagen 16: Robert Smithson. 1969. *Asphalt Rundown*. Still de video. Video en película color. Duración 13 mins.

Es sabido que este artista indagaba los cambios de las cosas y su devenir en tanto materia, pues para él el tiempo formaba “an inherent, undeniable part of the material itself” (Van Gelder, 2004, p. 91)⁵³. En este sentido el asfalto de *Asphalt Rundown* poseía su propia temporalidad, una que tendía rápidamente al colapso –o des-homogenización formal- evidenciado su inevitable proceso entrópico, propiedad que “will always exert its degrading power” (Van Gelder, 2004, p. 90)⁵⁴. La de Smithson era una visión que valoraba el accidente, el desgaste y la informalidad que infundía el tiempo real sobre las cosas. En su obra el vertido de asfalto líquido propiciaba la visualización *-in-situ-* del material adoptando una configuración informe⁵⁵, la que tomaba esa forma al entrar en contacto con la tierra. Pero esto no era una necesidad primordial en mi trabajo, yo no buscaba explorar las propiedades mátericas de las cosas, ni propiciar momentos altamente entrópicos que elevasen el colapso material al nivel de formalidad de una

⁵³ Traducción al Castellano: parte inherente, innegable del mismo material

⁵⁴ Traducción al Castellano: siempre ejercerá su poder degradante.

⁵⁵ Quizás lo informe es la evidencia del colapso, el hecho patente de que algo carece homogeneidad o de una configuración visual focalizada, distinguible e inmediata.

obra. En *Ba-baran-baranda* partía de cosas ya infundidas del tiempo irreversible y corrosivo, némesis de la pureza: *ready-mades* quizás en avanzados estados entrópicos. Entonces el asfalto no me interesaba porque al bajar por la ladera entraba rápidamente en desorden, alcanzando una forma impensada, sino porque al pasar, enfriarse y fijar su estado sobre la superficie de la tierra, éste “resalta el proceso anterior y, a su vez, lo cubre con un segundo proceso” (Shapiro, 1995, p. 112). El asfalto copiaba aquello que lo sostenía mientras fluía, reiterando aquella superficie a partir de su movimiento. Era algo que a través de su superficie dejaba ver otra superficie.

Veía que *Ba-baran-baranda*, como conjunto de procedimientos, se comportaba de manera análoga al asfalto de Smithson, pues reiteraba aquello que le proporcionaba sostén, sin embargo, el fenómeno que atendía no dependía de la tensión generada mediante el contacto de dos superficies –una formada y otra in-formada-, ni la adopción de «idénticas» configuraciones por contigüidad física de los materiales; *Ba-baran-baranda* no advocaba a un fenómeno delimitado entorno a la materialidad de las cosas, como Smithson. Lo que me interesaba era un fenómeno delimitado a partir de las percepción de los peatones, específicamente la reacción que ciertas visualidades provocan en un contexto específico como la calle. El vínculo con la «superficie» por copiar, en mi caso, no era precisamente físico, sino intelectual –nuevamente-, pues operaba desde abstracciones de pensamiento, como en el caso del modelado de la baranda, o desde el *ready-made* de cosas identificadas previamente, como en el caso del atavío elegido para la faena. El asunto era copiar una “superficie institucional”, duplicado que el proyecto utilizaba como una suerte de biombo.

La obra era un experimento encubierto y necesitaba, entonces, dar «fe» de ello. Para esto debía considerar el documento que enseñase la reacción del contexto ante la acción, la que bajo mis expectativas pasaría por una real. El examen ponía a prueba la posibilidad de engañar y salir impune, asunto digno de archivar, pues en pleno proceso productivo la faena podía ser descubierta, truncando la realización del plan original y tirando a piso la hipótesis que lo motivaba.

Para esto elegí el video, realizado finalmente como plano secuencia fijo de 11:07 minutos (ver Imagen 17), en el que la imagen comenzaba antes del arribo del equipo de trabajo al lugar y terminaba presentando la nueva baranda en su emplazamiento. Su encuadre único tomaba como centro de la composición el objeto en cuestión, buscando generar una suerte de tensión central, donde no solo se pudiera apreciar que la acción se hacía posible a partir del objeto, sino que todo el movimiento urbano parecía atender a la baranda y su recambio. En cuanto a la edición y la temporalidad del video, lo que presentaba era la acción completa, sin cortes, sin embargo el tratamiento de la velocidad de avance de la imagen pulsaba constantemente brechas de acción en modo *fast-forward*, por lo que ciertas partes pasaban a alta velocidad y otras a velocidad normal, proponiendo con esto sucesos que merecían calma y otros que no, operación que apuraba la duración para desembocar en un desenlace.



Imagen 17: Nicholas Jackson. *Ba-baran-baranda*. 2013. Still de video. Video hd. Duración 11:07 minutos. En <https://vimeo.com/46295719>.

Pero este asunto del desenlace como objetivo de la acción parecía tener algo en su formulación que merecía la pena comprender. Ésto porque, finalmente había logrado una obra cuyo proceso fuese la misma plataforma desde la cual proyectar signos, pero, paradójicamente, hacía avanzar el proceso/obra rápidamente para dar con un final, como si el proceso no importara, entonces, ¿Cómo entenderlo? ¿Qué artista podía ayudarme a comprender este último asunto? Y ¿En qué obra se había practicado algo parecido?

En 1999, Bruce Nauman realizó *Setting a Good Corner (Allegory and Metaphor)* (ver Imagen 18, p.70), obra que consistió en una acción presentada a través del video (ver Imagen 18) “which depicts him building a fence on his New Mexico ranch”

(Hullman, 2009, p. 11)⁵⁶. Aquí el artista tomaba una acción útil, necesaria y anodina, proyecto que bajo sus mismas palabras “had a real purpose on the ranch” (Art21, 2001)⁵⁷, para luego presentar por medio del video. La cinta duraba casi un hora y permitía ver a Nauman realizando, paso a paso, el emplazamiento de tres durmientes con la ayuda de una máquina excavadora y otras herramientas. Era una acción que, a través del video, se representaba sin variaciones en su velocidad de avance, ni otras elecciones formales producto de la edición, proyectando la necesidad de reconocer el proceso productivo de una acción que busca realizar una tarea específica en un lugar específico.



Imagen 18: Bruce Nauman. *Setting a Good Corner*. (1999). Video Digital. Duración 59:18 mins.

A pesar que el proyecto fue llevado a cabo en su propiedad campesina, por lo que no tuvo que lidiar con la «mirada» del peatón u otros posibles aspectos legales, la obra presentaba dos aspectos que podían guiarme a la solución de mi duda: por una parte la definición del comienzo y el final de la video –características formales en tanto obra- y, por otra, su extensa duración –que en mi caso era más abreviada-.

Estos dos aspectos que reconocía en *Ba-baran-baranda* proyectaban algo similar a lo de *Cuando es, así se ve*, puesto que, a pesar de tratarse de una acción concreta, prefijada y delimitada –analogía al pre-establecimiento de los lugar donde encontrar objetos-, la ejecución de mi faena abría una posibilidad a lo incierto al perseguir concretar la acción –cómo lo era derivar por el hogar, los pasillos o aulas hasta dar con formas y colores que entraran en contacto con mi intimidad-, pues todos los que

⁵⁶ Traducción al Castellano: (que lo enseña construyendo un cercado en su rancho en Nuevo México).

⁵⁷ Traducción al Castellano: (tenía un propósito real en el rancho).

formábamos parte del equipo podíamos terminar detenidos si mi hipótesis no se cumplía, o los instrumentos de la faena podían fallar, o alguien salir herido, etc. Considerar elecciones que devinieran tales consecuencias, entonces suponía, según Hullman (2009), que “in choosing to film the building process from start to finish, chance enters the work in that structural determinations including the pacing, conflict, and ending are then left to resolve themselves by way of the parameters of the task” (p. 11-12)⁵⁸.

Y esta manera de producir el proyecto de algún modo se alineaba con mi intención de criticar la autoría, pues como menciona Nauman, “you began when the job started, and when the job was over, the film was over” (Hullman, 2009, p. 12)⁵⁹, evitando con esto que elecciones en la marcha proporcionaran formalidad al video y, por lo tanto, propiciando al proceso una importancia tal que permitía al azar dar forma y visualidad a la misma obra, quizás volviendo a tocar el asunto del hacerse-a-sí-mismo.

Ba-baran-baranda, entonces, valoraba el proceso y sus impensadas posibilidades -tal como lo de Nauman- al enseñar todas las acciones necesarias para lograr el emplazamiento de la baranda y, de hecho, permitía reconocer que decisiones formales importantes, como composición, comienzo y término del video estaban subordinadas -y de algún modo pre-establecidas- a la formalidad misma de la acción: el plano se fijó para abarcar el espacio de acción de la faena y tenía su comienzo y fin, también como Nauman, de acuerdo a la duración del trabajo. Pero, a diferencia de *Setting a Good Corner*, existía una edición de la velocidad de paso del video que evidenciaba una necesidad de avance hacia el final del documento, la que en vista de la valorización del proceso de la faena, hacía sino entrar en sincronía con una elección que era parte de la acción misma, por lo que esta decisión al momento de la edición no había sido caprichosa. No se trataba de apurar el avance para satisfacer la necesidad de brevedad de un posible espectador, sino porque la nueva baranda emplazada permanecía tapada por una funda plástica naranja durante la mayor parte del video, «velo» que elegí como

⁵⁸ Traducción al Castellano: (al elegir filmar el proceso constructivo del comienzo al final, el azar entra al trabajo en una determinación estructural al incluir el ritmo, conflicto y final que son luego dejados a su propia resolución por medio de los parámetros de la tarea).

⁵⁹ Traducción al Castellano: (empiezas cuando el trabajo empieza, y cuando el trabajo acababa, la película acababa).

recurso temporal intrigante, pues añadía el bloqueo visual de una nueva baranda que, aparentemente, debía estar en perfectas condiciones. Pensaba que este recurso jugaría con las expectativas visuales y las proyecciones lógicas del espectador que leyera mi video, «bloqueando» lo que se creía obvio para solo enseñarlo al final.

Finalmente, el peso del desenlace y su contradicción respecto a la valorización del proceso, buscaba proponer un juego, tal como el propuesto a los peatones a través de las apariencias de los trabajadores, pero ahora dirigido al espectador del video, mecanismo que al integrarse con la edición de la velocidad de avance proponía una tensión que finalmente generaba un descalce. La intención principal del video -y por consiguiente de la acción- no fue la pura cosificación del proceso, sino el uso de aquella imagen para entablar una discusión en torno a la inercia de los pensamientos –del espectador o peatón- cuando se enfrentan a ciertas formas visuales, suceso que según mis pronósticos ocurriría al momento de «develar» la nueva baranda, pues todo aquello que se esperaba a partir de la faena y su modo de presentación caía en contradicción al reconocer que objeto, faena y visualidad institucional no hacían sino perpetuar la forma que «todos» esperaban cambiar.

VII.CONCLUSIÓN

Ha sido posible observar que la obra estudiada a lo largo de toda la memoria, así como el texto que la refleja, ha tenido diversas transformaciones en su presentación, por lo que cabe aquí una pregunta que guiará la conclusión, pues si la presencia de estas cosas varía, ¿Significa ello un cambio en los modos de concebir dichos productos? E, ¿Implica este cambio constante la necesidad de nuevas formas de hacer obra? Podría responder a esa pregunta de manera afirmativa y esto por dos razones. La primera vendría a corroborar lo propuesto por Bochner en tanto no existen ideas en las artes visuales sin materiales que les den su existir. Así, una analogía visual del vaivén del IPSA no hubiera alcanzado su expresión sin un plano abierto del cielo azul, solo posible a partir del medio fotográfico digital, del mismo modo que la representación de las ideas de un espectador respecto a la obra de arte que contempla no hubiera sido posible sin el objeto antena que recibe señales y el objeto ducha que expele fluidos. Esto porque los materiales son cosas reales, tangibles e insertas en un lenguaje de modo tan patente que permiten la creación de vínculos analógicos donde intenciones íntimas o comunes alcanzan individualidad objetual para dar posibilidad sensual a un sentido compartido. Es por esta primera razón, la de la irreductibilidad de la obra a la idea o al material de manera exclusiva, que a partir de la observación diferencial del o.e. se podría afirmar un cambio en las maneras de concebir el arte, pues si hay cambios en los materiales que utilicé, entonces también existieron cambios en los modos de concebir la analogía visual presente en cada una de las obras analizadas.

Pero no basta solo con reconocer una variación material para aceptar que los modos de concepción en mi trabajo cambiaron, pues significaría caer en una conclusión demasiado fácil. Esto porque las ideas también se identifican –como se mencionó en el primer capítulo a partir de la cita a Gilles Deleuze- con un modo de expresión específico, y he aquí la segunda razón, pues la expresión no se agota en la materialidad sino es posible detectarla en formas, procedimientos, temas y contextos. De modo que cuando se observó que una instalación se hizo tomando y disponiendo fotografías bajo

reglas temporales establecidas, o configuraciones tomadas de curvas de rentabilidad bursátil, y otra se hizo yuxtaponiendo objetos a partir de la morfología espacial de la galería, entonces es porque los materiales se acompañaron de modos de expresión bastante diferentes, modos que corresponden a la manera en que se utilizó la experiencia para que algo alcanzara su forma exhibitoria. Y estos cambios en los modos de practicar/experimentar los materiales -de expresarlos- no hacen sino reflejar, nuevamente, un cambio en la concepción de la obra que los ampara.

Los distintos modos de expresión, entonces, tenían su origen en concepciones particulares y, por lo mismo, en distintas maneras de ver el arte y sus repercusiones en el espectador. Así, cuando se eligió presentar supuestos archivos de un accionar programático impulsado por ritmos bursátiles, es porque se creía en una obra capaz de sostener un enunciado que rebasaba su materialidad, usando la configuración espacial como una suerte de semántica, entonces obra cuyo fin era entablar un enunciado preciso que se quería hacer llegar: hablar del IPSA sin que éste estuviera presente. Por su parte el emplazamiento de objetos con volumen en el espacio de la sala, usados por su utilidad y rol en una sociedad que comparte signos, reflejaba la confianza en las convenciones sociales, la creencia en que compartimos una misma manera de ver las cosas y la seguridad de que al situar ciertas cosas, de cierta manera e intervenidas de tal modo, entonces el espectador podía proyectar la convención subtendida para comprender una obra que nuevamente perseguía proyectar un enunciado directo. Pero cuando comencé a presentar las instalaciones efímeras, que solo podían presenciarse a partir de la sala para luego desaparecer, que pendían entonces de la fugacidad de mi momento instalativo para referirse a sensaciones personales y confusas de un estar en la galería, ¿No concebía acaso un arte incapacitado de enunciar algo preciso? ¿No dejaba de lado la proyección de asuntos conclusivos? Estas obras utilizaban mi desorden interno para proyectarlo, asunto acompañado de estrategias formales que potenciaban su ininteligibilidad, decisiones respaldadas por una concepción que negaba la convención y que no creía en la posibilidad de comunicar con claridad. Era una manera de concebir el arte que producía una obra “sustraída a todo *continuum* que pudiera asegurar una relación de

causa y efecto entre una intención de un artista, un modo de recepción por un público y una cierta configuración de la vida colectiva” (Rancière, 2008, p. 59), ésto no solo por pertenecer a un dominio -el estético- que por sí mismo “separa los efectos de las intenciones y prohíbe toda vía regia hacia un real que sería el otro lado de las palabras y las imágenes” (Rancière, 2008, p. 84), sino porque las estrategias usadas en estas instalaciones apuntaban a eliminar toda posible formalidad continuista.

A partir de esta visión que reconocía el quiebre del lenguaje estético es que llegué a pensar en la ineficacia de construir y presentar signos propios –como el desorden visual por ejemplo-, pues si la continuidad estaba quebrada, ¿Cómo asegurar que el desorden provocaría molestia? Y si signos ineficaces eran producidos por procedimientos que portaban expresividad –aportando, por lo tanto, al supuesto efecto-, entonces éstos últimos también adolecían de eficacia, asunto que se tornaba de suma importancia si se tiene en cuenta que constantemente busqué, a lo largo del magister, hacer de los procedimientos la misma obra. Se llegaba por lo tanto a una obra hecha acción -devenida procedimiento- que, en vista de lo anterior, negaba la invención de signos propios para formular una estrategia de la copia, donde lo que ya existía era formalmente duplicado, creyendo con esto materializar una obra bajo la concepción del hacer sin crear.

A una concepción así, desconfiada del vínculo continuo entre artista, obra y espectador, no le quedaba otro camino que la falsificación y el aprovechamiento de aquellos signos ya puestos en funcionamiento por otros, creaciones institucionalizadas que poseían un sentido en sociedad y por lo tanto un efecto cuyo alcance ya había sido puesto en práctica. Es así como al generar el recambio de la baranda, bajo estricta formalidad tanto del objeto como del atavío, se producía un trabajo que no solo desafiaba lo establecido bajo el amparo de la inercia estética de la calle y sus transeúntes, sino también desde la negación de la noción más clásica de obra. El trabajo copiaba para no inventar sentidos propios, pero por sobre todo para no generar obra, asunto que podía comenzar a rastrearse desde la posible descripción técnica, pues

¿Cómo se describía *Ba-baran-baranda*? ¿Era escultura urbana de corte *site-specific*, *happening*, *performance*, video arte?

El *process* de Ardenne, necesario para su definición de obra contextual urbana, se hacía presente, pues el trabajo no solo se fundaba en la apropiación y el uso directo de los procesos, ritmos e inercias callejeras, sino que su material parecía ser la contingencia misma, donde lo súbito valía más que lo consumado, pues “la obra como objeto acabado se difumina ante la obra en curso, aprehendida como situación” (Ardenne, 2002, p. 37), característica que situaba la concepción no sobre una necesidad delimitada objetualmente, mas sobre “lo “obrado” y su tiempo real (...) momento de su elaboración” (Ardenne, 2002, p. 37). Podría postularse que la obra, el material que permite su presentación y los modos expresivos que la configuran, como tales, no se concibieron/expresaron necesariamente sobre sustratos palpables, o a partir de delimitaciones volumétricas, ni mucho menos a partir de lugares pensados espacialmente, sino sobre el tiempo, trabajo cuya «materialidad» fue el devenir y la consecución de sucesos en tiempo real.

Cuando una obra así se presenta ante el pensamiento para ser analizada, descubriéndose una dificultad en su delimitación y planteando “problemas de clasificación (lo que constituye por cierto, una de sus funciones «sociales»), es porque siempre implica una cierta experiencia del límite” (Barthes, 1971, p. 170) y la necesidad de situarse –justamente- en los márgenes del lenguaje. Y más importante aun resultaría comprobar si dicha problemática, la del conflicto categorial, proviene desde la misma concepción de obra que hemos estado discutiendo, desde la intención del artista.

Para responder tal duda podría aceptarse la analogía de *Ba-baran-baranda* con el Texto de Barthes, concepto que a diferencia de la Obra, posible de ser sostenida “en la mano, [...] se sostiene en el lenguaje, sólo existe en el movimiento de un discurso” (Barthes, 1971, p. 170) y, por lo tanto, se experimenta como “campo metodológico” (Barthes, 1971, p. 170). Y aquí lo interesante, pues las metodologías, más que asuntos delimitados u objetos conclusos, corresponden a movimientos, haceres, trabajos o procedimientos, en fin, formas de hacer que podríamos identificar con lo que hemos

llamado a lo largo de toda la memoria como proceso. *Ba-baran-baranda*, como Texto, como proceso, intenta entonces escapar constantemente a toda reificación que detenga su paso, pues no es objeto, sino modo y por lo mismo propone enseñar su proceder acortando la distancia entre artista y espectador. Es una obra que se ofrece como partitura, como manual que “busca una práctica que lo re-produzca” (Barthes, 1971, p. 173), trabajo que enseña «todo», sin artificios, ofreciendo algo que cualquiera –si así lo quisiera- podría replicar.

Ésta última obra analizada, finalmente, podría verse como propuesta epistemológica y, desde esa visión, también como analogía de mi comprensión de la experiencia adquirida en el magister. Un obra así, inserta en el campo de las artes visuales, intenta proponer una manera-de-hacer plural solo para plantarse como plataforma significativa, abierta, sin un sentido claro y sin una interpretación dominante, por lo tanto susceptible a ser experimentada como diferencia: algunas veces leída como crítica social a las malas gestiones políticas, otras como comedia e ironía del sin sentido humano, a veces como símbolo del Eterno Retorno, quizás como metáfora del mismo artista -quien representa a partir de su entorno- y, la lectura que más me interesa, como condensación y reflejo de todas las obras que la antecedieron, pues puede analogar realidades existentes fuera de la misma acción o el video, porque a la vez plantea el emplazamiento objetual a partir de la observación espacial, porque se aprovecha de un lugar exhibitivo –la ciudad- que se abre hacia la experiencia incontrolable, fugaz y única, porque refleja mediante la baranda mi manera de vivir la experiencia que tuve del mismo objeto y porque, en última instancia, propone un desorden político, un ir contra la corriente, una subversión ante la institucionalidad, pero que, a diferencia de mis instalaciones, trabaja el silencio de la copia para penetrar un lugar del lenguaje que, si bien todos aceptan y ven como posible, nadie nota o nadie se detiene a ver.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía primaria

ARDENNE, Paul. (2002). *Un arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Trad. de Francoise Mallier. Murcia: Cendeac.

AUMONT, Jacques. (1990). *La imagen*. Barcelona: Paidós.

BARTHES, Roland. (1971). De la obra la texto. En Brian Wallis (Ed.), *Arte después de la modernidad*, pp. 169-174. Madrid: Akal.

BARTHES, Roland. (1989). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Trad. de Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós Ibérica.

BOCHNER, Mel. (1970). Excerpts from Speculation. En Alexander Alberro y Blake Stimson (Ed.), *Conceptual Art: A Critical Anthology* (pp. 192-97). Massachusetts: The MIT Press.

BRAVO, Victor. (2000). Representación y repetición en Michel Foucault. *Cifra Nueva: revista de cultura* N° 12, pp. 9-18.

BRYAN-WILSON, Julia. (2007). Hard Hats and Art Strikes: Robert Morris in 1970. *The Art Bulletin*, vol. 89, No. 2 (Jun, 2007), pp. 333-359. Nueva York: Colleague Art Asosiation.

CERECEDA, Miguel. (2008). *Problemas del arte contemporáneo: curso de filosofía del arte en 15 lecciones*. Murcia: Cendeac

DE CERTEAU, Michel. (1990). *La invención de lo cotidiano: I. Artes de hacer*. Ed. Luce Giard. Trad. por Alejandro Pescador. México D.F: Universidad Iberoamericana.

DEWEY, John. (1934). *El arte como experiencia*. Trad. de Jordi Claramonte. Barcelona: Paidós Ibérica.

DUBOIS, Philippe. (1983). *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*. Trad. de Graziella Baravalle. Barcelona: Paidós Ibérica.

DUCHAMP, Marcel. (1957). El acto creativo. En Andrés Gervais (Ed.), *Marcel Duchamp, Cartas sobre el arte: 1916-1956* (pp. 62-67). Trad. por Viviana Narotzky. Barcelona: Elba.

FIGARI, Pedro. (1912). *Arte. Estética. Ideal*. Montevideo: Artística.

FOUCAULT, Michel. (1967, publicado 1984). Espacios Diferentes. En Ángel Cabilondo (Ed., Trad.), *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales, volumen III* (p. 431-441). Barcelona: Paidós Ibérica.

GUASCH, Ana María. (2000). *El arte último del siglo xx: del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza.

GUERCIO, Gabriele. (1991). Introduction. En Gabriele Guercio (Ed.), *Art After Philosophy and After: Collected Writings, 1966-1990* (pp. xxi-xlii). Massachusetts: The MIT Press.

KAYE, Nick. (2000). *Site-specific art: performance, place and documentation*. Londres: Routledge.

KOSUTH, Joseph. (1969). Art After Philosophy. En Gabriele Guercio (Ed.), *Art After Philosophy and After: Collected Writings, 1966-1990* (pp. 13-32). Massachusetts: The MIT Press.

OYARZÚN, Pablo. (2000). *Anestésica del ready-made*. Santiago: Lom.

RANCIÈRE, Jacques. (2008). *El espectador emancipado*. Trad. por Ariel Dilon. Buenos Aires: Manantial.

RODRÍGUEZ, Patricio. (2009). Estética, cultura popular y masiva en la ciudad. *Revista IMAGO* 4: 87-96.

SCHNAITH, Nelly. (1999). *Paradojas de la representación*. Barcelona: Café Central.

SHAPIRO, Gary. (1995). El tiempo y sus superficies: postperiodización. En Miguel Ángel Hernández-Navarro (Ed.), *Heterocronías: tiempo, arte y arqueologías del presente* (pp. 95-128). Murcia: Cendeac.

SUDERBURG, Erika (2000). Introduction: On Installation and Site Specificity. En Erika Suderburg (Ed.), *Space, site, intervention: situating installation art* (pp. 1-22). Minneapolis: University of Minnesota Press.

WEDEWER, Rolf. (1969). Introduction to konzeption/conception. En Alexander Alberro y Blake Stimson (Eds.). *Conceptual Art: A Critical Anthology* (pp. 142-43). Massachusetts: The MIT Press.

Bibliografía secundaria

BOURRIAUD, Nicolas. (2009). *Formas de Vida: El arte moderno y la invención de sí*. Murcia: Cendeac.

COSTA, Luiz. (1999). Deleuze: Estética antirrepresentacional y mimesis. Estudios Públicos N° 74: 295-316. Obtenido el 25 de agosto desde http://www.cepchile.cl/1_1706/doc/deleuze_estetica_antirrepresentacional_y_mimesis.html#.Uq-aVhbfS2w

DANTO, Arthur. (2005). La distancia entre el arte y la vida. En Juan Antonio Martínez Segovia (Ed., Trad.), *Conferencia en el auditorio de la Fundación ICO*. Madrid: Fundación ICO.

FISCHER-LICHTE, E. & ROSELT, J. (2008). La atracción del instante: puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de los estudios teatrales. *Revista Apuntes*, 130, 115-25.

MEYER, James. (1995). The Functional Site; or, The Transformation of Site Specificity. En Erika Suderburg (Ed.), *Space, site, intervention: situating installation art* (pp. 23-36). Minneapolis: University of Minnesota Press.

WOLFE, Katherine. (2006). From Aesthetics to Politics: Ranciere, Kant and Deleuze. *Contemporary Aesthetics, Volume 4*. Obtenido el 2 de septiembre desde <http://quod.lib.umich.edu/c/ca/7523862.0004.012?view=text;rgn=main>

Bibliografía de recurso electrónicos o de Internet

ART21. (2001). Entrevista a Bruce Nauman.

Recuperado de:

<http://www.art21.org/texts/bruce-nauman/interview-bruce-nauman-setting-a-good-corner> [Consulta: 19 de Octubre 2013]

CASTELLI, Galería. (2010). Sitio web de la galería.
Recuperado de:
http://www.castelligallery.com/press_releases/RM_ScatterPiece_Feb10_email.html
[Consulta: 12 Enero 2013]

DELEUZE, Gilles. (1987). ¿Qué es el acto de creación?. Trad. de Bettina Prezioso.
Recuperado de:
<http://www.proyectotrama.org/00/trama/SaladeLectura/BIBLIOTECA/elacto.htm>
[Consulta: 7de Enero 2013]

HULLMAN, Jessica. (2009). The Functional Art of Bruce Nauman. *Eoagh*, issue 5.
Recuperado de:
<http://chax.org/eoagh/issuefive/hullman.html> [Consulta: 4 de Junio 2013]

TEMKIN, Ann. (2008). MoMa Audio: Collection, 2008.
Recuperado de:
http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A3228&page_number=1&template_id=1&sort_order=1 [Consulta: 22 de Diciembre 2013]

VAN GELDER, Hilde. (2004). The Fall from Grace: late minimalism's Conception of the Intrinsic Time of the Artwork-as-Matter.
Recuperado de:
<http://www.cipa.ulg.ac.be/pdf/van%20gelder.pdf> [Consulta: 2 de Setiembre 2013]