



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE POSTGRADO

## PROCEDIMIENTO DE PÉRDIDA

*Tesis para optar al grado de Magíster en Artes con mención en Artes Visuales*

Alumno: Luis Guerra Miranda

Profesor Guía: Enrique Matthey

Santiago de Chile 2010

“(…) Al pie de la penúltima torre fue que el poeta (que estaba como ajeno a los espectáculos que eran maravilla de todos) recitó la breve composición que hoy vinculamos indisolublemente a su nombre y que, según repiten los historiadores mas elegantes, le deparó la inmortalidad y la muerte. El texto se ha perdido; hay quien entiende que constaba de un verso; otros, de una sola palabra. Lo cierto, lo increíble, es que en el poema estaba entero y minucioso el palacio enorme, con cada ilustre porcelana y cada dibujo en cada porcelana y las penumbras y las luces de los crepúsculos y cada instante desdichado o feliz de las gloriosas dinastías de mortales, de dioses y de dragones que habitaron en él desde el interminable pasado. Todos callaron, pero el Emperador exclamó: *¡Me has arrebatado el palacio!* y la espada de hierro del verdugo segó la vida del poeta. Otros refieren de otro modo la historia. En el mundo no puede haber dos cosas iguales; bastó (nos dicen) que el poeta pronunciara el poema para que desapareciera el palacio, como abolido y fulminado por la última sílaba. Tales leyendas, claro está, no pasan de ser ficciones literarias. El poeta era esclavo del emperador y murió como tal; su composición cayó en el olvido porque merecía el olvido y sus descendientes buscan aún, y no encontrarán, la palabra del universo.”<sup>1</sup>

“El pensar verdadero es rumbo de pensar (Gedanken-gang), por la cual el dominio del despliegue (Wesung) del Ser, hasta ahora sin más oculto, es recorrido y, así, primeramente despejado (gelichtet) y alcanzado en su más propio carácter de Acontecimiento.”<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Borges, Jorge Luis, *El Hacedor*, Alianza Editorial, 2003.

<sup>2</sup> Heidegger, Martin, *El título público: Aportaciones a la filosofía y el título esencial: Del Acontecimiento 1*, traducción de Pablo Oyarzún. [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl)

## RESUMEN

La presente Tesis, tiene por objeto desplegar un análisis al *procedimiento de pérdida* como metodología de realización de obra, en el trabajo de arte de Luis Guerra.

En los primeros 3 capítulos se establecen las bases del desarrollo que configuran la hipótesis de trabajo. A través de una descripción detallada de los acontecimientos que configuran el material de la tesis, se hace, paralelamente, el despliegue teórico de su contenido.

El primer capítulo hace mención a la secuencia de obras desarrolladas durante el período 2003-2004, denominado aquí como Trilogía del Cuerpo. El segundo capítulo, nombrado De los Otros, está conformado por los referentes artísticos, estableciendo a través de la explicitación de sus prácticas visuales, los modelos de formación esgrimidos como metodología referencial de trabajo. De esta forma, se analizará la deuda contraída con metodologías de trabajo de otros artistas, seleccionados por afinidad a la propuesta personal del artista, a saber: la obra del artista checo Jiri Kovanda, y el artista chileno Eugenio Dittborn. El tercer capítulo, de la Celebración de la Incertidumbre analiza y describe los trabajos producidos entre el período de 2006-2009, como la Trilogía del Objeto Perdido. Finalmente, en el último capítulo, Nómada y Sin Casa, se analiza, a modo de conclusión teórica, la circunstancialidad que opera como sustancia de la metodología de trabajo elegida.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
Capítulo 1	
I. Una Colección de Acontecimientos.....	9
1.1 Miti Mota, 2003.....	12
1.2 God Bless You, 2004.....	15
1.3 Fantasma, 2004.....	19
Capítulo 2	
II. De los Otros.....	28
2.1 La Impronta de Dittborn.....	30
2.2 Dittborn o la noción de pérdida como metodología de trabajo.....	37
2.3 Jiri Kovanda, o lo casi nada de permanecer en un instante.....	52
Capítulo 3	
III. De la Celebración de la Incertidumbre.....	61
3.1 Mercancía (Chile).....	62
3.2 Blasphemously Additive (Argentina).....	65
3.3 Study About What is Missing (Noruega).....	69
Capítulo 4	
IV. Conclusión	
4.1 Lo Perdido es la posibilidad de la Perdida Misma.....	79
4.2 NÓMADA Y SIN CASA.....	83
EPÍLOGO.....	88
BIBLIOGRAFIA.....	90

## INTRODUCCIÓN

La presente Tesis ha demorado por años su ejecución. Este tiempo ha sido necesario para que acontecieran las obras visuales de las cuales la tesis es un análisis contemporáneo.

El eje central de la tesis es la descripción y análisis de una metodología de producción y creación de arte, basado en un procedimiento de realización que está sujeto a una estructura de pensamiento teórico-crítico.

Ha sido evidente, mirado desde hoy, que desde mis estudios en la Escuela de Arte de la Universidad de Chile, siempre tuve una especial inclinación por desarrollar obras que acontecieran y desaparecieran como parte de su conceptualismo visual. Es decir, obras que no tuvieran un asidero físico, que eran y son acciones efímeras, perdidas y pérdidas.

A fines de 1999, al terminar mis estudios de Licenciatura en Arte, realicé una acción que generó controversia pero también definió en parte el proceso de investigación visual que tomaría mi viaje. Remito esta historia como Introducción porque justamente creo, firmemente, que es en ella donde se pueden encontrar los ejes y matrices que posteriormente son desarrollados de manera más exhaustiva.

En Diciembre de 1999, realicé una acción en tanto que ejercicio crítico-visual, dentro del contexto del Taller de Arte del Profesor Francisco Brugnoli. Esta acción consistió primeramente en mi participación en un programa de televisión. El programa de Televisión se llamaba: “Juéguesela en el 13”, se transmitía diariamente por la señal del Canal de la Pontificia Universidad Católica de Chile, conocido como Canal 13 en Chile. El concurso consistía, básicamente, en la respuesta rápida a una serie de preguntas de cultura general y popular, como por ejemplo: ¿Quién dice “Exijo una explicación”?”, siendo la respuesta correcta: Condorito, el personaje de comic chileno reconocido en todo el sur de Latino América.

Al finalizar el concurso fui el ganador, respondiendo correctamente la mayoría de las preguntas. El estudiante de la Chile ganaba en el Canal de la Católica. El programa era grabado y se transmitía semanas después, en vivo, pero no en directo.

Este hecho fue crucial para la decisión que tomé. Mi participación en el programa de televisión sería mi obra a presentar para los exámenes finales de mi Licenciatura. Así fue como concerté la posibilidad de exhibir una obra en una sala del Museo de Arte Contemporáneo. Sala que estaba acondicionada con un Televisor Home Theater y sillas. El objetivo de mi proyecto obligaba a mantener en absoluto secreto lo que había sucedido, a saber, la participación y obtención del premio en el concurso. Así, dos semanas después de acontecido el hecho, invité a una serie de personas, entre ellas, amigos, artistas, profesores de la Escuela de Arte, a presenciar mi trabajo, sin notificarles de qué se trataría.

Concertado con un grupo de personas, los asistentes a la exhibición se encontraron en una sala con sillas y un televisor, y ninguna noticia del artista. El día 26 de Noviembre, 1999, a las 17 hrs. se prendió el televisor, las personas se sentaron y esperaron a ver qué ocurriría. Sorpresa que se convirtió en hecho cuando comenzaron a ver televisión, en vivo y “en directo”, para los espectadores, un programa de concursos donde de pronto, aparezo en pantalla, el artista, el estudiante de arte.

La historia después ha sido referida y contada por diferentes personas, pero en resumen, las personas asistentes participaron en la Acción como *si no fuera arte*, pero en su contexto, estaba siendo presentado como tal. Finalizado el programa, aparecí minutos después, vestido de la misma manera que en televisión y con el dinero del premio, en la sala descrita. Hubo aplausos y luego una activa discusión sobre lo acontecido.

Este trabajo se convirtió en una especie de fantasma para mi propia propuesta artística. Había utilizado una serie de contextos visuales, críticos y no críticos, conceptuales y mediáticos, populares y culturales, que se mezclaban en una nomenclatura difícil de encerrar en una descripción lineal. Era una obra que utilizaba una serie de plataformas en combinación, como mesetas en un trabajo de redes, así como los juegos de video.

“Tú trabajo es inclasificable (...) excede las paredes del cubo blanco, no puede ser definido bajo los cánones establecidos.”<sup>3</sup>

Por otro lado, había inaugurado un proceso de investigación que me llevaría hacia el desarrollo de obras de carácter conceptual, efímeras, duracionales, procesuales, documentales. Lo que aconteció aquel día fue una Acción de Arte donde como objeto fundamental el cuerpo, la persona del artista y el espacio-tiempo de ese acontecimiento, fueron el material de obra.

La presente Tesis lleva por título **Procedimiento de Pérdida**. La frase del título de la tesis busca en sí misma predisponer a esa aparente objetividad que emana de lo que describe: el procedimiento, el hecho de la acción, extendido en el tiempo, de hacer algo, y en este caso particular, en el contexto de un discurso visual que opera como sustento fundamental de su posibilidad. Esto es, la obra es el propio procedimiento, y en ello, lo que es visto a posteriori es nada más que huella falente. El *instante* de la obra es lo que la obra es. Como la persona que siempre acontece desnuda en su vida bajo sus ropas.

La obra es en sí su “puro-acontecer-flotante”, en un tiempo inmedible, preciso a su propia corporeidad. Huella que es en sí la medida de la carne.

Evidentemente, toda obra de arte requiere de un procedimiento realizado por un autor. No hay aquí diferencia mayor o distancia. Sin embargo, el procedimiento referido aquí es aquel en donde la utilización del tiempo mismo del hacerse presente de la obra constituye su esencia, su mismo-ser-obra. Lo que de ello es posteriormente materia de huella la obra lo contiene en su procedimiento de revelación y despliegue en el instante. Este “instantáneo” de la obra es compuesto por la articulación del Cuerpo como plataforma económico-política de producción visual, el uso de la objetualidad “a la mano”, a “dos metros del cuerpo”, y el uso del tiempo y el espacio

---

<sup>3</sup> Mosquera, Gerardo, 2006, entrevista con el autor, refiriéndose a mi obra. Publicado en Artenlínea.cl y Sepiensa.cl, 2007

específicos donde en ello acontece la instantaneidad del acontecimiento, su del-con-desde-entre el mundo. Su propia descripción conlleva secretamente su constitución efímera, su imposible permanencia sino a través de otros elementos que la documentan, sean estas descripciones, transcripciones, fotografías, películas, o cualquier otro medio de archivo, incluido como fundamental, la oralidad posterior de los hechos.

Es por ello que la presente Tesis no pretende ser un estudio exhaustivo de las manifestaciones artísticas relacionadas al uso del cuerpo, sino establecer vinculaciones que permitan el esclarecimiento de un contexto de tesis producido por la obra a analizar.

Los ejes referenciales requeridos en la formalidad de la tesis están suscritos al develamiento del análisis de la obra en cuestión. Así, la referencia explícita a artistas visuales está dispuesta como parte de la desnudez y no como zona del traje. En la tesis se hace referencia sustancial a la obra de Eugenio Dittborn y Jiri Kovanda, así como a otros artistas internacionales y nacionales. Su presentación tiene por objeto conducir a ese esclarecimiento de lo descrito, más allá de los meros cuerpos, más allá de las enumeraciones, más allá de las disciplinas. Los referentes son a su vez compuestos no sólo de una descripción histórica de sus hechos, sino de un contexto teórico que les fundamenta y permite establecer los parámetros de juicio para describir y analizar mi propio quehacer visual.

Finalmente, la presente Tesis debe ser leída en relación a su objeto de estudio. Esto es, la tesis ha sido producida mediante un lenguaje que busca ampliar los pasillos de la conciencia para adquirir un conocimiento más allá de los estándares propios de una ciencia, como si en la perfecta disertación total de un cuerpo acometiéramos la necesaria búsqueda de su alma, lo que se emplaza aquí no es una cacofonía secular académica sino una real búsqueda de lo que parece, terroríficamente a veces, perdido en el andamiaje visual chileno, el arte mismo, el arte que es real y no oficina de arte.

Cabe señalar sin miedo que esta reivindicación de una fe en el arte, como última seña profundamente humana, es cuerpo vivo en la presente tesis.



## CAPÍTULO 1

### 1. Una Colección de Acontecimientos



“Cero: el cálculo de lo incalculable. En medio de esta pasión matematizante del espacio, el artista accede al cero. Pero esto significa, a un tiempo, que el artista pierde sus caracteres previos y se hace imagen de su propia búsqueda y conquista. El artista se hace cero, desapareciendo. Se volatiliza, en cierto modo, en ese momento más allá del momento, en la inminencia que pasa a condensarse en la punta, el espacio, y la línea. En el cero, desaparecer. El artista es ahora un cero. El artista-cero desaparece como instancia, magnitud, existencia. Es sólo intensidad, densidad vibrante: en el primitivo gesto de la línea. El artista-cero es el umbral en que se gesta la línea, se espacializa el espacio. Se ha puesto en el estado de negar el espacio.

¿Quién nega el blanco del espacio? Nadie. “Nadie es mi nombre”. Nombre, número.”<sup>4</sup>

Para iniciar esta ruta, para entrar en el bosque, y olvidar la presencia de la pantera al inicio del camino, en la hora nonna, habré de referirme a modo de mínima introducción precisa, a un párrafo del texto escrito por Sergio Couto, Agregado Cultural del Brasil, músico y coleccionista de arte, acerca de mi trabajo y que fue publicado con ocasión de la exposición Felicidad, realizada en Galería Polinesia, Sao Paulo, Brasil, 2008.

“(La obra de Luis Guerra es...) Una Colección de objetos, una colección de situaciones, una colección de imágenes, una colección de sentimientos, una colección de humanidades, cuando las cosas y situaciones dejan de pertenecer a cada uno de nosotros y se tornan parte de un sentimiento común a toda humanidad. Negación del pasado, del presente, o del futuro. Una verdad innegable, cimienta de la conciencia de nuestro lugar en el mundo, de nuestra naturaleza al mismo tiempo efímera y eterna, común y especial, trivial y compleja, cotidiana y espiritual, microscópica y macroscópica.”<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Oyarzún, Pablo, ARTE VISUALIDAD E HISTORIA, El Artista en el Espacio, Número del Azar. Página 38, Editorial La Blanca Montaña, Magíster en Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 1999.

<sup>5</sup> Couto, Sergio, Felicidad, una exhibición de Luis Guerra, 2008, Galeria Polinesia, Sao Paulo, Brasil. Catálogo ©LUIS GUERRA, 2008.

El año 2005, recibí una invitación extendida por el Departamento de Cultura de la Ciudad de Hamburgo, para realizar una residencia de arte en Alemania.

Dicha invitación fue realizada a través de una curatoría y selección internacional de artistas. Durante este período, y en condiciones inigualables, el trabajo que hasta ese entonces venía desarrollando sufre un cambio radical y profundo, extremando algunas nociones que aún eran marginales y embrionarias. Si bien, durante los años 2000 a 2004 desarrollé una serie de trabajos performáticos con alto impacto mediático en la ciudad de Santiago, como fueron Miti Mota (2003) en Galería Cecilia Palma, God Bless You (2004) y Fantasma (2004) en Galería ANIMAL, estas acciones adolecían de la isolación natural de la escena chilena. Sin embargo, fueron y han sido la base del proceso que ahora empiezo a describir. A este conjunto de trabajos me referiré como a la Trilogía del Cuerpo.

## 1.1 MITI MOTA



Luis Guerra, MITI MOTA, 2003, Performance duracional, Cuerpo humano, silla, televisión, 1 mes de estadía en el espacio de exhibición. Obra premiada del Concurso de Arte Metro Cúbico Galería de Arte Cecilia Palma, Santiago de Chile.

Miti Mota fue una obra que inauguró un ciclo de 3 exhibiciones en donde el objetivo principal era extremar las capacidades físicas del espacio de exhibición y la resistencia del cuerpo físico como obra.

La obra respondió a la propuesta de un Concurso de Arte auspiciado por la Galería de arte Cecilia Palma, y la empresa PENTA S.A.

El concurso consistía en la presentación de obras que estuviesen contenidas en el espacio de 1 metro cúbico.

El jurado del Concurso lo conformaron: Cecilia Palma, galerista, Justo Pastor Mellado, teórico e historiador del arte, y Pablo Rivera, escultor, artista visual.

Dado el carácter del concurso, mi propuesta consistió en presentar una pieza de performance duracional. Esto es, ante el requerimiento de que las obras estuvieran contenidas en el espacio de 1m<sup>3</sup>, la solución encontrada fue presentar un cuerpo humano que contuviera en sí mismo esas medidas. Así, contraté a una persona que medía exactamente 1 metro.

Esta persona, Roberto Avendaño, fue contratada gracias a que él mismo ofrecía los servicios de su particular tamaño, como enano, para fiestas, celebraciones o comerciales. Así, contraté a esta persona, asistiendo juntos al día de presentación de las obras frente al jurado. La obra ganó el concurso, y se desarrolló mediante un protocolo específico de constitución de obra: Diariamente, durante el período de exhibición, Roberto Avendaño se “instalaría” en el espacio de la Galería, “como si fuese” una obra de arte. La obra se configuró en relación a las necesidades físicas de la persona que hacía de obra de arte. Por lo tanto se instaló una silla, un televisor y se le entregó toda necesidad, alimenticia, de descanso, etc., que configuró un contrato de trabajo específico para la realización de la obra. Contrato firmado ante abogados.

Miti Mota, el nombre de la obra, hacía alusión a la repartición del premio del Concurso, entre el artista y la “obra”.

La obra causó un gran revuelo mediático, que no se condice ni se relaciona con lo que la obra era, una pieza duracional que extremaba las condiciones de realización de una performance.

Para Justo Pastor Mellado, en un texto que nunca publicó ni reveló, excepto a través de un e-mail personal, y, dado el carácter de personal no lo revelo en su totalidad, relaciona la obra con las condiciones propias de un trabajador en un Mall, esto es, en un edificio de compras. Este elemento podría llegar a constituirse en central de la interpretación de la obra, dado que el espacio de exhibiciones fue operativo durante 3 años en las dependencias del Mall Parque Arauco en Santiago de Chile. Efectivamente, la obra impugnaba en varios niveles las condiciones de trabajo y abuso, de “empequeñecimiento” del trabajador en estos espacios de consumo y comercio, que se han multiplicado en el paisaje urbano chileno como monopolizadores de consumo. No cabe en esta tesis analizar las implicancias socioculturales que el apareamiento de estos enclaves político-comerciales ha tenido desde su aparición a mediados de los años 80’s en Chile, pero es evidente su proceso de monopolización del espacio público en las estrategias de mercantilización de la vida social, y un claro y efectivo territorio de discurso capitalista.

MITI MOTA, fue una obra que inauguraba un ciclo que se vería remitido hacia los usos del cuerpo como plataforma económica de trabajo y que dependían efectivamente de las condiciones de exhibición de los lugares donde acontecían. Dichas tres obras fueron a continuación seguidas por una nueva trilogía que podemos denominar como del Objeto, de cuya referencia la tesis se hace cargo mas adelante.

El año siguiente, 2004, ocurrieron dos obras que completaron la “Trilogía del Cuerpo”.

## 1.2 GOD BLESS YOU

**Post-Marx**, exhibición colectiva

Galería ANIMAL, 2004

Artistas: Matthieu Laurette, Anton Vidokle, Rodrigo Vergara, O-inc Colectivo de Arte, Luis Guerra.

Curatoría: Arturo Duclos

“Esta exposición, pretende explorar los conceptos emanados de la concepción de la sociedad utópica marxista. Marx concibió, en sus escritos la relación que tendría el arte en ese nuevo orden y conjeturó entonces un arte desprovisto de alineación. Para eso era necesario que los artistas no existieran como tales sino como individuos que realizaban libremente una ‘actividad’ asociada al género, pintura, escultura, etc. Bajo ese precepto, las obras permanecían desprovistas de una relación productiva con la sociedad y todo individuo podía ejercer ese rol exento de la carga alienante desde su relación productiva como trabajo.

Partiendo de esa reflexión, y pensando en los medios como concepto de género contemporáneo, quise asociar a diversos artistas que desde su obra estuvieran trabajando con una propuesta cercana a esta idea, si bien en muchos casos hoy son cada vez mas los artistas que conciben su trabajo desde esta mirada, basta citar la obra de Santiago Sierra, Francis Alÿs o Misha Kuball. Quizás este cuestionamiento del medio intuido por Duchamp y la seguidilla de vanguardias durante el siglo XX, son los antecedentes para entender esa concepción utópica inicial como el único lugar de resistencia y refugio para las actuales manifestaciones del arte.

Los artistas convocados para esta muestra enseñan desde distintos lugares las órbitas de su investigación y nos presentan propuestas de construcción cartográfica como Rodrigo Vergara, quien entregó un gorro con el texto inscrito, NO SALE, a viajeros corrientes quienes fueron encargados de producir las fotografías, para que Vergara luego las dispusiera en el planisferio.

Distinto es el caso de Matthieu Laurette (Francia) quien ha interactuado en un programa de trueque en la televisión de Bilbao, para intervenir su sistema y traspasar

al público la depreciación de los objetos de consumo llevando al paroxismo el absurdo de la operación.

O-Inc. es un colectivo chileno, una empresa de producción de bienes simbólicos, que invitan en esta muestra al espectador a una sesión de karaoke al interior de una burbuja de plástico que es a la vez el lugar de trabajo de los artistas. Luis Guerra por otra parte constituye su performance-instalación luego que el público lleve y vista las máscaras de papel que el artista propone como extensión de la obra. Geometría popular se llama la obra de Anton Vidokle, artista ruso residente en Nueva York. Esta obra fue realizada con la colaboración de Julieta Aranda, artista mexicana también residente en la misma ciudad. En esta propuesta, Vidokle indaga, sobre los proyectos de escultura pública geométrica realizados en los años sesenta y setenta, época que marca el fin de la modernidad y publica un periódico con los colores del constructivismo ruso de principios del siglo XX con la antología de la estandarización de la geometría los espacios públicos contemporáneos.”<sup>6</sup>

La segunda obra a referir fue realizada dentro de la exhibición colectiva curada por Arturo Duclos, llamada POSTMARX, para la Galería ANIMAL. Dicha exhibición contó con la participación de los artistas internacionales Matthieu Laurette (Francia), y Antón Vidokle (Rusia-México), y los chilenos Rodrigo Vergara, el colectivo O-inc, y Luis Guerra.

Mi obra fue emplazada en el segundo piso de la Galería ANIMAL, junto a las obras de los dos artistas extranjeros. La obra se llamó GOD BLESS YOU, y consistió en una plataforma de mecanismos visuales: una pintura mural a modo de cartel que rezaba: *God Bless You*, “Dios te bendiga”; una pequeña plataforma de madera sobre la cual estaba instalado un micrófono y un parlante, un plinto de madera sobre el cual se dispuso una serie de panfletos fotocopiados, una proyección de video que salía desde el interior del plinto, sobre uno de los muros laterales, donde se mostraba la performance que aconteció el mismo día de la inauguración; al otro lado, derecha en la fotografía, colgaba un enorme Fantasma hecho con sábanas.

---

<sup>6</sup> Duclos, Arturo, Curador de la muestra POST MARX. Texto aparecido en [www.galeriaanimal.com](http://www.galeriaanimal.com)





Luis Guerra, GOD BLESS YOU, 2004, Instalación, pintura sobre muro, escultura de tela, video proyección, plinto de madera, fotocopias y texto, Galería Animal, Santiago de Chile

El día de la inauguración se realizó una performance donde el artista, Luis Guerra, leyó una serie de textos de su autoría. Textos acerca del arte, la obra, la curatoría y el Marxismo. El Fantasma colgado era una alusión evidente a la frase de Karl Marx y Frederick Engel en la Introducción al Manifiesto Comunista:

“Un espectro recorre Europa; el Espectro del Comunismo.”

Mi intención fue realizar una especie de altar en homenaje a Karl Marx y al Marxismo. El “God Bless You”, era un agradecimiento profundo a la existencia de dicho Fantasma que sigue recorriendo nuestra contemporaneidad.

“God Bless You” funcionó como una obra bisagra, introductoria a la obra que referiré a continuación. El video completo de la performance se encuentra arriba en la website [www.luisguerra.net](http://www.luisguerra.net).



Luis Guerra, GOD BLESS YOU, 2004, Performance día inaugural, 15 minutos, video registro Paul Felmer, fotografías Carolina Redondo, Galería Animal, Santiago de Chile.

### 1.3 FANTASMA

El mismo año 2004, meses después de la realización de PostMarx, la Galería ANIMAL abrió la convocatoria al Concurso de Arte, auspiciado por Artes y Letras de El Mercurio y un estudio de abogados. Dicho concurso tuvo la característica especial ese año de tener un jurado conformado por:

Enrique Zamudio-Taylor, curador mexicano; Francisco Brugnoli, Director del Museo de Arte Contemporáneo de Santiago; Tomás Andreu, Director de Galería ANIMAL; y los periodistas y representantes de El Mercurio, Claudia Campaña y Waldemar Sommers.

El premio, tiempo después supe, se me otorgó con un jurado dividido en 3 contra 2. La gente del Mercurio no votó por mi propuesta. Años después, Waldemar Sommers se dio el gusto de “sepultarme” a través de su columna de calumnias en el diario referido<sup>7</sup>

FANTASMA consistió en una propuesta de performance duracional: durante un mes el artista, disfrazado esta vez de fantasma, viviría dentro del espacio de la Galería ANIMAL. Como una especie de prisionero, Conde de Montecristo, Fantasma atrapado en la casa, el artista abandonaba la condición de sujeto para devenir en objeto, suplantando la inercia de éste por una sustancia sutil, la de “perder” identidad para doblegar al sentido.

---

<sup>7</sup> Domingo 15 de Abril de 2007, Diario El Mercurio, Artes y Letras

**La desilusión de Luis Guerra**, por Waldemar Sommers

En la Galería Matthei muestra Luis Guerra, conocido por sus acciones de arte y, sobre todo, por una larga permanencia como fantasma en otra sala de la misma calle. Nos propone ahora ocho pinturas y dibujos en amplio formato. Como pintor, decepciona. Su figurativismo convencional y conservador recoge, en la factura, algo del desparpajo neoexpresionista. Pero ésta surge con frecuencia anémica y portadora de una temática rebuscada -ejemplo extremo: "Abu Ghraib": irremediabilmente, una mala pintura.

Algo mejor paradas salen las telas con argumento más directo y sencillo: en "Oil madness" y "Spider" hasta se desliza algún aliento trágico. Probablemente, los dibujos recogen con mayor plenitud el temperamento inquieto de Guerra. Ligeros y afichescos, utilizan sofisticadas citas de la historia de la pintura y textos aparatosos, que atentan contra la espontaneidad con que ellos se encuentran ejecutados. Ello ahoga, además, cualquier propósito de mostrarse irónico.



Luis Guerra, FANTASMA, 2004, Performance e Instalación, viviendo un mes en el espacio de la Galería Animal, Santiago de Chile.

FANTASMA es un proyecto que nació en medio de condiciones bastante especiales y específicas.

Antes de encerrarme en la Galería, trabajé durante un año y medio en la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, período 1974 –1989, conocida como Comisión Valech<sup>8</sup>. Durante un período extenso trabajé en la comisión leyendo y transcribiendo entrevistas realizadas a personas que habían sido torturadas y/o

---

<sup>8</sup> Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, presidida por Monseñor Sergio Valech (y llamada por lo mismo «Comisión Valech») fue un organismo chileno creada para esclarecer la identidad de las personas que sufrieron "privación de libertad y torturas por razones políticas, por actos de agentes del Estado o de personas a su servicio, en el período comprendido entre el 11 de septiembre de 1973 y el 10 de marzo de 1990, durante el régimen militar. Por decreto 1.040, de 26 de septiembre de 2003, el Presidente Ricardo Lagos dispuso la creación de esta Comisión, que tendría la calidad de órgano asesor del Presidente de la República. El objeto era evidentemente suplir las carencias de la Comisión Rettig, que sólo pudo pronunciarse sobre quienes habían muerto a manos de agentes del Estado durante la dictadura. Las torturas y prisiones no habían sido contempladas con anterioridad. Mediante este acto, Ricardo Lagos reivindicaba la dignidad de estas otras víctimas de la dictadura.

prisioneros políticos. Ese trabajo tuvo un profundo impacto en mi propio devenir personal, profesional y político. Durante años trabajé políticamente, fuera de los marcos de legalidad de partidos políticos.

La “fantasmagórica” figura del Fantasma terminó plasmando algunas incómodas consignas durante el período de exhibición, incluida la “toma” de la Galería por parte de mis estudiantes de la Escuela de Teatro de la Universidad Arcis. Hechos que terminaron con la proposición de que saliera de la Galería antes de tiempo, ante lo cual me negué, argumentando que no era una farsa ni una representación, la obra era en sí efectivamente aquello que era.

EL PUEBLO UNIDO JAMÁS SERÁ VENCIDO escrito en plateado sobre uno de los muros de la Sala 2 incomodaba más que cualquier otra cosa. La Sala se fue convirtiendo en una especie de caverna pintada y signada por diferentes dibujos, formas que plasmaban el tiempo que acontecía en ese interior doble: el interior del espacio cerrado y el interior del objeto de exhibición, la insistencia de la voluntad de sujeto que se expresaba diariamente.

Nadie, ni siquiera yo mismo, el yo desdoblado de la posteridad, aquel que apareció después del acontecimiento, quién intenta aún disponer los fragmentos de la experiencia, sé a ciencia cierta qué ocurrió en el lugar. Ningún espectador pudo “ver” la obra, que era mero proceso de estancia y des-aparecimiento fortuito y furtivo. Nadie pudo “ver” el total de la obra. A diferencia de una obra que puede ser consumida en la sumatoria de miradas sobre sus superficies, la superficie del mapa desplegado extendido a través de la misma correlación de actos de una vida, desintegraron un modo, desajustaron los límites disciplinares, y convirtieron el hecho en un palimpsesto que no puede nunca ser reconstituido.

Bajo la sábana simple, tampoco nunca acontecí como espectador, sino hasta el último día, cuando sacándome de encima el cuerpo fantasma, miré en una distancia cercana lo que había escrito, las huellas que quemaban la sala con sombras y rayas, semen, olvidos y recuerdos. Y a la vez, no vi nada. Vi que no había nada, sino cenizas de todo. Todo era transparente. Esa era su cercanía y su “texto”, una transparencia

que anonadaba, una superficie tan superficial que no podía describirse en la lengua de la normalidad nacional.

FANTASMA es una obra que aún nadie entiende, y a veces, con violencia o no, alguien se acerca e intenta verla. En ese deseo, revisan las fotografías, los videos, los textos. Lo que encuentran, algunos, es indecible, y no puede ser contado.

A modo de esa especie de “cercanía”, dejo hablar a la inconciente entrevista antes del hecho:

Domingo 21 de Noviembre de 2004

CONCURSO ARTES Y LETRAS. Luis Guerra, ganador categoría menores de 30 años:

Fantasma por un mes

El segundo piso de Galería Animal será varias cosas a la vez: escenario de una performance, muestra de obras de arte y habitación del hogar de un fantasma que vivirá y creará allí. Luis Guerra, un artista que busca el "arte feliz", realizará allí su más larga actuación.

Por MACARENA GARCÍA GONZÁLEZ

"Ahora estoy cagado de miedo", confiesa Luis Guerra. "No tengo la menor idea de lo que va a ocurrir y pienso que sólo cuando tenga la sábana encima me voy a empezar a dar cuenta". Tiene razones para temer y sentirse ansioso, pero no queda claro cuál de ellas es la que le pesa más: vivir durante 30 días encerrado en una galería de arte disfrazado de fantasma, verse registrado (y proyectado) durante las 24 horas por una cámara web o estar realizando la obra de mayor envergadura de su carrera de artista.

Tengo la impresión de que esta última le es la más atemorizante. "Todo esto tiene un costo económico, personal, familiar y creativo enorme...", dice y no se demora mucho en agregar: "No sé qué voy a hacer después". Después, sopla fuerte.

Acontecimientos

Es difícil proyectar lo que hará Guerra cuando salga de Animal el próximo 24 de diciembre (disfrazado de niño Jesús según bromea), porque no es nada de fácil predecir sus pasos. Él lo sabe y en parte lo disfruta. "Hay muchos que están esperando el trabajo; de hecho, esperan que sea un completo fracaso, pero eso no me molesta tanto si es parte de la obra", es una de sus frases, o "siempre mi obra es la del freak, la que no se ajusta a lo que se espera". Él así lo escogió. Primero porque la mayoría de sus obras corresponden a performances donde lo importante es el acontecimiento no regulado en el lugar del arte y, segundo (y tal vez muchísimo más importante), porque éstos "acontecimientos" suelen terminar con risas de parte de su audiencia. Guerra acaba asimilado a la figura del humorista, a veces de forma literal como cuando imitó al comediante norteamericano Andy Kaufman en la sala de exhibiciones de Balmaceda 1215, otras de forma indirecta (y algo menos jocoso) como cuando contrató a un enano para que

hiciera de obra en la galería que Cecilia Palma tiene en el Parque Arauco. El humor es uno de sus recursos recurrentes, de hecho el propio Kaufman integra la lista de sus 10 artistas referentes junto a otros que sí son artistas-artistas como Andy Warhol, Tomas Hirshchorn y Joseph Beuys. Guerra es como ese Kaufman que se cuelga en una lista que no le pertenece y sale airoso. Bueno para la talla, para el Playstation y para pasarse horas viendo monitos animados en la televisión, es un artista con sus papeles en orden y con un apoyo bastante transversal de la escena artística chilena. De hecho, siguió la ruta lógica del artista emergente que después de titularse como licenciado, opta por seguir el Magíster de Artes Visuales de la Universidad de Chile; aunque en su caso más que una opción fue una "aceptación" cuando lo invitaron becado a integrarse al grupo de artistas que después inauguró aquella exposición titulada "frutos del país". Ha sido siempre un freak, pero un freak que gana concursos cuando el jurado se adhiere a eso de que su propuesta es una locura cuerda.

-El año pasado enojaste y divertiste con "Miti.mota", la obra ganadora del concurso Metro Cúbico del Centro de Arte Cecilia Palma (y que consistía en pagarle a un enano para que se exhibiera viviendo en un metro cúbico). Ahora estamos esperando las reacciones a tu propuesta de cuasi reality show de vivir por un mes en Galería Animal disfrazado de fantasma. ¿Hay un método para ganar concursos? "Sí, yo soy algo así como un artista de concurso y eso molesta a varios. Lo que pasa es que así soy un artista pagado, yo tiro la idea en un concurso y si engancha y me lo gana, hago el proyecto. Por ejemplo, para "Metro Cúbico" yo decía en mi protocolo de obra que ésta sólo se podía realizar si yo ganaba el primer premio, porque sólo así tendría suficiente plata para pagarle al enano. Es como un muñequito que le hago al jurado..."

-En ese caso lo del enano correspondía a una de las exigencias del concurso que era que la obra no ocupara más espacio que un metro cúbico. ¿Ahora cuál fue la idea para hacer el fantasma?

"Lo del fantasma aparece como una imagen simplemente, hace un tiempo que me estaba dando vuelta la idea y de hecho en Post Marx (exposición curada por Arturo Duclos en Animal a mediados de año) yo presenté como un adelanto del fantasma. Es una palabrita que tiene demasiados significantes en occidente: en psicología el fantasma es lo que permanece en lugares como un reservorio de historia, en literatura aparece, por ejemplo, el fantasma de Hamlet que es la permanencia de la memoria que supera incluso a la muerte. Todos estos pensamientos se me empiezan a cruzar con las definiciones de arte que da Duchamp, cuando dice que el arte es como un gas... Me interesa explorar esta inmaterialidad de la obra y del autor -porque yo voy a estar escondido debajo de la manta- y me entusiasma asumir esa corporalidad que es un contrasentido porque el fantasma es algo invisible. Todo esto es como un juego, como cuando los personajitos de Toy Story II pasan el 'portal místico'; yo también, les explicaba el otro día a unos amigos, voy a estar supuestamente, más allá de la muerte".

- "No negaré, sino afirmaré feliz que las primeras cosas que reconocí como arte fueron el cómic, el cine y los dibujos animados", afirmas en tu tesis de magíster. ¿En qué ha cambiado entonces el niño Guerra al convertirse en el artista Guerra?

"No en mucho. Yo cuando chico hacía dibujos, ahora todo se hace con educación. Pero si hay un elemento importante en mi corta carrera profesional es que en la escuela todavía tenía pretensión de justificar y teorizar, pero después olvidé eso, y las reflexiones -a posteriori de las obras- se han vuelto mucho más alegres".

-¿Algo así como dejar de producir para los profesores y empezar a rendirles cuentas a potenciales espectadores?

"Yo creo que el carácter de estos trabajos es que tienen posibilidades de generar muchos más nexos con lo que el grupo humano está viviendo, con la sociedad, y no tanto con lo que le importa al mundo artístico. Creo que es una especie de pérdida del miedo a la gran cátedra de los años 80, 70 y 60. Después del everything goes de los 90 puedes articular tu trabajo desde un montón de aristas que están circulando..."

-Sueles mencionar a Debord, a Beuys y al movimiento Dadá. ¿Cómo retomas esas figuras del siglo XX a comienzos del XXI?

"Yo creo que a través del humor. A Beuys le debe haber encantado Buster Keaton, pero creo que las circunstancias históricas y el contexto artístico de la época impedían que pudiese tener un rol más decidido al respecto. Y el humor te salva de caducar rápidamente en una reflexión".

-Te salva, de esa forma, de decir lo mismo...

"Te salva de decir lo mismo y de decirlo con nostalgia, que es algo muy oscuro".

-Quizá tiene que ver también con este deberse a la sociedad de tus trabajos, como si dijeras: "No te voy a dar una solución, pero al menos te voy a divertir".

"Claro, exacto. Es que también el humor es súper complejo porque no es nada de fácil producir humor, no se trata de hacer el chiste fácil. Mis obras necesitan que el espectador tenga una suerte de compromiso, que se dejen interpelar. Y en general la gente va hacia las obras de arte con mucha seriedad, con un excesivo respeto que genera un barranco muy grande, a veces es prácticamente insalvable".

-Y entonces, ¿quién sería tu público ideal?

"Yo creo que mi público tiene entre 9 y 16 años. Es un público que se relaciona con mucha más naturalidad con el gag y que ve la idiotez de una forma mucho más abierta. Después hay un segundo grupo que se acerca sabiendo que son trabajos humorísticos o que van a generar una rareza, pero que también los miran de forma más compleja".

-Tus obras parten pensando en ese otro público, porque en vez de crear obras únicas (originales transables en el mercado del arte) haces de ellas un merchandising (en varios de sus trabajos ha vendido poleras, ahora venderá también disfraces de fantasma).

"Claro, así lo hacía también Keith Haring, por ejemplo. A mí me encantaría que mi trabajo se masificara plenamente, que se produjera industrialmente, pero eso queda para mí como una interrogante, ¿sigo haciendo arte o no sigo haciendo arte?, porque tal vez hay otras formas de masificar mejores..."

-Es que es un poco raro que seas artista, podrías ser comunicador o diseñador...

"Sí. La gracia es que ser artista te permite hacer las cosas sin pedirle permiso a nadie. Pero no sé hasta cuándo. Sería bonito ser un rock star del arte



internacional, pero me tira mucho ser como uno de los tipos que hacen manga o algo así que pareciera que la gente no los consume como arte, pero es algo mucho más cultural que la exposición que se hace otra vez en el mismo museo... (dice con cara de tedio). Como cualquier artista nacional, me gustaría estar dentro de la larga lista de los artistas del Bellas Artes, pero tengo claro que yo no podría hacer una exposición de objetos, yo tendría que hacer un gran espectáculo e irme".

-Es clara tu crisis vocacional, por ejemplo, en la cita que haces a Tom Friedman: "Me consume la pregunta del porqué. ¿Cuál es el propósito del arte? ¿Para qué sirve? ¿Qué hace? Puedo verlo como algo realmente necesario. Quiero decir, ¿por qué no pasar el tiempo ayudando a la gente en forma más directa?". ¿Cómo te respondes tú a esas preguntas?

"Hacer la pregunta es dar una respuesta. No sé cuándo se me ocurrió hacer de mi profesión esto que es algo absolutamente inmaterial, porque finalmente lo que busco es quedar en la historia del arte, que es una cosa absolutamente sin importancia. No sé cuál es el gran avance, yo creo que por eso no existe el Premio Nobel de arte, porque con el arte no se logra nada. O casi nada".

-Pero igual asignas finalidades a tu trabajo artístico. Por ejemplo cuando dices que los trabajos de Guerra son como una guerrilla. No queda claro cuál es el sistema político a imponer.

"Gonzalo Díaz me hizo una vez la pregunta de cuál era la poética-política de mi trabajo y yo le contesté que el soporte, que ocupar los medios de comunicación es mi soporte político".

-Yo veo una crítica a la institución-arte. Te plantas en medio de una galería comercial con una manta de fantasma (realizada sin mucha técnica, un poco como disfraz de niño) y juegas durante un mes a vivir en la galería. Terminas molestando a todos, dejas la escobilla de dientes en el baño de la galería, tomas sol en su terraza, no presentas ninguna obra y más encima ganas el concurso junto con la curiosidad de la gente, una curiosidad parecida a la que tienen para ver televisión. Te ríes de eso y montas una pantalla afuera, donde apareces tú vestido de fantasma.

"Sí, claramente".

#### Biografía de un ganador de concursos

Cuando salió del colegio quería estudiar teatro. No le fue bien en las pruebas especiales y llegó tarde a postular a arte. Entró a literatura y lingüística en la Chile. Quería, entonces, ser escritor, pero allá no enseñaban a escribir. Se salió. Se metió a Derecho en la Universidad de Playa Ancha. Al año había decidido, nuevamente, que no era lo suyo y ya entonces ingresó a la Licenciatura en arte de la Chile.

"Fue bueno porque yo ya venía con una reflexión más avanzada, con un carrete propio", dice ahora. Su examen de licenciatura en noviembre del 99 sorprendió a todos. Convocó a sus profesores y a sus pares a una sala del Museo de Arte Contemporáneo donde había muchas sillas y un televisor Home Theater sintonizando el canal 13. Guerra nunca llegó a realizar la performance a la que los había invitado, pero sí apareció en la televisión ganándose un millón de pesos después de responder correctamente una serie de preguntas en el programa "Juéguesela en el Trece". Como después puntualizaría Eugenio Dittborn, había convertido su paso por la universidad

en un concurso de preguntas y respuestas; es decir, una parodia de la enseñanza de arte en Chile. En sus siguientes exposiciones seguiría jugando en el borde de lo permitido. En Galería Posada del Corregidor mostró una animación flash; en el MAC, una serie de post-it que terminaron desperdigados por toda la sala y -en otra ocasión- un plinto con poleras que llevaban la imagen del museo; en Balmaceda 1215 presentó siluetas del dibujo animado Kenny (de South Park) e imitaciones de Andy Kaufman y en el Centro de Arte Cecilia Palma, un enano (primer premio del concurso Metro Cúbico). Según él, su punto de inflexión fue la muestra que realizó en el hotel Boquitas Pintadas de Buenos Aires en marzo del año pasado. Allí, junto a la artista Javiera Torres, intervino el hotel y realizó distintas performances durante el tiempo de exhibición. "Ahí me saqué esa carga que es hacer arte en Chile, a ratos era arte, a ratos era fiesta. Desde entonces soy mucho más libre". Habrá que ver qué hace ahora con su libertad el fantasma. La cotidianidad de un fantasma.

En estos días Luis Guerra prepara su mudanza a Galería Animal. Llevará un colchón, su tele, un video, el playstation y cuatro trajes de fantasma: de seda, de algodón, con y sin casco, cortos y largos. Se cambiará de traje y los mandará a lavar, pero jamás asomará su cuerpo sin manta blanca. Si no, dejaría de ser fantasma. Él se lo toma como un viaje de creación. "Es como si fuera un taller de residencia, es la primera vez en mi carrera donde voy a estar durante 30 días haciendo arte". Eso incluye desde la simple actividad de existir (y dormir registrado y proyectado en una pantalla) hasta la de dedicarse a las bellas artes: "El fantasma estará haciendo dibujos, esculturas y semiinstalaciones que va ir exponiendo en la galería". Hay días en que el fantasma tendrá programas especiales. Este miércoles, para la inauguración, hará un show mientras vista su elegante traje de seda de noche. En unas semanas más se llevarán a cabo dos mesas redondas para discutir -ya más en serio- sobre su propuesta estética: Arturo Duclos, Arturo Cariceo opinarán desde la voz de los artistas consagrados en tanto Carlos Navarrete y Marcela Moraga darán la mirada de los artistas jóvenes. Además uno de los domingo su encierro mostrará un proyecto de exposición colectiva que está realizando junto a otros artistas... Y como Guerra es profesor de la Arcis y la Uniacc, y no podrá salir de la galería a tomar los últimos exámenes de sus alumnos, éstos deberán concurrir a la galería Animal, donde serán evaluados por este fantasma-obra de arte que cambia todos los días. El público también podrá ver estos "performáticos" finales de curso."

Someramente, en cada una de éstas acciones y exhibiciones desarrolladas durante el período comprendido entre los años 1999 y 2004, lo dispuesto fue un progresivo proyecto duracional de performance donde el cuerpo y la presencia del artista se articulaban como herramientas de expresión y emisión comunicacional.

Las tres exhibiciones destacadas en este período permitieron constituir las bases de lo que la investigación presente reporta, de manera más exhaustiva y con mayor desvinculación de los soportes institucionales. Es por ello que el germen

desarrollado en Chile es revisado en esta tesis a través de los pasos consecuentes que la obra tomó.

Cabe mencionar aquí el agradecimiento a todos aquellos que confiaron y premiaron estos proyectos artísticos que han sido únicos en el espectro nacional, desvinculándose de retóricas preestablecidas por el carácter disciplinario de la escena.

Durante dicha residencia en Alemania, referida al comienzo de este primer capítulo, inicié un proceso de profundización de ciertas metodologías que he denominado en mis textos publicados y presentaciones públicas como La Pérdida como Metodología de Producción Visual. Aquí es evidente mi directa filiación con el discurso de Eugenio Dittborn, de quien fui alumno en el Magíster en Artes Visuales y su ayudante por dos años en el mismo taller.

## CAPÍTULO 2

### II. DE LOS OTROS

#### Introducción

En el presente capítulo, que incomoda a la secuencia, pero en tanto que fractura, permite la dislocación de los elementos en su forma orgánica, hago mención directa a quien considero personalmente la primera persona que quiebra sustancialmente mis procedimientos de trabajo, hasta ese momento denominados inocentemente “de producción”.

La obra, tanto como la persona, de Eugenio Dittborn, suponen una radiación de la cual aún mantengo ciertos elementos, o más bien, muchos de ellos siguen evolucionando de manera efectiva, programáticamente.

En un contexto donde una filiación tiene carácter de militancia, mi acercamiento a la obra de Dittborn tiene su impronta precisa en el ámbito de la educación y el pensamiento de arte, y en un lugar específico, el Taller de Arte. Cabe aquí mencionar la estructura dentro de la cual desarrollé mi participación en el Magíster en Artes Visuales de la Universidad de Chile, donde el rigor y la formación fueron las herramientas que permitieron una expansión de, tanto mi personal discurso, como creo poder decirlo ahora, de mis compañeros de ruta en esa “promoción”.

Más allá de los errores de cálculo de los propios “magísteres en proceso”, creo fundamental agradecer la oportunidad, sinceramente, de haber sido y participado en el Magíster de Artes Visuales de la Universidad de Chile.

En esto, y con ello, me detengo para dar paso al Capítulo 2 de la Tesis. Quiero hacer notar, para quien posteriormente lea este documento, que dejo fuera nada más por tiempo y espacio, las improntas dejadas sobre mi persona por una serie de otros maestros, entre ellos, enormes “instituciones personales y culturales” de la Universidad de Chile, y que fueron un bálsamo de hierro en una Escuela mítica por sus debates. No todo alumno de la Chile tiene el privilegio y la posibilidad de decir que estuvo y recibió clases de Adolfo Couve y Alberto Pérez, y que participó de los talleres de Francisco Brugnoli, y que posteriormente en el Magíster recibió clases y

participó de los talleres de Gonzalo Díaz, Pablo Rivera, Enrique Matthey, Sergio Rojas, Carlos Pérez Villalobos. Valga esto como un agradecimiento afectuoso.



Luis Guerra en su estudio en la ciudad de Hamburgo, Alemania, 2005.

Atrás puede verse la Bandera Pirata que Dittborn me había regalado el año 2001.

## 2.1 LA IMPRONTA DE DITTBORN

Eugenio Dittborn me enseñó la necesidad, y la posibilidad, de la *pérdida* y la *desestabilización* como prácticas metodológicas de trabajo. Evidentemente, parece una contradicción, pero simplemente, no lo es. Cabe mencionar el hecho de las relaciones existentes entre la mancha dittborniana, la plegadura de la aerpostal, y el viaje de las mismas, con los discursos del Situacionismo<sup>9</sup> en referencia a la Psicogeografía<sup>10</sup>, la noción de mapa y la filosofía rizomática<sup>11</sup> de Gilles Deleuze<sup>12</sup> y

---

<sup>9</sup> El movimiento situacionista o situacionismo sería la denominación del pensamiento y la práctica en la política y las artes inspirada por la Internacional Situacionista (1957-1972), si bien el sustantivo situacionismo suele ser rechazado por los autores del mismo. Esta corriente, cuyo planteamiento central es la creación de situaciones, emergió debido a una convergencia de planteamientos del marxismo, el anarquismo y del avant-garde como la Internacional Letrista y el Movimiento para una Bauhaus Imaginista (MIBI). En 1968 el movimiento propuso el comunismo consejista como orden social ideal.

<sup>10</sup> La psicogeografía es una propuesta principalmente del situacionismo en la cual se pretende entender los efectos y las formas del ambiente geográfico en las emociones y el comportamiento de las personas. Una de las estrategias más conocidas de la psicogeografía, aunque no la más importante, es la deriva. Se relaciona con el urbanismo y con Guy Debord.

<sup>11</sup> En la teoría filosófica de Gilles Deleuze y Félix Guattari, un rizoma es un modelo descriptivo o epistemológico en el que la organización de los elementos no sigue líneas de subordinación jerárquica con una base o raíz dando origen a múltiples ramas, de acuerdo al conocido modelo del árbol de Porfirio—, sino que cualquier elemento puede afectar o incidir en cualquier otro (Deleuze & Guattari 1972:13). En un modelo arbóreo o jerárquico tradicional de organización del conocimiento — como las taxonomías y clasificaciones de las ciencias generalmente empleadas— lo que se afirma de los elementos de mayor nivel es necesariamente verdadero de los elementos subordinados, pero no a la inversa. En un modelo rizomático, cualquier predicado afirmado de un elemento puede incidir en la concepción de otros elementos de la estructura, sin importar su posición recíproca. El rizoma carece, por lo tanto, de centro, un rasgo que lo ha hecho de particular interés en la filosofía de la ciencia y de la sociedad, la semiótica y la teoría de la comunicación contemporáneas. La noción está adoptada de la estructura de algunas plantas, cuyos brotes pueden ramificarse en cualquier punto, así como engrosarse transformándose en un bulbo o tubérculo; el rizoma de la botánica, que puede funcionar como raíz, tallo o rama sin importar su posición en la figura de la planta, sirve para ejemplificar un sistema cognoscitivo en el que no hay puntos centrales —es decir, proposiciones o afirmaciones más fundamentales que otras— que se ramifiquen según categorías o procesos lógicos estrictos (Deleuze & Guattari 1972:35). Deleuze y Guattari sostienen lo que, en la tradición anglosajona de la filosofía de la ciencia, ha dado en llamarse antifundacionalismo, es decir, que la estructura del conocimiento no se deriva por medios lógicos de un conjunto de primeros principios, sino que se elabora simultáneamente desde todos los puntos bajo la influencia recíproca de las distintas observaciones y conceptualizaciones (Deleuze & Guattari 1980). Esto no implica que una estructura rizomática sea necesariamente lábil o inestable, aunque exige que cualquier modelo de orden pueda ser modificado; en un rizoma existen líneas de solidez y organización fijadas por grupos o conjuntos de conceptos afines (mesetas en la terminología de los autores. Estos conjuntos de conceptos definen territorios relativamente estables dentro del rizoma. Esta noción del conocimiento —y la psique; Guattari era psicólogo de orientación psicoanalítica— está motivada por la intención de mostrar que la estructura convencional de las disciplinas cognoscitivas no refleja simplemente la estructura de la naturaleza, sino que es un resultado

Félix Guattari<sup>13</sup> emanadas de la Introducción al libro *Mil Mesetas, Esquizofrenia y Capitalismo*.

Básicamente la relación está en la posibilidad de crear una ruta, un mapa, a través de la exploración de un territorio en todos sus bordes. Un mapa no puede realizarse sino a través de la experiencia concreta de su vivencia (fenómeno del *Robinson Crusoe*). Para traducir a líneas se han de pisar montañas reales y nadar

---

de la distribución de poder y autoridad en el cuerpo social. No se trata simplemente de que un modelo descentrado represente mejor la "realidad"; parte de la teoría antifundacionalista es la noción de que los modelos son herramientas, cuya utilidad es la mejor parte de su verdad. Una organización rizomática del conocimiento es un método para ejercer la resistencia contra un modelo jerárquico, que traduce en términos epistemológicos una estructura social opresiva (Deleuze & Guattari 1980:531).

<sup>12</sup> Gilles Deleuze, Filósofo Francés. Nació en 1925 en París. Entre 1944 y 1948, cursó sus estudios de filosofía en La Sorbona. Algunos de sus profesores fueron Ferdinand Alquié, Georges Canguilhem, Maurice de Gandillac y Jean Hippolyte. Después de finalizar sus estudios en 1948, se consagró a realizar una serie de monografías sobre algunos filósofos (Kant, Spinoza, Nietzsche, Bergson), los cuales, pese a su eminente valor didáctico, contienen las primeras instancias de consolidación de su propio pensamiento intelectual. Este pensamiento se configura plenamente con la publicación de *Diferencia y repetición* y *Lógica del Sentido*, el primero de 1968 y el segundo de 1969. También en 1969, conoce a Félix Guattari, un psicoanalista heterodoxo, con el cual comenzará una larga y fructífera colaboración, que cristalizará en los dos volúmenes de *Capitalismo y esquizofrenia: El Anti-Edipo* y *Mil mesetas*. A raíz de esta colaboración es que aparece la famosa declaración de Deleuze en la que se establece que "Lo que define a un sistema político es el camino por el que su sociedad ha transitado". Además de sus obras de relectura del trabajo de otros filósofos, Deleuze escribió también sobre escritores (Kafka, Alfred Jarry, Proust, Sacher-Masoch) y sobre cine. Gilles Deleuze se retirará de la vida universitaria en 1987. «Un día, el siglo será deleuziano», fue la expresión de Michel Foucault en relación a un filósofo que marcó profundamente el pensamiento de la segunda mitad del siglo XX. «La filosofía es el arte de formar, de inventar, de fabricar los conceptos», dirá el propio Deleuze en *Qu'est-ce que la philosophie ? (¿Qué es la filosofía?)*. En sus últimos años de vida, Deleuze sufrió de una grave insuficiencia respiratoria. Se quitó la vida el 4 de noviembre de 1995 lanzándose al vacío por una ventana de su apartamento en la Avenue Niel. Se le considera también un filósofo anarquista, pero es evidente que la potencia creativa de su pensamiento, siempre plural y singular, no permite clasificar a Deleuze dentro de ninguna de las corrientes filosóficas que lo precedieron. Más específicamente, su anarquía adquiere sentido cuando vemos que su obra es una lucha constante contra el poder dicotómico del arjé. La anarquía y la unidad son una sola y misma cosa, no la unidad de lo Uno, sino una más extraña unidad que sólo se reclama de lo múltiple.

<sup>13</sup> Félix Guattari nace el 30 de abril de 1930 en Villeneuve-les-Sablons (Oise), fallecido el 29 de agosto de 1992 en la clínica de La Borde (Cour-Cheverny, Loir-et-Cher), fue un psicoanalista y filósofo francés. Próximo a Jean Oury y a su hermano Fernand, trabajó durante toda su vida en la clínica de La Borde, centro destacado de la psicoterapia institucional. Siguió largo tiempo el seminario de Jacques Lacan, que fue su psicoanalista. Tomó distancias respecto al «lacanismo» a partir de su colaboración con Gilles Deleuze (es él el inventor del término «deterritorialización»). Militante de izquierda, Guattari ha sostenido numerosas causas de minorías en el contexto de la mundialización (apoyando a los palestinos en 1976, a los obreristas italianos en 1977, el proceso de re-democratización de Brasil a partir de 1979, etc.).

océanos concretos. Podríamos dejar entender que sólo en la concreción de lo que de la piel es marca, deviene finalmente un sustento conceptual.

Eugenio Dittborn, en su enseñanza del arte, siempre establece una serie de textos y palabras que parecen querer develar algo que es intraducible, intangible, que sólo puede ser develado por cada cual en la práctica que de ello sustantive, que haga carne de las ideas. Las palabras Tesoro y Hallazgo plagan su obra. El Naufragio no es sino un modo fundamental de crear, es decir, el fracaso no es una derrota, es parte del proceso de construcción de un método. Así, los hallazgos en el proceso de creación son atesorados para usos posteriores, para inversiones adecuadas. Todo tesoro necesita un mapa que permita reconocer los *hitos* de una travesía para su encuentro, o re-descubrimiento, y a la vez, debe contener todas las posibles artimañas para detener el saqueo posible.

En este sentido, mi residencia de arte fue como un naufragio, y asumí una condición de Crusoe en una tierra poblada. Cabe hacer notar en este primer deslinde de la “escena” nacional, que la dislocación se produjo sin pretensión ni seguridad. Esto es, tal cual un Robinson Crusoe<sup>14</sup>, llegué a costas desconocidas no por elección sino por naufragio. El autoexilio posterior responde a necesidades más complejas en el contexto de un país que se desenvuelve cada vez más extraño a mis conceptos de

---

<sup>14</sup> Robinson Crusoe es la obra más famosa de Daniel Defoe, publicada en 1719 y considerada la primera novela inglesa. Es una autobiografía ficticia del protagonista, un náufrago inglés, que pasa veintiocho años en una remota isla tropical. La historia tuvo como inspiración unos hechos reales ocurridos a Pedro Serrano y Alexander Selkirk. El título completo es La vida e increíbles aventuras de Robinson Crusoe, marinero de York; quien tras ser el único superviviente de un barco mercante, náufrago veintiocho años completamente solo en una isla deshabitada cerca a la desembocadura del río Orinoco de América, y posteriormente liberado insólitamente por piratas; escrito por él mismo. Alexander Selkirk, nacido Alexander Selcraig, (1676–13 de diciembre de 1721) fue un marinero escocés que estuvo durante cuatro años como un náufrago en una isla desierta; es probable que sus viajes proporcionaran inspiración a Daniel Defoe para Robinson Crusoe. En octubre de 1703 estaba en el galeón Cinque Ports, que tocó el archipiélago Juan Fernández. Selkirk desconfiaba de la calidad del barco, así que pidió desembarcar, arrepintiéndose poco después. Allí permaneció durante cuatro años. El Cinque Ports se hundió poco después. El rescate llegó el 2 de febrero de 1709 con el barco Duke. Regresó a Inglaterra, donde al parecer se casó con una viuda. Se embarcó nuevamente en 1717 y murió a las ocho de la tarde del 13 de diciembre de 1721 mientras servía como teniente a bordo del barco de la Armada Weymouth. Probablemente sucumbió a la fiebre amarilla. Fue enterrado en el mar en la costa occidental de África. El 1 de enero de 1966 la isla en la que estuvo Selkirk fue oficialmente rebautizada como Robinson Crusoe. Al mismo tiempo, la isla más occidental del archipiélago Juan Fernández fue rebautizada como Alejandro Selkirk, aunque es probable que Selkirk nunca la viera. En torno al año 2000 una expedición dirigida por el japonés Daisuke Takahashi encontró instrumentos náuticos del siglo XVIII en la isla, que probablemente pertenecieran a Selkirk.



sociedad política. Sin el peso de *tener que* trabajar en otra cosa que no fuera mi propia obra, y reconociendo inmediatamente el primer valor de este tesoro, asumí como parte de mi metodología no producir nada durante mi estadía. Esto nuevamente podría parecer una contradicción e incluso una blasfemia, pero en el campo y el plano de investigación que había empezado a trazar tenía total lógica y sentido. Como si se tratara de un juego en el cual había que inventar las reglas, decidí partir la jugada sin hacer movimientos.

Habiendo decidido no producir nada concreto, el tiempo se volvió una herramienta explícita. Era *Permanencia en el Tiempo*, ante lo cual utilicé esa herramienta de manera cotidiana, casi normal según las circunstancias dadas. Comencé a deambular por la ciudad de Hamburgo. Recorrer la ciudad, a pie o en bicicleta, perdiéndome en sus calles, pero sin miedo, porque evidentemente nadie puede perderse en una ciudad. Junto a mí, solamente erraban un cuaderno, un lápiz grafito, algo de alimento y un libro. El libro eran las cartas entre Walter Benjamin y Theodor Adorno. Según fuese el momento, me detenía en algún lugar a tomar notas, leer, mirar, reflexionar, pensar. Retomé una práctica de dibujo constante, de paisajes, personas, arquitectura, etc. Poco a poco, el mapa empezaba a dibujarse, pero sin importancia para mí. No había una emoción archivadora ni coleccionista. Era distante, casi científico, pero sin objetivo.



Luis Guerra, Callampa, Hamburgo, 2005, ¿Intervención Pública?, ¿Objeto encontrado? ¿Ready-made?

Pasadas unas semanas, ya más ambientado, comencé a percatarme de algunas características de mi paisaje, una de las cuales fue un hallazgo. La ciudad de Hamburgo había sido fuertemente bombardeada por los Aliados en el período final de la Segunda Guerra Mundial. De hecho, Hamburgo era una de las ciudades preferidas de Adolf Hitler, lo que fue un pesado referente para la población posterior a la invasión aliada. Ello llevó a que mucho de la ciudad antigua fuera derribado por el bombardeo, o posteriormente, porque estaba muy dañado, o quería simplemente ser olvidado. Lo que lógicamente produjo que la ciudad de Hamburgo se erigiera nuevamente naciendo de las cenizas con un esplendor inusitado en Alemania. Muy contemporánea, Hamburgo es una de las ciudades más limpias que he conocido. Y el hallazgo fue esta, a veces hasta, irritante limpieza diaria de las calles, sobre todo del centro de la ciudad. No había basura en las calles. No había basura como en nuestras capitales latinoamericanas. Cada día pasadas las 6 de la tarde, la ciudad era limpiada, sus aceras bañadas literalmente, no dejando memoria de sus ocupantes. Cada día, el centro de la ciudad amanecía de nuevo, en su perfectibilidad higiénica.

¿Qué podía entonces ser recogido, rescatado, acumulado?, comencé a percatarme que al igual que cualquier medio de limpieza, siempre quedan residuos, pero estos residuos en general eran pequeños pedazos de papel u objetos que las máquinas no lograban aspirar, pero sí limpiar. Había pequeños, casi invisibles vestigios del diario vivir de la ciudad, limpios, pero residuos innecesarios. Poco a poco empecé a recoger estos objetos, ahora cada vez más con el deseo y la levedad de lograr ser fascinado por un pedazo de plástico lustroso o una pequeña bolsa de nylon brillante al sol. Sin darme cuenta, inicié una seria recolección de pequeñas evidencias de la existencia del lugar. Cada una de ellas fue llenando pequeñas cajas que se convirtieron en el único objeto que me permití retener conmigo.



Luis Guerra, Mercancía, 2006, Objetos encontrados en las calles de Hamburgo, Museo Nacional Benjamín Vicuña Mackenna, Santiago, Chile

Este proceso de recolección devino en una profunda reflexión sobre el carácter material de la obra de arte, su condición de ser. Mi trabajo anterior en Chile, en relación a la Performance como forma de producción visual, tenía intuitivamente el mismo punto de emanación: era la economía del material la que se me aparecía como forma evidente de trabajo, y su condición de efímero-pobre, un manifiesto político acerca de la obra de arte no como mercancía.

Este proceso de reflexión acerca de la desmaterialización de la obra, o lo que sería más adecuado decir, su materialización en el tiempo y el espacio, se me aparecía como una norma de trabajo que generaba un método de conocimiento sobre la realidad.

La construcción de la obra estaba desplazada a mínimos procesos que exponían su precariedad no como antecedentes de su significado, es decir, su

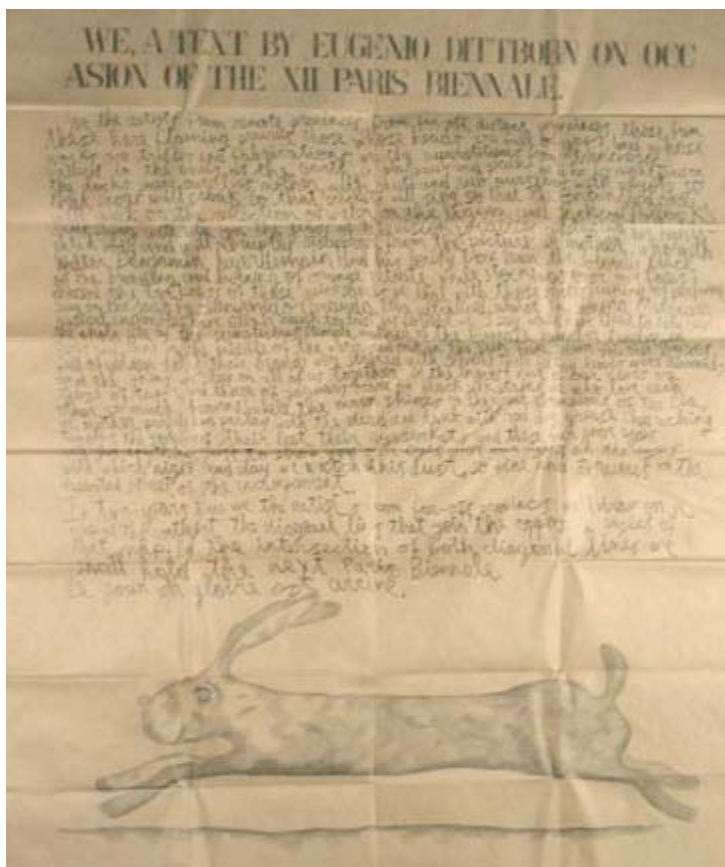
corporalidad no era un síntoma de su sentido otro, no daban símbolo a nada, sino su materialidad era en sí el sentido de su condición. Su “forma” era su discurso, materialmente precario, innecesario. Su intención era establecerse ahí frente a nosotros, como sorpresas olvidadas, tesoros encontrados mil veces de cuyo brillo parecía que todos hubieran abandonado el placer.

Invariablemente, cabe decirlo, mi trabajo se ha visto perturbado por la incertidumbre que celebra en su materialidad casi no-artística. Y digo casi porque mi trabajo no adscribe a una postura de anti-arte por el anti-arte. Al contrario, supone el uso y el reconocimiento “clásico” de la historia, la crítica, la teoría, la filosofía como partes de las herramientas de su modulación, podríamos decir, un “verdadero” antiarte. Un Anti-arte basado en la estructura histórico-teórica que la historia del arte contemporáneo ha dibujado. Sumado a ello el fermento específico de mi condición de mestizo en corral ajeno. Es decir, de como mi “*literatura*” habla a través de actos y hechos poéticos.

## 2.2 EUGENIO DITTBORN

“Living in Chile during the harsh military dictatorship of Augusto Pinochet, Dittborn made his artworks look like letters or correspondence to circumvent official scrutiny and potential censorship. Among the earliest of Dittborn's Airmail Paintings, *8 Survivors*, like the other works in the series, is meant to travel. This large sheet of butcher paper, printed with images from found photographs and texts from criminology magazines, anthropology textbooks, newspapers, and other sources, can be folded for easy transport from one exhibition venue to the next via international post. The envelope listing title, date, final destination, and postage is always displayed alongside the unfurled "painting" (actually a screenprint), indicating that it has been on the road. Dittborn, indifferent to the creases, tears, and other marks of wear the work accumulates while in transit, has explained, "The traveling is . . . the political element of my paintings." Dittborn's subterfuge has facilitated the passage of his artwork around the world; it allowed the "eight survivors" pictured in this work to slip through national borders as surrogates for the many less fortunate victims of Pinochet's regime. Discussing this work, Dittborn has described it as a "Noah's Ark — a place of connection, reunion, and transport that gives the possibility of survival." Deborah Wye, *Artists and Prints: Masterworks from The Museum of Modern Art*, New York: The Museum of Modern Art, 2004, p. 213

“A painter, printmaker, and video artist, Eugenio Dittborn is best known for his "Airmail paintings," which are folded, mailed, exhibited, and then remailed to another recipient. In these works, found photographs from criminology magazines, anthropology textbooks, and other sources, along with handwritten texts, children's drawings, and other elements are screenprinted on or otherwise attached to large sheets of brown paper or fabric. Pinned to the wall in a way that emphasizes their creases and physical vulnerability, the works are always shown with their envelopes, concrete reminders that they have been traveling. Printmaking is a significant aspect of Dittborn's oeuvre. The artist studied lithography and other techniques at various institutions in Chile and in Europe, and he has selfpublished numerous prints in small editions since 1978. For the "Airmail" works, he uses photoscreenprinting as an alternative to traditional painting and printmaking since it lends itself so well to reproducing appropriated images. While many of the "Airmail" pieces are unique, some, such as *8 Survivors*, are produced in small variant editions. Dittborn's format and imagery are meant to operate on several metaphorical levels. Situated within a tradition of contemporary Latin American art concerned with social and political issues, his work specifically emphasizes the distances— geographical, historical, and psychological—that separate post-colonial Latin America from the world's social and cultural centers. He began making the "Airmail" works in 1983, when Chile was under military dictatorship, and, initially at least, they were a means of addressing and transcending problems of isolation and censorship. The faces in these works have also been interpreted as reminders of the thousands of political prisoners who "disappeared" during this time. The artist has likened the envelopes to a protective skin or womb, and the process of uncovering the artwork is akin to unfolding a lost or forgotten story.” Starr Figura, [www.moma.org/images/collection/FullSizes/Dittborn](http://www.moma.org/images/collection/FullSizes/Dittborn)



Eugenio Dittborn. (1943). Pintura Aeropostal. 1982. Lápiz sobre Papel, 174 x 143.5 cm. © 2009 Eugenio Dittborn.

Eugenio Dittborn nace en 1943, en Santiago de Chile. Premio Nacional de Arte 2005. Reconocido internacionalmente por su prolongado trabajo de las Aeropostales, series de papeles kraft primero y paños después, impresos e intervenidos mediante serigrafías, tintas por goteo, zurcidos, objetos, textos.

Tal cual Dittborn lo proclama en sus entrevistas y textos: “Las marcas de la plegadura en las Aeropostales son lo político, porque son lo material, es el discurso materialista de la obra, su sine qua non.”

Son, como dice Dittborn, lo que las hace posibles. Esta estrategia material que permite la posibilidad de movilidad de las obras es el eje central de la obra dittborniana.

“Hace dos meses en una mesa redonda realizada en Canadá en torno a las pinturas aeropostales se me preguntó, de un modo que denotaba un cierta urgencia, en qué consistía lo político en mi trabajo. Respondí que lo político residía en los pliegues de las pinturas aeropostales. Decir eso produjo, provocativamente, un deslizamiento desde una noción inmaterial y abstracta de lo político hacia una noción precisa y particular de lo político en mi trabajo: la aeropostalidad de mis pinturas como estrategia, opción material y astucia de arte: hacer pasar una pintura como carta, llegar infaltablemente a cualquier punto del planeta, vencer el aislamiento, la separación y confinamiento internacionales'. Todo eso es posible por y desde los pliegues. El viaje, entonces, es la política de mis pinturas y los pliegues, el despliegue de esa política". Eugenio Dittborn, en entrevista con Sean Cubbit. REMOTA



Eugenio Dittborn. (1943). 8 Sobrevivientes, 1986. Serigrafía, sobre papel Kraft plegado. Superficie desplegada: 202.9 x 153.7 cm; Santiago, Chile. Edition: 4. © 2009 Eugenio Dittborn.

*Todo ca(b)e sobre la superficie*, no es entonces la superficie quien esgrime la discursividad de la obra, ésta puede contenerlo todo, abismante y agujero negro de nuestro conocimiento, todo puede ser absorbido en la dimensión de la superficie de la obra. Este es un mensaje implícito en la obra de Dittborn, lo que a la obra constituye no es su característica visual retiniana, sino por sobre todo, esa doblez que genera instantáneamente en el espectador. En sí, la obra de Dittborn reasume el eco de decirnos que el arte siempre nos está hablando de algo que debe ser visto después de visto, esto es, que al ver lo que vemos, lo que de ello se mantiene en nosotros abrirá nuevos pozos de lucidez o extrañamiento.

“todas las pinturas aeropostales tienen pliegues que permiten doblarlas y reducir sus superficies para que entren en sobres y viajen a través de la red internacional de correos; todas se exhiben con los sobres en que han viajado, etc. La aeropostalidad de las pinturas aeropostales es invariable. ¿Qué quiere decir, entonces, más de lo mismo?”

"¿Qué todas las pinturas aeropostales son lo mismo porque todas las pinturas aeropostales son pinturas? Ellas han hecho un largo camino de transformaciones y experimentos en materia de soportes, procedimientos técnicos, edición de material impreso encontrado, modos de organización de los elementos visuales de base y combinatorias para intentar una suerte de indecible: el juego del salto material del entre, la liviandad y lo múltiple, lo que escapa sin razón, se despliega sin programa y concluye antes de tiempo. Si el intento de eso fuese siempre lo mismo, "más de lo mismo", como dice la pregunta, sería tan sólo más del mismo intento".

Eugenio Dittborn, en entrevista del suplemento Artes y Letras de El Mercurio, entrevista por e-mail de Macarena García, Domingo 4 de Septiembre de 2005.

Con esto, quiero decir que el arte acontece a posteriori de la revelación directa, secretamente visitante de la oscuridad, su brillo sucede en un tiempo distinto que el de su exhibición, de allí que la permanencia temporal en la obra de Dittborn cobra también un sentido fundamental. La duracionalidad de la expectación y de la colgadura hacen de la obra un pedazo de un tiempo mayor de análisis.



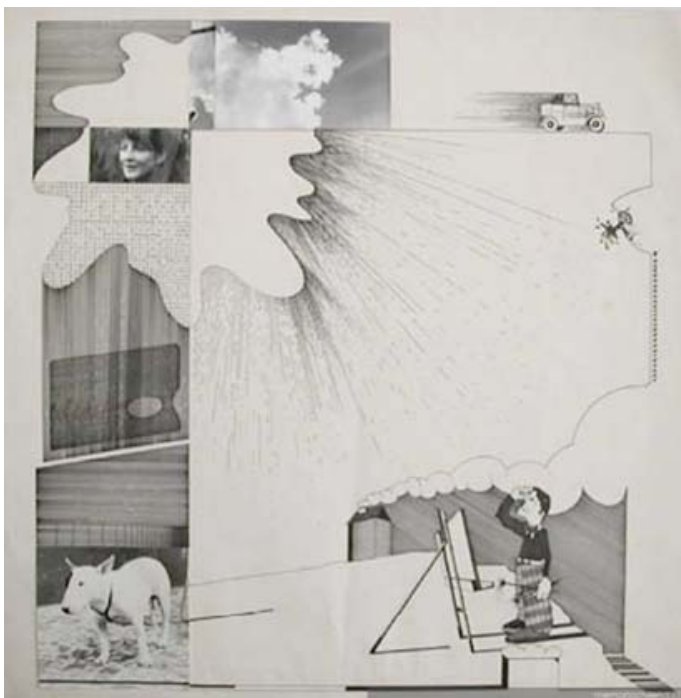


Eugenio Dittborn, Aeropostal No.103, 1993, 2010 x 1400 mm, Presented by the Latin American Acquisitions Committee, Tate Gallery 2004.

“This large collage includes a combination of found texts and images relate to travel, particularly the idea of returning or attempting to return to a place of origin. It includes references to Jemmy Button, an aborigine from Tierra del Fuego who was bought for a few buttons by Captain Robert FitzRoy and brought to London in 1829 on his ship the Beagle. Another story relates to British sailor John Torrington, a member of the doomed Franklin expedition to discover the Northwest Passage, whose frozen body was rediscovered in the Arctic in 1984, 138 years after his death.” Website Tate Gallery

Lo implicado en esta deuda no tiene directa relación con el resultado de la obra, su retinismo, podríamos decir. Sino, más bien, con asumir una manera de hacer, un modo de comportamiento, donde en primera instancia se acepta categóricamente la total circunstancialidad de la incertidumbre como parte activa del proceso de análisis, estudio, pensamiento y praxis. Esto es, asumir la imposibilidad del control o más bien, observar que todo sistema de control y de ordenamiento es sólo una posibilidad del abismo y el caos efectivo. Esto viene a resolver la dependencia cultural de la puesta en escena. Pondré un ejemplo burdo como medio de hacer

espacio a una explicación posible: La colgadura de un cuadro, es decir, en su ser colgado, está su *forma* de *poner-se* en escena, ante los ojos, ante los espectadores, ante la sociedad. Para *parecer-se* culturalmente a lo que es, su *sine qua non* cultural, es su propio acontecer como colgado. Su colgadura es, podríamos decir, su ser obra completa, la inherencia óptima de su condicionalidad para ser. Un cuadro no-colgado podría ser sólo “un posible” cuadro. Un cuadro colgado es un cuadro totalizado por la circunstancia, que le da la condición de “obra de arte”. Esta “seguridad” atribuida a la obra en su puesta en escena es constantemente puesta en cuestionamiento. El “desplazamiento” de esta disposición de la obra como parte de su inherencia óptima, ha constituido el medio y el modo de hacer de lo que hemos asumido conceptualmente como arte contemporáneo. En ese desplazamiento se instala otra postura. La norma del modo de ser de la obra de arte, puesta en abismo por las prácticas recientes del arte, desde el siglo XX en adelante, ha devenido reflejo de la caducidad de la discursividad modernista.



Eugenio Dittborn, Autorretrato y Sol en Diciembre, o Correrías de Lauch Wallace, 1974, Dibujo, collage y tinta, de 77 x 77 cm. Archivo de Imágenes Digitales. Biblioteca MNBA, Colección Museo Nacional de Bellas Artes

Lo vaciado en el proceso ha sido la caducidad de los modos de regulación dominante de lo cultural, de lo que supone artístico. Lo abismado ha sido la precariedad del sustento ideológico para dar cuenta de las circunstancias de la obra. Así, si culturalmente parece haberse asumido la irreparable crisis constante que el arte es, ha sido porque la crisis ha acontecido en el edificio conceptual de la sociedad occidental completa. Esto es, para afirmarlo en contexto, el arte es una resultante del proceso establecido por el sistema y modelo económico, el capitalismo liberal democrático, cuyo sentido de producción *es* su constitución en y como constante crisis. En ello cabría la total perplejidad paradójica del que-hacer visual moderno, posmoderno y contemporáneo, su condición de representatividad del flujo general, como media, mass media.

Esta presentación de las ruinas como única “forma” de la obra, esta disposición de las cenizas, ha devenido un medio y modo de reflejar la crisis del proyecto moderno. Incluido en ello la representación constante de pastiches, como medios de recuperación melancólica. Como si siempre se configurara una imagen de la fiesta justo antes de su término, y en ese instante duplicado se pretendiera la permanencia posible del júbilo, que vanamente sería sólo escenario, cortina de humo.

Dado que la representación de las ruinas es un modo en que la Modernidad intenta salvar su propia imagen, y que en tanto, la obra de arte, y diremos la obra de arte que mantiene su disposición a escindir el discurso, ha devenido presentación efectiva de la ceniza, del cadáver, sin espectáculo, es que la presentación de la incertidumbre y su perplejidad parecen asumir una tentativa de argumento.

Volvemos a la deuda con Dittborn. Deuda con que reconoce mi trabajo en relación a su procedimiento de producción e investigación de obra. Esta deuda hace mención a la revelación de un procedimiento, y a éste, al procedimiento de la obra, el punctum de la misma obra.

Es el proceso de realización el que esconde el secreto de la obra. Su condición está aquejada por su forma de concretarse. Es la elección del procedimiento el que determina la materialidad de la obra, pero además, indica la sustancia de la misma. Su

poética, su estética, su política, su esencia, están estipuladas en el modo de hacerse, de construirse. De darse a ser.

En el caso de la pintura de Jackson Pollock<sup>15</sup> encontramos un ejemplo vistoso. Su modo de hacer, de *realizar-se*, es parte inherente de la “política” de la obra.

---

<sup>15</sup> Nació en Cody, Wyoming (Estados Unidos), y posteriormente, en 1929, se mudó a Nueva York, donde estudió con el pintor Thomas Hart Benton. Se le relaciona con el surrealismo en la medida en que su obra pictórica se basa en el «automatismo», en una escritura automática que pretende reflejar los fenómenos psíquicos que tienen lugar en el interior del artista. Entre 1935 y 1943 trabajó para la WPA y pintó bajo la influencia de Picasso, el surrealismo y el psicoanálisis jungiano que usó como terapia contra su alcoholismo. En 1936 tuvo ocasión de trabajar en el taller experimental del muralista Siqueiros, usando pintura con bomba de aire y con aerógrafo, así como pigmentos sintéticos industriales. Desde 1938 hasta 1942 trabajó para el Federal Art Project (Proyecto de Arte Federal). Pero en el caso de Pollock, hubo otras fuentes de inspiración añadidas. Así, la cultura de los indios de Norteamérica, con sus formas simbólicas y sus pinturas de arena. Esto le llevó también a probar otros materiales, como el barniz, el aluminio o los esmaltes sintéticos. Pollock se casó con la pintora Lee Krasner en 1945. Pollock se distanció del arte figurativo y desarrolló técnicas como el *splashing* o el *dripping*, consistentes en lanzar pintura al lienzo o dejarla gotear encima de este (*action painting*), sin utilizar dibujos ni bocetos. A causa de esta forma de pintar, Pollock fue apodado «Jack the Dripper», juego de palabras con «Jack the Ripper» o «Jack el Destripador», y «Dripper» o «goteador» y que podría traducirse como «Jack el Goteador». Pollock comenzó a usar esta técnica en el año 1947, año en el que precisamente participó en la última exposición en la galería *Art of this Century*. Pollock extendía la tela, normalmente sin tratar, sobre el suelo, y corría o danzaba a su alrededor y dentro de ella, derramando la pintura de manera uniforme. Pollock no trabajaba sobre el lienzo sino, muchas veces, metido en él. En efecto, no trabajaba la tela con utensilios tradicionales como el pincel o la espátula, sino mediante la técnica del *dripping*. El *dripping* consiste en dejar gotear o chorrear la pintura, desde un recipiente (tubo, lata o caja) con el fondo agujereado, que el pintor sostenía en la mano o bien, en menor medida, desde un palo o una espátula. De esta manera pintar no era algo que se hacía con la mano, sino con un gesto de todo el cuerpo. Las grandes telas se llenaban por todos lados, de manera uniforme, de color en forma de manchas e hilos que se mezclaban. El pintor añadía goteos más finos realizados con un bastoncillo mojado en pintura. Ese mismo año, Pollock habló de esta técnica: Mi pintura no procede del caballete. Por lo general, apenas tenso la tela antes de empezar, y, en su lugar, prefiero colocarla directamente en la pared o encima del suelo. Necesito la resistencia de una superficie dura. En el suelo es donde me siento más cómodo, más cercano a la pintura, y con mayor capacidad para participar en ella, ya que puedo caminar alrededor de la tela, trabajar desde cualquiera de sus cuatro lados e introducirme literalmente dentro del cuadro. Se trata de un método similar al de los pintores de arena de los pueblos indios del oeste. Por eso, intento mantenerme al margen de los instrumentos tradicionales, como el caballete, la paleta y los pinceles. Prefiero los palos, las espátulas y la pintura fluida que gotea y se escurre, e incluso un empaste espeso a base de arena, vidrio molido u otras materias. De esta manera, lo que Pollock plasma en la tela «no era una imagen, sino un hecho, una acción». De su corta vida, se dice que los únicos años destacables fueron aquellos en que logró controlar su alcoholismo, es decir, el período 1949-1950. Peggy Guggenheim fue su mecenas, quien le entregaba una mensualidad. La carrera de Pollock se vio súbitamente interrumpida cuando falleció en un accidente de coche en 1956.

Del mismo modo, una pintura negra de Ad Reinhardt<sup>16</sup> establece en su condición la forma y el sentido de la obra. Nada explica entonces ya la obra excéntricamente, nada explica a la obra fuera de sí, nada puede usarse sino para la medida de su propia zona sino el cuerpo mismo de la obra como territorio de réplica, de sonar. Su discursividad es su materialidad realizada en y por un, su, procedimiento, y su continente es, no sólo su sólida presencia final, su mantención agónica, su testidad de “colgante”, la huella que de su propio proceso de constitución es, podríamos llegar a decir, su aura.

“Conviene ilustrar el concepto de aura, que más arriba hemos propuesto para temas históricos, en el concepto de un aura de objetos naturales. Definiremos esta última como la manifestación irreplicable de una lejanía (por cercana que pueda estar). Descansar en un atardecer de verano y seguir con la mirada una cordillera en el horizonte o una rama que arroja su sombra sobre el que reposa, eso es aspirar el aura de esas montañas, de esa rama. De la mano de esta descripción es fácil hacer una cala en los condicionamientos sociales del actual desmoronamiento del aura. Estriba éste en dos circunstancias que a su vez dependen de la importancia creciente de las masas en la vida de hoy. A saber: *acercar* espacial y humanamente las cosas es una aspiración de las masas actuales tan apasionada como su tendencia a superar la singularidad de cada dato acogiendo su reproducción. Cada día cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías, en la imagen, más bien en la copia, en la reproducción. Y la reproducción, tal y como la aprestan los periódicos ilustrados y los noticiarios, se distingue inequívocamente de la imagen. En ésta, la singularidad y la perduración están imbricadas una en otra de manera tan estrecha como lo están en aquélla la fugacidad y la posible repetición. Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signatura de una percepción cuyo *sentido para lo igual en el mundo* ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irreplicable. Se denota así en el ámbito plástico lo que en el ámbito de la teoría advertimos como un aumento de la importancia de la estadística. La orientación de la realidad

---

<sup>16</sup> Adolph Dietmar Friedrich Reinhardt, llamado también "Ad" Reinhardt, (Buffalo (Nueva York), 24 de diciembre de 1913; Nueva York, 30 de agosto de 1967), pintor y escritor, pionero del arte conceptual y del minimalismo. Reinhardt estudió historia del arte en la Universidad de Columbia, en donde trabó amistad con Robert Lax y Thomas Merton, con quienes desarrollaría conceptos similares de simplicidad en diferentes direcciones. Reinhardt estudió pintura con Carl Holty y Francis Criss en la Escuela Americana de Artistas, y luego en la Academia Nacional de Diseño, bajo la tutela de Karl Anderson. En 1936 comenzó a trabajar en el Proyecto de Arte Federal, y rápidamente se transformó en un miembro del grupo de Artistas Abstractos Americanos. Tras completar sus estudios en el Instituto de Bellas Artes de la Universidad de Nueva York, comenzó a dar clases en el Colegio de Brooklyn, y más tarde en la Escuela de Bellas Artes de California en San Francisco, posteriormente en la Universidad de Wyoming, en la universidad de Yale, y en el Colegio Hunter de Nueva York. Crítico del expresionismo abstracto, las primeras obras de Reinhardt exhibidas evitaron representación, pero mostraron una estable progresión en el alejamiento de los objetos y las referencias externas. Su trabajo evolucionó desde composiciones con formas geométricas en los años 1940, a trabajos en distintas tonalidades del mismo color (todo rojo, todo azul, todo blanco) en los 1950. Reinhardt es conocido por sus llamadas pinturas "negras" en la década de 1960, que en un principio parecían ser simplemente lienzos pintados de negro, pero estaban en realidad compuestos por tonalidades de negro.

a las masas y de éstas a la realidad es un proceso de alcance ilimitado tanto para el pensamiento como para la contemplación.”<sup>17</sup>.

En la enseñanza de Dittborn, el *procedimiento* juega entonces un rol clave. Son los modos materiales de resolución de la obra los que configuran su contenido. Esto es, el aura de la obra es construida por el tiempo y la espacialización que toda obra acontece desde sí en el mundo. Su apertura de una otredad es la desencadenación abismante de un umbral operable e incandescente que refulge como si desde su cuerpo nacieran doce soles en plena convergencia sobre el mediodía. Avatares quizás de la obra, su condición de hija de Marte. Como en las Artes Marciales, la teoría se genera y radica en y por el proceso de realización, de repetición, de lejanía puesta en presencia. Y es por ello que las metodologías de ese proceso se constituyen en (la) forma de (la) obra. El “cuerpo”, o la forma de la obra, es el resultado de las decisiones del artista, de sus modos de hacer, y su pensamiento es un lúcido reflejo de la activación del (ese) mismo instante de proceso. Por eso aparecen fundamentales las palabras Hallazgo y Tesoro, referidas anteriormente, en la metodología de enseñanza de Dittborn, porque es a través de la práctica que el artista reconoce, encuentra, descubre hallazgos inusitados, solamente comprobados en la insistente acción, en la voluntad de querer ser. Estos hallazgos son tesoros capaces de ser acumulados,

---

<sup>17</sup> Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad mecánica*, Madrid, Taurus, pp. 59-76, 1991. Walter Benjamin (Berlín, 15 de julio de 1892 – Portbou, 27 de septiembre de 1940) fue un filósofo y crítico literario marxista y filósofo judeo-alemán. Colaborador estrecho de la Escuela de Frankfurt —a la que sin embargo nunca estuvo directamente asociado— adaptó su temprana vocación por el misticismo al materialismo histórico, al que se volcó en sus últimos años, aportando un sesgo único en la filosofía marxista. Como erudito literario, se caracterizó por sus traducciones de Marcel Proust y Charles Baudelaire; su ensayo *La tarea del traductor* es uno de los textos teóricos más célebres y respetados sobre la actividad literaria de la traducción. Benjamin mantuvo una extensa correspondencia con Theodor Adorno y Bertolt Brecht y ocasionalmente recibió financiación de la Escuela de Frankfurt bajo la dirección de Adorno y Max Horkheimer. Las influencias competitivas del marxismo de Brecht (en menor medida la teoría crítica de Adorno) y el misticismo judío de su amigo Gershom Scholem fueron centrales en el trabajo de Benjamin, aunque nunca logró resolver sus diferencias completamente. Las Tesis sobre la filosofía de la Historia, uno de los últimos textos de Benjamin, fue lo más cercano a tal síntesis, y junto con el ensayo *La obra de arte en la era de su reproducción técnica* y *Para una crítica de la violencia* están entre sus textos más leídos. Para algunos comentaristas Benjamin se suicidó en la población española de Portbou en la frontera hispano-francesa, mientras intentaba escapar de los nazis, al creer que el paso de su grupo a través de la frontera le sería negado. Posiblemente debido al suicidio de Benjamin, al resto del grupo le fue permitido cruzar la frontera al día siguiente. Adorno le estaba esperando en Nueva York.

escondidos e, incluso, también olvidados, por el artista: vueltos a perder, como herramientas de trabajo de la obra. Es en ese sí mismo, en este procedimiento de la pérdida que se es una metodología de trabajo.

Así es como la definición de un procedimiento de trabajo se hace fundamental para la resolución de la obra. Como la elección de la métrica en el poema, o la metodología de trabajo de On Kawara<sup>18</sup>, la realización diaria y específica en todas sus partes, la secuencia de delicadas masas-capas (layers) de pintura sobre una superficie específica de medidas específicas. Día a día On Kawara celebra con una mínima certidumbre fáctica la incertidumbre diaria del acontecer planetario, universal. Toda la obra de On Kawara es en sí una medida incapaz y precisa, en su imposibilidad, de contener la memoria acumulante de todo suceder. Diariamente On Kawara pinta una pintura y si ésta no es posible de ser terminada en el lapso de un día, es simplemente destruida.

Este artista presenta un procedimiento de resolución de la obra en donde acomete un proyecto que evidencia excéntricamente la materia tratada por su “cuerpo” de obra. Las pinturas de tiempo de On Kawara iniciadas en 1965, dan cuenta de manera *casi inmaterial* de la circunstancia evidente del tiempo en la sociedad humana.

Sus pinturas, casi siempre rigurosamente realizadas en tamaños que no exceden los 22,5 x 20,5 cm., en color verde oscuro, casi negro, y letras blancas, donde se lee una fecha cuyo mes está abreviado, parecen establecer un titánico deseo de archivar la desaparición del día a día. Como un perímetro de la consistencia del Ser-en-el-Universo, las mínimas pinturas de On Kawara participan del

---

<sup>18</sup> On Kawara (nacido el 2 de enero de 1933) artista conceptual japonés que viven en la ciudad de Nueva York desde 1965. Entre sus numerosas exposiciones individuales y colectivas, destacan la Bienal de Venecia en 1976. Está representado por David Zwirner Gallery, Nueva York. Desde 1966 ha realizado una larga serie de "pinturas fecha" (Up date), que consisten enteramente en la fecha en que la pintura fue ejecutado en simples letras blancas frente a un fondo sólido. Kawara Si no puede completar el cuadro el día en que se inició inmediatamente la destruye. Otras series de obras incluyen I Went and I Met con la serie de postales enviadas a sus amigos que detalla aspectos de su vida, otra serie de tarjetas postales, me I Got Up At,-el sello de goma con el momento en que se levantó esa mañana, y una serie de telegramas enviados a diferentes personas que lleven el mensaje "I AM STILL ALIVE". Kawara no da entrevistas, ni comentarios sobre su trabajo.

acontecimiento del devenir mediante la detención aparente en su medida, de su pintura, de su número. De su tiempo en marcha puesto en evidencia bajo la presión de su resolución, y podemos decir con su doble sentido, de ejecución.

Está de más decir que la obra de On Kawara no se desarrolla únicamente a través de sus telas, ni tampoco decir que no se exhiben solamente en Museos o galerías. La obra de On Kawara reúne las condiciones de una metodología de pérdida como producción de obra. Es en tanto que tiempo invertido, la misma corporalidad del artista, como artesano de su objeto, y la desarticulación de cualquier subjetividad sobre la superficie de la pintura, lo que sustentan a una obra que presenta la *contención* como sentido.



On Kawara, 18 Feb. 1973; 14 Marzo 1973, óleo sobre tela, cajas y periódico.

Un elemento clave a destacar es el absoluto rechazo de On Kawara a dar entrevistas o a escribir sobre lo que hace. Cada vez que ha sido encarado al respecto, ha utilizado diversos medios externos a su quehacer, pero internos a su proceder, que permiten delinear un territorio de agenciamientos lúcidos a la obra, es decir, que no la describen como si fuera materia, sino la iluminan como si fuera fantasma.



Asumir la incertidumbre como soporte supone caminar por territorio minado, o incluso, caminar hacia atrás. No es la intención del presente documento hacer una apología de la nada como base teórica de la procesualidad del trabajo de arte, sino por el contrario, asumir la posibilidad de enunciar una obra desde la negatividad aparente del silencio. Silencio que en la obra es como una estridencia que descompone las fórmulas sabidas, los tazones viejos. Junto a William Burroughs<sup>19</sup>, podríamos completar, un silencio que tiene por objeto “exterminar los pensamientos racionales” como metodologías de entendimiento e interpretación de la realidad, para abrir nuevas rutas de percepción de la realidad. Sin llegar aún al no-hacer como piedra, los procedimientos de (mi) obra de la que habla esta tesis, han ido descompensándose, adelgazándose, volatizándose, haciéndose casi nada, como praxis.

¿Cuál es la posibilidad de la obra, cuáles son las características de esta posibilidad que se pregunta en, y desde, una precariedad territorial constituida por la imposibilidad de estabilidad? ¿Qué es entonces lo devenido en obra, como clave cultural incluso, en algo que asume como forma la casi-no-forma?

Pareciera que en este sentido se tomara partido por un aparente relativismo, consagrado en el *everything goes* británico. Pero no. Categóricamente NO. No es desde una relativización de los márgenes desde donde la presencia de la propuesta se dispone, sino desde una básica forma que se agencia en relación al estudio de la misma forma, incluida su indisposición, incluida su innecesariedad. Esto es, se puede

---

<sup>19</sup> William Seward Burroughs (Saint Louis, 5 de febrero de 1914 - Kansas, 2 de agosto de 1997) fue novelista, ensayista y crítico social estadounidense. Burroughs nació en el seno de una familia acomodada. Su abuelo inventó una máquina de sumar que serviría para fundar la Burroughs Adding Machines, empresa que aún existe, aunque es más conocida como Burroughs. Terminó sus estudios en la Universidad de Harvard en 1936. Ya desde pequeño descubrió sus inclinaciones homosexuales y su pasión por las armas de fuego, que le acompañó toda su vida. Tras un periodo terriblemente autodestructivo durante los años cincuenta tras una primeriza incursión en la literatura pulp (es el caso de Yonqui), se dedicó a partir de los sesenta a escribir con bastante continuidad. Su obra tiene una importante carga autobiográfica, y en ella se plasma su adicción a diversas sustancias, como la heroína. La experimentación, el surrealismo y la sátira constituyen, además, algunos de los elementos más destacados de sus novelas. Sus primeras publicaciones se engloban dentro de la Generación Beat, esto es, el grupo de intelectuales y artistas estadounidenses que definieron y dieron forma a la cultura tras la Segunda Guerra Mundial. No en vano, Burroughs mantuvo importantes contactos con escritores como Allen Ginsberg (del que se cree que fue amante), Gregory Corso, Jack Kerouac y Herbert Huncke. Pero la influencia de su literatura trascendió ampliamente este movimiento, dejándose sentir posteriormente en otras manifestaciones artísticas de tipo contracultural.

trabajar no sólo desde la no-forma, sino en (desde) su total ausencia. Lo formado entonces, y lo que termina siendo propuesto, es una otra posibilidad de abrir un territorio desconocido de composición.

Quiero lanzar un salvavidas a quien este leyendo el documento. Este viene de la mano de la obra del cineasta ruso Andrei Tarkovsky<sup>20</sup> en la película STALKER<sup>21</sup>. En dicha película, la ZONE es un espacio que parece contener secretos indescriptibles. De ella, solo pueden decirse pedazos, a fragmentos, extraer un conocimiento que deviene de una pura forma de experienciarse directamente, en la inmediatez. La Zona tiene reglas de visita, formas de aperebirla, metodologías de visita. Su presencia en medio de la “norma-lidad” es una otredad que es interpretada según el conocimiento que la envuelva. En la película, por ejemplo las personales miradas del propio Stalker, la del científico, y la del escritor definen y generan diferentes interpretaciones que la Zona reproduce. La Zona, en este sentido, tiene algo de cercanía con el borgeano concepto del Orbis Tertius, un mundo creado finalmente desde el pensamiento, como la matemática es un lenguaje que permite describir la sustancia de los acontecimientos abstractamente.

“*La Matemática es la Ontología*” al decir de Alain Badiou<sup>22</sup>... No es éste el lugar para desenvolver su sentido, pero sí evocar su reverberancia.

---

<sup>20</sup> Andréi Arsénievich Tarkovski (ruso: Андрей Арсеньевич Тарковский; Zavrazhe, 4 de abril de 1932 – París, 29 de diciembre de 1986) fue un director de cine, actor y escritor ruso. Se le reconoce como uno de los más importantes e influyentes autores del cine soviético y uno de los más grandes de la historia del cine.

<sup>21</sup> Stalker (en ruso: Сталкер) 1979 es una película de ciencia ficción dirigido por Andrei Tarkovsky, con un guión escrito por Boris y Arkady Strugatsky, vagamente basada en su novela de picnic en carretera. Representa una expedición dirigida por el Stalker (guía) Alexander Kaidanovsky a sus dos clientes a un sitio conocido como "la Zona", que ha supuesto la posibilidad de cumplir con una persona del interior deseos. El título de la película, que es el mismo en ruso y en Inglés, se deriva de la palabra Inglés a pie en el sentido tradicional de acercarse furtivamente y no relacionada con el sentido contemporáneo de hostigamiento. En la película un stalker es un guía profesional a la zona, alguien que cruza la frontera hacia la zona prohibida con un objetivo específico. La escasez de exposición da lugar a la ambigüedad en cuanto a la naturaleza de la Zona. La película sugiere que la zona fue el sitio de aterrizaje de una nave espacial o el lugar donde cayeron meteoritos. Su ambigüedad permite sugerir e interpretarla como un espacio de revelación psicológico, o espiritual.

<sup>22</sup> Alain Badiou (Rabat, Marruecos, 1937) es un filósofo, dramaturgo y novelista francés. Su padre, Raymond Badiou (1905-1996), fue miembro de la SFIO (Section française de l'Internationale ouvrière), formando parte de la Resistencia francesa durante la ocupación nazi, y siendo elegido

En cierto sentido, en la obra, lo que ha devenido tal, lo que ha devenido a obra *es*, ya podemos decirlo, el mismo procedimiento, es el mismo *acto* el que se constituye, en toda su dimensionalidad inoperante, como lavarse los dientes o no, en obra, como obra. Digamos que el mapa de los geógrafos aquí sí realmente coincide en plenitud con cada parte del territorio. La obra en este caso, la acción, es un medio transparente, acontece como parte misma, y su desaparecimiento, su invisibilidad, es parte de radiante oscuridad como forma. Lo medido implicado en el procedimiento de la obra es en sí mismo el análisis crítico de la realidad dada, esto es, lo que de material se hace uso, es la cegante perplejidad de lo que acontece enfrente de nos, desde dentro de nos, sin preestablecer las distancias de cuerpo.

Lo que en el mapa de los Geógrafos ha quedado desplazado por el despliegue y alineamiento es la distancia ilusoria de los cuerpos. Todo queda tramado en un flujo de pertenencias, un tejido abismo donde la profundidad es la superficie. Si la diferencia deja de ser distancia, es decir, si la diferencia deja de ser anestesiada, la pluralidad acontece como sentido.

---

alcalde de Toulouse entre 1944 y 1958. Realizó estudios de filosofía en la École Normale Supérieure de París entre 1956 y 1961. Ha impartido lecciones en la Universidad de París VIII y en la ENS desde 1969 hasta 1999, fecha en la que fue nombrado director del departamento de filosofía de ésta. También imparte cursos en el Collage international de philosophie. Fue discípulo de Louis Althusser, influenciado por sus primeros trabajos epistemológicos. Militante temprano, fue miembro fundador del PSU (Parti Socialiste Unifié) en 1960. Implicado en los movimientos políticos en torno al mayo francés, y simpatizante con la izquierda maoísta, ingresó en la Union des communistes de France Marxiste-Léniniste en 1969. Actualmente participa en el grupo L'Organisation Politique, junto con Sylvain Lazarus y Natacha Michel. Su obra principal es *El ser y el acontecimiento*, donde defiende que las matemáticas constituyen la verdadera ontología, o "ciencia del ente en cuanto ente". En 2006 ha publicado su segunda parte, *Logique des mondes. L'être et l'événement 2*.

### 2.3 JIRÍ KOVANDA o lo casi invisible.



Jiri Kovanda, Acción de arte, tocar a los transeúntes inusitadamente, Noviembre de 1976, Wenceslas Square, Praga.

He elegido al artista Jiri Kovanda como referente artístico internacional, además de una razón de empatía procedimental, por su constancia en la desestabilización imperceptible que de las estructuras socio-culturales él genera a través de una práctica metódica de acciones y objetualidades. Lejano en sí de las formalizaciones historicistas de lo Conceptual, Fluxus, Neo dada, que han devenido en pieles y trajes de fiesta para anticipar éxitos en la carrera profesional de artistas de la mercancía, Kovanda ha desarrollado una obra que es resistencia de la ceniza, pensamiento salvaje y práctica precisa. Constantemente desactivando territorios,

moviéndose nomádicamente en la meseta dispuesta de posibilidades que el arte, la poesía y la filosofía han figurado como agujeros en el paño de la estructura político-económica capitalista.



Jiri Kovanda, *Kissing Through Glass*, 2007. Performance. Tate Modern, Londres, Desde las 11AM hasta las 20PM.

“si rasgamos el telón de lo mismo, no encontramos una realidad más auténtica o más verdadera, sino las máquinas productoras de verosimilitud.”<sup>23</sup>

Jiri Kovanda nace en 1953, en Praga, República Checa. Vive y trabaja en Praga. Una de las piezas fundamentales de Kovanda es *Divadlo* (Teatro), de 1976. El guión del evento estaba como sigue: “Teatro. Yo sigo lo que previamente está escrito al pie de la letra. Gestos y movimientos han sido seleccionados para que no sean

---

<sup>23</sup> Rojas, Sergio, ARTE Y ESPECTÁCULO: ¿QUÉ QUEDA POR PENSAR?, Este texto corresponde a la ponencia leída en el Coloquio Internacional “Arte y Política,” (Universidad Arcis y Universidad de Chile, días 2, 3 y 4 de junio, 2004), en la mesa “Arte, mercancía y espectáculo”. Publicado en [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl), Universidad Arcis

percibidos por los espectadores como una ‘performance’.” En esta performance, la cual acontece en uno de los márgenes de una de las plazas más visitadas de Praga, Kovanda realiza una serie de gestos “invisibles”, por ejemplo, él cruza sus piernas, rasca su oreja, estornuda, etc.

De acuerdo con Kovanda, los gestos no han tenían ningún contenido o significado. Lo que era importante era el hecho de que estos, eran gestos que la gente hace en lugares públicos normalmente, sin pensar, y suceden como hechos invisibles para todos. Estos eventos y acciones son significantes hoy por variadas razones. Primero, en comparación con otros accionistas reconocidos internacionalmente, como por ejemplo el artista Vito Acconci, Kovanda presenta una sensibilidad más cercana a nuestra contemporaneidad, que ha generado un inusitado reinterés en su obra, especialmente por artistas jóvenes y curadores, siendo el más efectivo ejemplo sus exhibiciones en Documenta de Kassel, en Alemania y la Tate Modern de Londres, en Inglaterra. Sus obras fueron pensadas para una audiencia que ocupa un lugar secundario en relación a la obra. Su trabajo no contempla una catarsis social o una transformación radical de la vida cotidiana de los otros, es decir, no acontece en frente de los otros como una norma o un ejemplo a seguir. Por el contrario, y ajeno a visiones más educadoras de la sociedad como es el caso de Joseph Beuys, y tampoco cercanas a melodramáticas expansiones efervescentes del Teatro de la Crueldad Vienés, Kovanda busca en sus obras producir un leve pero intenso cortocircuito en el aturdimiento de la cotidianeidad, productivizando el acto, el gesto artístico como un fenómeno propio del ser humano, que ha perdido su capacidad de comunicación en el proceso de abyección y alienización generado por los sistemas económicos y políticos traducidos a la cultura diaria.

En el diario devenir de cualquier lugar, sus actividades no están diferenciadas en sí mismas de la “cotidianeidad” de la vida. Sus acciones son invisibles, sucediendo sin que el “espectador” sepa, o entienda, que está ante o en una “performance”.

Es por ello que sólo a posteriori estas acciones devienen montajes, documentadas a través de fotografías y pequeños textos descriptivos acerca de los mismos eventos. Esta forma clínica, distanciada de presentar la documentación

descriptiva mantiene afuera de la obra la intencionalidad moral del autor, volviéndose material científico de esa experimentación con las posibilidades de lo ordinario, y no un método de coerción pública. Kovanda dice: “Yo nunca me sentí restringido en ninguna forma por alguna convención social. Yo estaba buscando maneras fuera de lo normal para comunicarme con las personas. Yo no buscaba poner a los otros frente a una moral. Si hablamos en una dimensión social, yo tuve la convicción de que si logré mejorar la manera en que viví mi propia vida, y presenté eso, quizás de esa manera ayudé a otra persona finalmente también.”

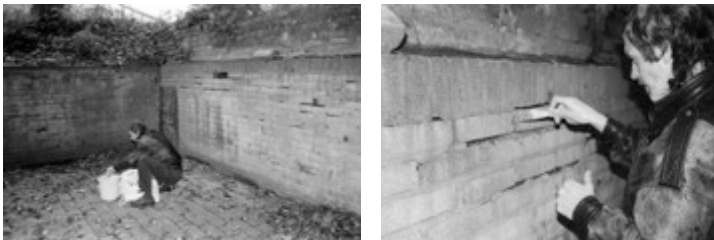
Kovanda terminó su período performativo en 1978. Desde ese momento ya no encontramos su persona en las fotografías, su persona y su cuerpo han desaparecido de las escenas. Sus instalaciones en los siguientes años han tenido lugar en espacios urbanos o íntimos donde el espectador sólo puede poner atención a la instalación en sí. Las instalaciones de Kovanda usan materiales comunes, ordinarios, como pedazos de cosas rotas encontrados aquí y allá en sus paseos, o residuos orgánicos, como flores marchitas, hojas, o restos de comidas como azúcar, sal, tomates, etc. Estas instalaciones son documentadas de la misma manera que sus performances, de una manera impersonal, como fotografías amateur y textos descriptivos. Las instalaciones y los textos expresan un autor que mantiene una radical distancia de la persistencia material de las obras. Como en el Arte Povera, las performances e instalaciones de Kovanda son efímeras.

La Torre de Azúcar (1978), por ejemplo, es una instalación en el espacio público constituida de cubos de azúcar dispuesto uno sobre otro al pie de un muro en el barrio de Vysehrad en Praga. Esta particular instalación sucumbe prontamente bajo la lluvia, el viento o quizás por la acción de algún paseante, humano o animal. Gracias a esa temporal dimensión de efimeralidad, variabilidad y trascendencia que detentan, estas micro-intervenciones son irónicos statements frágiles pero solemnes a la vez, monumentos a la trascendencia de la vida. En los años 80's y 90's, Kovanda fue conocido como pintor y creador de collages y ensamblages. Durante este período su trabajo comienza a ser conocido internacionalmente. Este período de obras puede ser reconocido quizás en dos vías, según aparece en su catálogo de la exhibición de

éstos. La primera como un gesto postmoderno con el cual el artista trabaja con elementos del ready-made usado y empleado para confrontar los banales y olvidados símbolos del día a día con los símbolos históricos que han sido vaciados de sentido, según Sevcík. De otro lado, estos trabajos pueden ser tomados como “pinturas vacías de objetos”, en los cuales, de acuerdo a Schoellhammer, la motivación decisiva es la distancia de Kovanda de cualquier forma de género y su necesidad de presentar la pintura como un proceso semiótico, una estética del gesto. Un gesto conceptual en el mismo espíritu que Art & Language, en el cual usar la pintura más como un medio que como el objetivo de una actividad.

Los últimos cinco años de actividad de Kovanda han sido parte de su reconocimiento por parte de la escena occidental europea. Y este retorno a la escena internacional ha estado marcado por la práctica de acciones que están relacionadas con su propuesta visual de los 70's. En *Kissing Through Glass* (Tate Modern, London 2007), *Untitled* (Frankfurter Kunstverein 2006) *Untitled and* (Trafó Gallery, Budapest 2006), esta última performance durante la cual él metió, inadvertidamente, dulces en los bolsillos de los asistentes, Kovanda retorna a la necesidad de trabajar a través de lo efímero, lo inmaterial, el contacto interpersonal y la creación de situaciones.

La performance titulada *Walled Sausage* (Galerie CO 14, Praga, 2002) consistió en remover un ladrillo desde una muralla de ladrillos. Luego, Kovanda puso una salchicha en el mismo lugar, dentro del hueco, y posteriormente reemplazó el ladrillo, con uno nuevo, haciéndose evidente la protuberancia de éste en el muro.



Jiri Kovanda, *Walled Sausage*, performance y fotografía, 2002





Jiri Kovanda, Walled Sausage, performance y fotografía, 2002

Entrevista con el artista Jiri Kovanda realizada en el marco de la Feria de Arte Basel Miami, USA por Luis Guerra, Diciembre de 2008

LG (Luis Guerra): Estimado Jiri, quisiera empezar por preguntarte, para contextualizar al lector, donde naciste, quiero decir, en que ciudad y país?

JK (Jiri Kovanda): Prague, Republica Checa

LG: ¿Cómo empezaste con el Arte, que fue lo que te influenció?

JK: Fue un proceso gradual. Yo siempre dibuje en mi infancia, aves, flores, pero lo que más me influenció fue la película "La vie, l'amour, la mort" de Claude Lelouch. En ese momento yo distinguí por primera vez la diferencia entre Arte y Entretenimiento. Yo tenía 16 años.

LG: Pero, ¿cuál fue el momento clave, quiero decir, lo que hizo que tu trabajo se dirigiera hacia las líneas de la acción de arte?

JK: El momento clave fue mi conocimiento de las obras de artistas como Chris Burden o Vito Acconci. Desafortunadamente solo pude conocer de sus obras a través de revistas y catálogos, no por una experiencia directa. Pero lo más importante para mi fue la certeza de que se podía hacer arte con "nada". Sin ningún material, sólo con tu propio cuerpo y el entorno.

LG: En relación con la historia política, yo he leído sobre las dificultades que debieron enfrentar los artistas en la Europa del Este, ¿en qué momento empiezas tu a desarrollar tu trabajo, y por qué?

JK: En rigor, todo el arte contemporáneo en Checoslovaquia (empezando por el surrealismo y el arte abstracto) fue siempre no-oficial, quiero decir que era posible

hacer y presentar arte sólo en espacios privados (departamentos, casas, estudios) no en espacios públicos. No había exhibiciones realmente de arte contemporáneo. Pero para mi esto fue más liberador, hacer alguna cosa sin nada. Yo no necesito materiales, herramientas, estudio, dinero ni habilidades. Incluso si esto es sólo para un grupo de amigos.

LG: ¿Y cuál fue la recepción de tu trabajo para tu entorno? Quiero decir con esto, la escena de artistas, amigos.

JK: En ese período había un pequeño grupo de artistas trabajando en Praga, historiadores del arte, filósofos. Ellos eran la audiencia. Acciones (performances) realizadas en sótanos o en las calles, exhibiciones en departamentos.

LG: ¿Cuánto sabías de otras experiencias parecidas en otras partes de Europa?

JK: Personalmente yo conocía sólo artistas en Checoslovaquia y algunos en Polonia. En Praga yo trabajaba en colaboración con 3 artistas más, Petr Stembera, Karel Miler, y Jan Mlcoch. Muchas veces yo visite a Zofia Kulik y Przemyslaw Kwiek en Warsaw, por ejemplo. No muchas experiencias...

LG: He leído que en algunas entrevistas haces mención a tu distancia con el movimiento Fluxus. Esto es bastante interesante para mi, porque, en la misma línea, puedo ver la importancia que esto connota para artistas jóvenes hoy, como una forma de arte que se desarrolla por fuera de la Gran Historia del Arte. Quiero decir, que no necesariamente contra la historia del arte, pero como una alternativa en medio del gran make-up producido por la Historia del Arte en la última parte del siglo XX. ¿Cómo lo sientes tú? Porque, yo pienso por ejemplo en Jas Ban Ader en Holanda o los primeros trabajos de Alfredo Jaar en Chile, o Gordon Matta Clark y Helio Oiticica.

JK: Yo creo que todo buen arte es finalmente parte de la Gran Historia. Finalmente nosotros vemos que ahí no existen alternativas, sólo buen o mal arte. Por supuesto, yo hablo sobre Euro-America como tradición. Pero ahora parece que todo el mundo quiere ser parte de esto.

JK: Yo prefiero actividades más personales. Bas Jan Ader, Gordon Matta-Clark – bueno, Alfredo Jaar – demasiado político. No conozco mucho de Helio Oiticica en los

setentas. Yo amaba los primeros trabajos de Frank Stella, Carl Andre, Richard Serra, Chris Burden, Vito Acconci, Dennis Oppenheim, Marina Abramovic... La Gran Historia. Me gustaban más los americanos que los europeos. Pero, quizás, es sólo mi propio malentendimiento...

LG: ¿Qué piensas acerca de las relaciones entre Historia del Arte y la práctica del Arte? ¿O sobre estas ideas sobre la dependencia entre Centro y Periferia? ¿Piensas acerca de esto? Y si no piensas sobre esto, ¿cómo percibes tu la relación con la idea de “Arte Contemporáneo“?

JK: Yo no pienso sobre arte de esa manera. Pero todo el tiempo yo busqué ser parte de la Historia del Arte, pero con la mala suerte de vivir en la periferia. Toda Periferia desea ser el Centro. Y cuando una periferia maneja los modos de hacer buen arte, entonces deviene el centro. Yo pienso que no es mera casualidad que los grandes centros del arte sean al mismo tiempo los grandes centros de poder, economía, política... Donde hay mucha energía hay buen arte.

LG: Más profundo en tu propio trabajo, yo te comenté que tenias un pequeño grupo de fans en Latino América, donde tu trabajo aparece como una mágica sombra en el arte. Me gustaría explicarte esta posición. Como una escena sin y afuera de los grandes discursos del arte, siempre definida como periférica, copiando estilos, desde nuestros antiguos artistas indígenas, quienes copiaban pinturas religiosas de la gran tradición europea, hasta nuestra contemporaneidad, con una historia del arte muy relacionada con la historia política, resistiendo a las dictaduras de derecha, esta idea del Arte Latino América, como periferia, que desarrollan instituciones Europeas y Norteamericanas, es una enorme y pesada sombra para los artistas jóvenes. Pero ahora, este aspecto político es más y más relacionado con imágenes no evidentes, pero si con medios y metodologías de creación de arte. De hecho, este carácter efímero que nosotros podemos reconocer en tu trabajo es posible de leer políticamente también, pero más esencialmente, como humano y poético, poesía como una profunda y extensa plataforma para la ampliación de la vida... ¿Piensas tu que el arte es una herramienta en y para las sociedades? No necesariamente como una

forma revolucionaria violenta de cambios, sino como una reserva, ¿cómo un espacio donde atesorar lo humano?

JK: Yo espero que así sea. Yo pienso que el arte no puede ser un instrumento para cambios directos en la sociedad, por ejemplo una vía política. Por otro lado, creo que el arte puede aportar mucho a esto. Paradójicamente el arte debería tener un gran poder de enriquecer el lado mas profundo de la vida. El Arte no es sobre el funcionamiento de la sociedad, como la Política, sino sobre el sentido de ese funcionamiento.

LG: Y cómo empieza su trabajo Jiri Kovanda... con un sueño, caminando, no sé, mirando una película, leyendo el periódico...?

JK: Todas juntas, y muy concentrado mirando la obra de otros artistas. *Only seldom at my table.*

LG: Y en ese sentido, que tipo de relaciones ves en tu trabajo con otros artistas? Me refiero a que tipo de libros o autores o cineastas son importantes para ti, para el desarrollo de tus ideas.

JK: Me siento conectado con otros artistas contemporáneos. Y no importante de dónde sea, si de la periferia o del centro. El medio o la forma no tienen sentido, me puede gustar una Buena pintura como una Buena performance, por ejemplo.

LG: Piensas que tu trabajo esta relacionado con la sociedad, y si es así, ¿en qué nivel?

JK: Espero que si!!!, pero supongo que no en el nivel mas visible. Y la mayoría de los trabajos están relacionados conmigo. Como sea, yo soy parte de la sociedad.

LG: Y qué estás haciendo ahora? Yo he visto las imágenes de la exhibición en París, en GB Agency, y están relacionadas más con “objetos” pero siempre nuevamente esos objetos están ahí como cenizas arqueológicas de algo, alguna acción.

JK: Los últimos años he estado haciendo objetos, instalaciones, performances, collages... No sé como caracterizar mi trabajo de algún modo simple. Ahora mismo estoy trabajando en la sección de Checoslovaquia en la Bienal de Praga como cocurador. Esto es absolutamente Nuevo para mi...

LG: Estimado Jiri, muchas gracias por tu tiempo y cordialidad

JK: Gracias a ti por la entrevista.

### CAPÍTULO 3

#### III. LA CELEBRACION DE LA INCERTIDUMBRE

De regreso a Chile, a fines del 2005, y en medio de una incertidumbre mayor que era el reposicionamiento de mi trabajo como artista, tuve la oportunidad de concertar una exhibición para el año 2006, a realizarse en el espacio del subterráneo del Museo Nacional Benjamín Vicuña Mackenna, ubicado a pocas cuadras de la Plaza Italia, una zona céntrica de la ciudad de Santiago.



Luis Guerra, *Mercancía*, 2005, Museo Nacional Benjamín Vicuña Mackenna, Santiago de Chile.

### 3.1 MERCANCÍA

La exhibición se llamó MERCANCÍA, y consistió en una serie de objetos que se entremezclaron inusualmente en el mismo lugar. Ese cruce fue parte de la mantención de una metodología de la pérdida, de la desestabilización como única figura prediseñada. Así, algunos objetos que habían sido recolectados en Hamburgo y que viajaron conmigo, se mezclaron con objetos encontrados en Santiago, y con la selección de una serie de frazadas de cama que solicité a mi familia, además de objetos que aparecieron directamente en el lugar, que estaban en el subterráneo y en su pequeña bodega. Así, la exhibición se empezó a convertir en un extraño “mercado”, feria de pulgas, pero de objetos que parecieran definitivamente imposibilitados para su venta. Su disposición en el espacio tampoco invitaban a una lectura como ésta, sino más bien a la forma en que se disponen cuidadosamente las cosas en un hogar de clase media pobre, donde se cruzan las fotografías de parientes con el joyero vacío, el mantel raído y la alfombra percutida. Pero tampoco se podía hacer una lectura hogareña de las cosas dispuestas, ya que también se cruzaban “objetos” que parecían no lograr ese estatuto, como pedazos de papel, trozos de plásticos, nylon, cosas que eran casi nada. Y en ese sentido, parecía que la propia obra atraía la posibilidad de contenerlo todo, siendo nada.

La exhibición contó además en el día de su inauguración con una performance que activó energéticamente el espacio de los objetos, volviéndolos animados, con vida, personajes de una extraña escena y secuencia de acontecimientos. Para ver la performance completa se puede revisar la página web: [www.luisguerra.net](http://www.luisguerra.net)

MERCANCIA era una obra que no desestimaba las acciones precedentes, las exhibiciones anteriores realizadas durante el periodo 1999-2004, pero a diferencia de los tanteos en los que se produjeron las obras anteriores, MERCANCÍA, anteponía un esquema de procedimiento, asumía la posibilidad del aparente descontrol como metodología de que-hacer. Es decir, se asumía una manera de proceder, y esa manera, esa metodología, era en sí misma una puesta en vacío de los conceptos culturales aprehendidos. Lo asumido era la PERDIDA, y lo que acontecía en el procedimiento

de esa lógica posible de la Pérdida, en esa-la forma de perder, era un acontecimiento que devenía circunstancialmente una celebración de la-esa misma incertidumbre expuesta.



Luis Guerra, Mercancía, 2005, Museo Nacional Benjamín Vicuña Mackenna, Santiago de Chile.

Todo ha devenido Mercancía. El título de la obra declaraba su intención de desestimar el significado de lo que guardaba la palabra. Como un poema material, los elementos que constituían la obra se desplegaban consumiendo diferentes formas de aproximación al título, al nombre. Tres libros estaban dispuestos en diferentes salas: Oubliez!!!, de Jean Louis Deotte, La Historia de la Locura, Tomo 1, de Michel Foucault, y de Paul Ricoeur From Text to Action : Essays in Hermeneutics II. Un año después, la obra sería completada mediante una acción residual acontecida en los patios de la Universidad de Santiago, cuando fue realizada una “manifestación no

autorizada”, una marcha estético política, totalmente fracasada de antemano, donde se pegaron carteles en rollos de papel craft con frases incendiarias y políticas, y durante la marcha se lanzaron panfletos y se leyó completamente el libro La Sociedad del Espectáculo de Guy Debord. Ese día, un año después, la obra había sido finalizada.



Luis Guerra, Panfleto de la Protesta, proyecto financiado por el Depto. De Extensión Estudiantil de la USACH, Papel A4, 5000 copias.

El tiempo que había acontecido “normalmente” entre ambas acciones debía ser considerado el período de “despliegamiento” de la obra, su puesta en marcha, su deshacerse de sí para volverse situación.



### 3.2 BLASPHEMOUSLY ADDITIVE

“El concepto arte-vida, resumidamente, está constituido por dos direcciones: por una parte, La absorción del trabajo (especializado) que realiza el artista en las condiciones generales de existencia individual y social y, por lo pronto, tal como lo afectan en cuanto receptor particularmente sensible de sus efectos; el artista, aquí, no entiende su producción separada de su vida. Por otra, estrechamente vinculada a la primera, la construcción artística de la vida misma, asumida por el artista de manera paradigmática y pionera, pero proyectada a la vez por éste, como promesa, como exigencia o como denuncia universal, en el programa de una nueva vida. A ambas direcciones subyace la experiencia de quiebre consigo misma a partir de la cual el artista moderno ha debido alcanzar su propia definición. En tiempos en que el artista se ha debatido extremosamente entre las dos astas del dilema transacción/marginalidad, la idea de un arte-vida ha sido un momento clave para la afirmación de una integridad de su propia figura, en la medida de un compromiso, no con lo establecido ni tampoco con la nada o la decepción, sino con un futuro humano cuya avanzada han creído ver los artistas, precisamente en el arte. De ahí que en tal concepto se albergue afinidad siempre con el compromiso social y político.”<sup>24</sup>

Siguiendo el texto, las obras a describir ya no develan algo tras de ellas, sino que son en sí mismas lo develado, en su descripción, a modo de posibilidad de asir, o de hacinamiento, se puede encontrar el hilo de Ariadna en el laberinto. Aquí, podemos decir, el Minotauro es constantemente la sombra del propio Teseo, su proyección mental, en la oscuridad total, la que ha creado por intención, por su mera pulsión de muerte, nutrida por historias de otros, antes, fuera de la caverna laberíntica, la que ahora, crea la cosa siempre antes (temporalmente) y delante (espacialmente) de sí. El laberinto es sólo existente así por la descripción preestablecida en la disposición del hilo; el hilo en sí es un mapa, que permite la transportación del laberinto constantemente.

La obra que sigue a MERCANCIA para los efectos del presente documento es *Blasphemously Additive 1 y 2*. Obra montada en Buenos Aires y Santiago de Chile. En este caso, y para mayor sentido, el análisis estará en relación a los procedimientos de realización que la obra fue asumiendo, y no necesariamente ya a su “imagen”.

---

<sup>24</sup> Oyarzún, Pablo, *Arte Visualidad e Historia*, pág. 53. Ediciones La Blanca Montaña, Santiago de Chile.

Es decir, lo que se analizará aquí es el modo asumido de hacer arte, y es este “modo” el que termina desafiando a la obra en su composición, en su forma, en su apareamiento. Es este modo, o metodología de hacer, y de no-hacer, el que comienza a forzar el trabajo y a in-disponerlo constantemente. Es el modo el que comienza a ocupar el lugar de la obra.

Para denotar el procedimiento, dispondremos de dos documentos que lo rescatan, se adhieren al mismo, como herramientas de pulsión.

Una de las obras exhibidas en ambas ocasiones, tanto en la Galería Crimson de Buenos Aires, como en Traschi Gallery en Santiago de Chile fue simplemente agua. Se dispuso agua en el suelo de la Galería. Esa era la obra.



Luis Guerra, Agua sobre Suelo, 2008  
Galería Crimson, Buenos Aires, Argentina

“Agua sobre suelo”, el nombre de la obra, es en sí misma la descripción efectiva de lo que era “exhibido”, un modo de relacionar la connotación y la denotación simple del hecho, abandonando las también precarias necesidades de tener-que-ser poético. Sin embargo la obra también puede ser llamada “Miedo”, y ello le pliega una carga que parece ostentar más posibilidades de relación entre la forma y el espectador.

“Miedo” es entonces “Agua sobre el suelo”. Un charco, que se seca y evapora obviamente, y puede ser re-hecho cuantas veces sea necesario, para constituir una permanencia física en el espacio de exhibición. De “Agua sobre Suelo”, la primera vez que se realizó, existe una insignificante fotografía que permite, aparentemente, dar cuenta de que fue hecho, es decir, acontece como prueba. Sin embargo, la fotografía es también, podemos decir, desinteresada. Su función no es otra que quizás calmar el ansia de quien no se de por satisfecho con la mera oralidad acerca del hecho.

Esta obra, “Agua sobre suelo”, fue dispuesta en ambas galerías rodeada de las obras Smile y El Grito, ambas frazadas recortadas. Además de una pequeña bolsa Fedex.



Luis Guerra, Smile, 2007, Frazada recortada, 120 x 160 cm.  
Colección Alice Day Gallery, Brussels, Bélgica.

Las frazadas fueron un completo hallazgo, una continuación de lo exhibido en Mercancía. Las frazadas, siempre usadas, son transformadas en gigantes máscaras, de aparente carácter monstruoso, exhibidas como cueros colgados de los muros. Apenas intervenidas por cortes que le dan la figuración de rostros reconocibles, ambas caben en el ámbito de lo ominoso, aquello familiar que en su cercanía provoca sobre nosotros un extrañamiento, una náusea indiscernible, indecible. En este sentido, las frazadas reunían dos elementos esenciales que ahora se distanciaban de la duracionalidad de las acciones. Las frazadas eran objetos, elementos semi-intervenidos que comunicaban un simple posible mensaje, el de las máscaras. Como rostros cercanos, las frazadas cuelgan mostrando su materialidad usada, tratando de sonreír, configurando un paisaje entre pesadilla y sueño. Las frazadas han ido mutando, y cada vez mas, la obra parece exigir la posibilidad de acontecer como un solo todo, como una sola tela de rostros y formas. En este sentido, lo que hace mas sentido es la apropiación de un sentido lúdico de los objetos plásticos. No es menor atender al hecho que casi siempre quienes caen fascinados ante las frazadas son niños, que encuentran en ellas todas sus fantasías, secretas o no. Gigantes formas y objetos propios, cotidianos, convertidos en monstruos o juguetes, que además, se muestran y presentan el estatuto de ser “cosas de arte”.

### 3.3 STUDY ABOUT WHAT IS MISSING



Luis Guerra, Invitación exhibición STUDY ABOUT WHAT IS MISSING, Bergen, Noruega, 2008.

El año 2008 fui seleccionado por el Centro de la Imagen y las Artes Flaggfabrikken, para realizar una residencia de arte de 3 meses en la ciudad de Bergen, en Noruega.

Dicha oportunidad tiene variadas connotaciones, la principal fue que se constituyó en el elemento decisivo que me movilizó definitivamente fuera de Chile. Si bien durante todo el año 2008 estuve errante a través de diversas exhibiciones y

residencias, la selección para el programa de becas de Noruega fue un elemento decisivo en mi trabajo y carrera.

Dadas las difíciles condiciones de desarrollar un trabajo profesional, esto es, efectivamente enlazado a la realización de un ejercicio del arte, la invitación abrió el camino para dar el paso que faltaba. En este sentido, al igual que en todo los trabajos descritos, existe una fuerte relación entre el cómo vivir y el qué hacer del arte. En este sentido es que el presente trabajo conjuga una serie de elementos definatorios de una nueva etapa de investigación plástica.

STUDY ABOUT WHAT IS MISSING consistió en la recolección de objetos encontrados en las calles, durante mi estadía en la ciudad de Bergen, Noruega, en un período de 3 meses, en un régimen de residencia de arte, invitado por el Centro de Arte y la Imagen Flaggfabrikken y gracias al soporte de la Municipalidad de Bergen. Esta recolección fue uno de los procedimientos puestos en marcha durante la residencia. Este en particular fue definido en relación a objetos que pudieran amarrarse entre sí, configurando una liana, una cuerda, una línea. Así, diariamente, mediante paseos diurnos y nocturnos, se fue recogiendo material: telas, hilos, elásticos, bolsas, cuerdas también, etc. Todo objeto que pudiese ser simplemente adherido, sumado, por su forma y material.

El objetivo de la acción tenía ahora un sentido muy específico. Construir una “cuerda” que permitiera rodear un edificio. No cualquier edificio, sino el edificio donde está instalada la galería 3,14 en Bergen, y donde realizaría una exhibición. Pero, y en esto es fundamental el procedimiento, ¿por qué quería hacer ello? Cabe señalar que ninguna de las acciones descritas supone un mero absurdo. En este sentido, el trabajo descrito, la propuesta visual, está lejos de asumir un discurso *naive* respecto de la realidad, sino muy por el contrario, en esa dimensión de la incertidumbre asumida, se desarrolla un proyecto profundamente reflexivo, a distancia, aparentemente cínico, pero que en su núcleo es vitalista y existencialista, aunque ello parezca estar fuera de las modas filosóficas contemporáneas. En este sentido, los trabajos, ejercicios, procedimientos, funcionan como actos analíticos y poemas materiales, donde el riesgo es la propia obra puesta en funcionamiento. No

necesariamente se busca una explicación en ese trabajo pero sí, quizás, una posibilidad de nuevas rutas en la percepción adormecida.

STUDY nació de la simple idea de buscar medios a la mano de capturar una “enormidad”. Es decir, ¿cómo con casi nada era posible administrar una manera de mensurar el espacio?, ¿podía de algún modo asir una materia que parecía inconmensurable? ¿Podía “detener” un edificio? Ese desafío de la imposibilidad del acontecimiento parece fascinarme. El espacio siempre ha sido mensurado por el hombre. La propiedad, como concepto, parece unida a esa capacidad de determinar la medida de las cosas. Establecer una valla como forma de diferenciar un territorio de otro. Pero también como una forma de hacer parte a un territorio de mi propia circunstancia. STUDY era una utopía. Una micro-utopía. Nada quedaría cautivo ciertamente, pero revelaría una posibilidad de establecer una mensura, e incluso rescataría una transportabilidad en ese posible mapa creado. De alguna forma, la cuerda construida era un dibujo de la geografía, plegado directamente sobre los bordes materiales del “reino”. Un pedazo magro de arqueología nómada y cartografía pobre.



Luis Guerra, STUDY ABOUT WHAT IS MISSING, 2008, Cuerda de objetos encontrados en la ciudad de Bergen.

Como en el cuento de Borges, cabe recordarlo, ya que su *medida* es posible de ser contenida por la presente tesis:

“EN AQUEL IMPERIO, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos adictas al estudio de la Cartografía, las generaciones siguientes entendieron que ese dilatado mapa era inútil y no sin impiedad lo entregaron a las inclemencias del Sol y de los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas. Suárez Miranda: VIAJES DE VARONES PRUDENTES, LIBRO CUARTO, CAP. XLV, LÉRIDA, 1658.”<sup>25</sup>

¿Qué mis acciones han devenido meros actos poéticos que buscan frecuentar ávidos situaciones y recreos, regiones y faldeos de una provincia llamada realidad, según algunos idealistas generales? Efectivamente, las Ruinas necesitan nuevas medidas. La contención de las ruinas es un vacío prominente.

ESTUDIO ACERCA DE LO QUE ESTÁ PERDIDO, es aún hoy una obra en proceso, una operación que ostenta su pobreza material y física para acometer su destino que es la mensura de la posibilidad de la utopía. En ello, en tanto que medir lo inmedible, devela su definición y su contenido político.

Las utopías, , la fabulación y el deseo parecen mantenerse aún a distancia de su categorización. Su materialismo posible abunda y la pregnancia de la palabra revolución o anarquía mantiene un seductor hálito de resistencia. Las obras han devenido formas de resistencia y estrategia. Políticas porque en sí mismas asumen ese rol desautorizador de la mercancía. Trompetas ante Murallas, alas de cera, oralidad y pueblo. Las distancias son reales, como el hambre, la materia es evidente. La materialidad de la obra es un elemento central en la elección del procedimiento, su fragilidad, su condición efímera, su repetibilidad no-maquínica, establecen parámetros de investigación. Menos que recuerdos, la propuesta no está en dejar huella, ésta parece indeseable, ominosa, decadente.

---

<sup>25</sup> Borges, Jorge Luis, Del Rigor en la Ciencia, El Hacedor, Editorial Alfaguara, 1983





Luis Guerra, STUDY ABOUT WHAT IS MISSING, 2008, Stiftelsen314, International Contemporary Foundation, Bergen, Noruega

Aquí entonces cabe una pausa para revisar su documentación. Esa ominosa necesidad posible de intentar permanecer en la memoria de alguien o algo. La documentación de la investigación presente es también precaria. No permite asir demasiado al acontecimiento. En cambio retruca, haciendo un otra-cosa más. Asumida la condición de asco en su reflejo, la imagen en estas obras es posiblemente innecesaria, a excepción de esa contención que ostenta, como un otra-cosa más. Es decir, al ofrecer una constancia se termina definiendo como algo-más, diferente de lo que supone referir, demoníaca, incluso, dice del “origen” como si quisiera olvidarlo y se presenta como posible que aparta, esconde, borra. Las imágenes en este sentido no informan porque la obra solo existe en su momento y su función. Como si eligieran la frase de Wittgenstein acerca del uso como sentido, su sentido permanece amarrado a su acontecimiento. Y en este sentido, podemos utilizar la conceptualización de

Nicolás Bourriaud<sup>26</sup> acerca de la obra como *time-specific*<sup>27</sup>. Entonces, ¿qué es la documentación aquí si se le acusa de usurpadora? Como el hermano del padre de Hamlet, la documentación se acuesta con la esposa viuda, usurpa el trono, mata, y las obras entonces sólo “aparecen” como sombras lúcidas, de noche, fantasmales, sin cuerpo, orales.

ESTUDIO ACERCA DE LO QUE ESTÁ PERDIDO se presentó en la Galería 3\_14 de la ciudad de Bergen. El espacio de la Galería, que es el edificio de un ex banco, lo cual generaba una serie de asociaciones entre el capital monetario financiero versus el capital Cultural y social, explicitando plenamente la noción acerca de ambos elementos correlativos en la construcción de sociedad y de la visión Noruega acerca de Sociedad que pude observar, decía, el espacio de la Galería fue intervenido completamente por la cuerda, la cual había sido dispuesta anteriormente en la totalidad exterior del edificio, cumpliendo su perimetría. Ahora, al interior del espacio de exhibición, parecía perder su destino, pero a la vez, guardaba el secreto de su mensura. El objeto guardaba en sí, secretamente, y nada parecía revelarlo, la medida exacta del espacio total donde el acontecimiento era sucedido. En este sentido, la obra y su “sentido” acontecían a ciegas de una lectura directa. Permanecía muda de su destino, como un capital de conocimiento fortuito. En cierta medida, lo representado por la cuerda, su “significado”, estaba más allá de su forma, pero más acá de su cuerpo. Los espectadores al entrar a la sala veían esta línea extensa enredada de objetos dispares amarrados entre sí, configurando líneas desordenadas

---

<sup>26</sup> Nicolas Bourriaud (nacido en 1965) es francés, curador y crítico de arte. Él cofundó, y desde 1999 a 2006 fue co-director del Palais de Tokio, París, junto con Jérôme Sans. También fue fundador y director de la revista de arte contemporáneo *documentos sur l'art* (1992-2000), y corresponsal en París de *Flash Art*, de 1987 a 1995. Bourriaud es ahora curador de arte contemporáneo en la Tate Britain, Londres, y en 2009 curatorió la cuarta Tate Trienal titulada *Altermodern*.

<sup>27</sup> “Algunos trabajos son ahora *time-specific* (así titulé mi texto en el catálogo de la Bienal de Lyon) del mismo modo que en los sesenta empezaron a ser *site-specific*. Piense por ejemplo en la cantidad de cosas que almacenamos y archivamos. Nuestro mundo se ha convertido en un inmenso disco duro, abarrotado de las imágenes que tomamos con los incontables dispositivos que nos permiten grabarlas y retenerlas. Nuestra realidad diaria está hecha de esas imágenes, de espectros, como habría dicho Derrida. No paramos de duplicar el tiempo y hacemos que el presente coexista con el pasado y con el futuro. Y el arte es fiel reflejo de esta situación.” Nicolas Bourriaud, entrevista *El Cultural de España*, 17 de Mayo de 2009.

sobre el piso de madera. En uno que otro vacío creado por esta especie de lineamiento arquitectónico blando, aparecían otros objetos que completaban una total incertidumbre de sentidos, pero irradiaban plenamente su jerarquización como aparentes vocablos de un idioma perdido. Había objetos que se adherían y desmarcaban a la vez del total de la cuerda.



Luis Guerra, *STUDY ABOUT WHAT IS MISSING*, 2008, Stiftelsen314, International Contemporary Foundation, Bergen, Noruega

En cierta medida completaban *el discurso de la cuerda*, compartían su metodología de producción, pero sobretodo compartía su sentido de uso. Cada objeto había sido recogido siguiendo el mismo sistema de desatención y sorpresa. Lejano a la anestesia duchampiana, no siendo readymades, ni citas, éstas fisuras de la realidad eran en sí mismas COSAS, entidades que completaban la realidad respecto de la cual la conciencia no hace sentido. Estos objetos que eran huellas indelebles de la existencia de otros, de la realización de la sociedad en un diario acometer de pasiones, deseos y frustraciones, manifestados como un holocausto ordenado ante

nosotros, sobre, entre y desde nosotros. Estos objetos estaban en el lugar antes de la selección de los mismos, y su selección no les entregaba un estatuto superior y significativo de por sí su traslado físico tampoco los constituía desplazamientos de discursos, no había mediación, era la mera disposición de una secuencia de acontecimientos. Los objetos en este caso no hacían de obras de arte por estar en un espacio predeterminado para ello, al contrario, convertían todo en una evidencia crítica de la contemplación estructural de la ruina contemporánea. Así, las transformaciones sufridas se daban en un lugar anterior a su forma.

Meteorito es una pelota de papel plateado alusa foil que fue recogido de las calles diariamente. Estos papeles eran arrojados al suelo por quienes comían comida árabe, kebabs, shawarmas, etc. Es decir, tras cada objeto se escondían todas las narraciones que construían un exacto diagrama de la realidad que había allí.

ESTUDIO DE LO QUE ESTÁ PERDIDO era una radiografía realista, flaubertiana podrían decir desde dos distancias inabarcables, Couve y Ranciere.

Lo Perdido es siempre la memoria, *el cuerpo de la memoria*, y lo que tenemos para estudiar ese Perdido es meramente pedazos de cuerpos para reconstruir socio-oralmente una figuración de ello. Pero de las cenizas y las sombras de lo perdido diremos algo más adelante.

Cuando el público de la exhibición llegaba a la sala, no sólo se encontraba ante el despliegue dispuesto sobre el suelo. Frente a ellos estaba el artista sentado en posición de espera. Luego de una presentación formal introductoria por parte de la Directora de la Galería, Malin Barth, procedí a realizar una performance configurada especialmente en relación al proyecto en proceso.

La Performance, más bien la acción, o la actividad en su sentido de activismo, consistió en el canto *a capela* de cuatro canciones de Victor Jara. Estas canciones correspondían a: Te Recuerdo Amanda, El Aparecido, Luchín y El Cigarrito. Todas cantadas en castellano. ¿Cuál era el objeto de realizar esta acción? Victor Jara es quizás uno de los personajes culturales chilenos más reconocidos internacionalmente. No sólo por su folklore, sino por su compromiso político. Es reconocido su asesinato como uno de los gestos más claros de los objetivos del Golpe Militar en Chile, la

socavación total de la estructura cultural del país. Objetivo logrado y del cual poco o nada existe hoy.



Luis Guerra, STUDY ABOUT WHAT IS MISSING, 2008, Stiftelsen314, International Contemporary Foundation, Bergen, Noruega

Mi intención era presentar una Memoria. Nacido en 1974, toda mi infancia ocurrió durante la Dictadura Militar. Las canciones de Victor Jara eran secretamente cantadas como una resistencia popular en distintos momentos de mi historia personal. Canciones que eran cantadas por mi familia, folcloristas y profesores. La Memoria de lo que explican las canciones de Victor Jara sobre Chile y Latinoamérica, más allá de sus letras, me permitían desplegar un meta-discurso que no necesitaba de las explicaciones teóricas. El gesto de cantar canciones para los otros tenía un objetivo que traspasaba la conceptualización y acontecía plenamente en los sentidos. A la inversa de la discusión modernista de las vanguardias históricas y los conceptualismos de los 60s y 70s, los sentidos son recuperados como medios y soportes de comunicación que extienden y aumentan el campo de ideologización. Al

igual que la poesía que es letra muerta sino es leída en voz alta, es decir, sin sentir la vibración que genera el sonido retumbando las paredes del cerebro y el pecho, no es posible hablar de Arte sin entender que un anestesiamiento de éstos, los sentidos no conlleva sino claramente a un mutismo racionalista, matemático, bancario, capitalista. Las cuatro canciones fueron seguidas de una acción precisa. Nuevamente dispuesta la frazada tejida de mi abuela, frazada que había sido ya exhibida en Mercancía y en la Feria de Arte de LISTE en Basel, ahora la frazada, como alfombra, era nuevamente utilizada como traje. Ocultándome totalmente bajo ella, como un Fantasma de lana, me acerqué a posteriori de las canciones, al público, y a cada uno intenté escuchar sus corazones. Luego de cantar cuatro canciones de Víctor Jara, intenté escuchar los corazones de los noruegos.

## IV CONCLUSIÓN

### 4.1 LO PERDIDO ES LA POSIBILIDAD DE PÉRDIDA MISMA

#### **THE ONLY THING ABOUT MISSING IS**

#### **W H A T**

E-mail a modo de respuesta enviado por Eugenio Dittborn a Luis Guerra luego de recibir la invitación de la exhibición STUDY ABOUT WHAT IS MISSING, Thu, Oct 30, 2008 at 11:33 AM

¿Cómo es posible la señalación de lo perdido?

Sabemos que algo está perdido por la percepción de su ausencia. Es la percepción conciente de una falta, de un vacío, de un extravío que acontece pleno en el horizonte de lo real. Lo que había, ya no está, y no está porque se sepa que está en otro lugar, es decir, no existe noción de su paradero, hay un cierre a la posibilidad de su encuentro, lo perdido acontece en esa plenitud de un vacío. Su certidumbre es aquella indeleble disposición de estar aconteciendo en otro lugar del cual no tenemos presente conciencia. Su alteridad es su identidad. De ahí la diferencia entre alguien muerto, de lo que se tiene certeza que ha dejado de existir y ocupar un lugar en el mundo, y de aquello que ha desaparecido, de lo cual no sabemos dónde está, pero en su estadía de desaparecimiento, como sonido en niebla, presiona la circunstancia, establece un temblor a través de su no existencia física.

Lo perdido está desaparecido, ocurriendo en otro lugar, y urgido por la necesidad de otro en una circunstancia paralela. Lo perdido no puede revelarse sino a través de su mención. Su espacio, que es el vacío en el lugar lleno, es inquietud disponible. Su condición es esa extensión hacia algún lugar, desbordándose en su despliegue de invisible. Lo perdido es impresentable. Su (re)presentabilidad supone la pérdida nueva de su sustancia en tanto que perdida. Si se hace presente, es decir, no+perdido, aparecido, su incorporación es un desaparecimiento en la identidad de su sentido.

Ahora, sumado, lo que perdido, es parte y desaparece en la inconmensurable imagen de sí.

Pero lo que se mantiene perdido permanece ocupando como vacío nuestro espacio. Su amenaza es la develación de una belleza obscena. Su enunciación es una sombra luminosa, y ominosa, en su vaciedad vasta. Su sí de perdido es una transparencia inaudita, sin imagen, sólo acontecimiento.

Postular una metodología de la pérdida como hipótesis de trabajo supone la investigación de la negación como soporte furtivo de discurso. Es entonces en el abandono, en ese proceder que significaría invertir, que la propuesta parece ilógica, irreflexiva, disuasiva, inconexa, absurda. Pero es en esa posta de cruzar abismos donde cabe la posibilidad de pisar puentes. Lo que en la obra realizada sucede, en su puro devenir aconteciente, es ese evidenciar el desaparecimiento, establecer con certeza la irreparable discontinuidad, la fulgurante pobreza del deshacerse. Las intenciones de la misma no son sino rastros ruinosos de un devenir efectivo, del cual apenas la poesía de la acción, las palabras, los cantos, los movimientos son perplejos residuos de su insistencia. Este Procedimiento de Pérdida es en sí la plegadura presencial de una reflexión aquejada. Pero aquello que aqueja es sino una luminosa observación del Espacio en su desenvolvimiento, y de la traducción temporal del hombre. La evidencia del devenir en su constante desaparecimiento de todo, y la observación meditativa del mismo, es lo que en el trabajo hace de mecha y combustible.

Autocensurarse mediante una sábana blanca y permanecer en un tiempo haciéndose de obra fue exhibir un desaparecimiento, una negación, como la línea sobre el nombre de Juan Luis Martínez, cierra la autoría y la demanda, y se accede al espacio, más allá de la superficie del espejo, a la otredad “irracional” de la cosa, donde se asume en su dimensión el cierre de la subjetividad. Lo que aquí se pierde es el sentido, pero en ese sentido, se pierde el significado prefabricado. Y lo que se “gana”, o accede, es a la condición de “desaparecido” voluntariamente.

Recoger de las calles lo que es desestimado para con ello, de ello, hacer uso físico de mensura, no atañe a las condiciones estéticas de una obra para exhibiciones



mundanas, para temporalidades extraordinarias, para orgías del habla, sino, al contrario, dispone de la posibilidad de la desautorización, la merma del intelectualismo innecesario, la profundización en la superficie. Los “pedazos” de lo recogido mantienen su condición de ruinas como pedazos de carne. Desechables de antemano, su sentido y significado dependen de su uso y función. Como efectivas herramientas de mensura tal vez, pero a la vez, como rastros de un poema que describe la realidad a través de sí misma.

“...o como en los más destacados poetas de la última generación, la poesía es expresión de una auténtica lucha por esclarecerse a sí misma, o por poner en claro la vida que la rodea. Pero mejor que yo lo dice Rilke: Para nuestros abuelos una torre familiar, una morada, una fuente, hasta su propia vestimenta, su manto, eran aún infinitamente más familiares; cada cosa era un arca en la cual hallaban lo humano y agregaban su ahorro de humano. He aquí que hacia nosotros se precipitan llegadas de EE.UU. cosas vacías, indiferentes, apariencias de cosas, trampas de vida... Una morada en la acepción americana, una manzana americana, o una viña americana nada tienen de común con la morada, el fruto, el racimo en los cuales había penetrado la esperanza y la meditación de nuestros abuelos... Las cosas dotadas de vida, las cosas vividas, las cosas admitidas en nuestra confianza, están en su declinación y ya no pueden ser reemplazadas. Somos tal vez los últimos que conocieron tales cosas. Sobre nosotros descansa la responsabilidad de conservar no solamente su recuerdo (lo que sería poco y de no fiar), sino su valor humano y lárlico”.<sup>28</sup>

En este sentido, las obras desarrolladas durante este tiempo, han venido develándose un cierto sentido preciso de intención e intensidad preservante. Es decir, las acciones y sus objetos participantes, siendo ellas mismas acciones presenciales, físicamente activas, se han constituido en reservorios, en capital creativo y humano. Esto es un hallazgo y un tesoro. De la metodología conciente de perder, de ir perdiendo como forma de entender el acontecer de la realidad, aparece una posibilidad de reserva cultural que excede la pretensión de la obra en su carácter figurativo, formal. La metodología de perder para crear evidencia aún más la Celebración de la Incertidumbre, la experiencia sin miedo de esa total incertidumbre a

---

<sup>28</sup> Teillier, Jorge, SOBRE EL MUNDO DONDE VERDADERAMENTE HABITO O LA EXPERIENCIA POÉTICA En *Trilce*, Valdivia, N°14, 1968-1969, pp. 13-17. También publicado en *Aisthesis*, Santiago, N° 5, 1970, pp. 279-284; en *Antología de la poesía chilena contemporánea*, Alfonso Calderón (comp.), Universitaria, 1971, pp. 351-359 y en *Muertes y Maravillas*, Universitaria, 197

la que es posible volver a acceder mediante la acción de esa incertidumbre misma  
vuelta herramienta de penetración de lo real.

## 4.2 NÓMADA & SIN CASA

“Tal vez alguna vez ya no escriba más poesía, tal vez siga en esta tarea que nadie sino yo mismo me he impuesto, no para vender nada, sino para salvar mi alma, en el sentido figurado y literal.”<sup>29</sup>

“Cuando se investiga el modo en que las comunidades primitivas segmentarias han sido sustituidas por otras formaciones de soberanía, cuestión que Nietzsche plantea en la segunda disertación de *La genealogía*, vemos que se producen dos fenómenos estrictamente correlativos, pero del todo diferentes. Es verdad que, en el centro, las comunidades rurales quedan atrapadas y regladas en la máquina burocrática del déspota, con sus escribas, sus sacerdotes, sus funcionarios; pero, en la periferia, las comunidades emprenden una especie de aventura, con otra clase de unidad, nomádica en este caso, en una máquina de guerra nómada, y se descodifican en lugar de dejarse sobrecodificar. Hay grupos enteros que se escapan, que se nomadizan: no como si retornasen a un estadio anterior, sino como si emprendiesen una aventura que afecta a los grupos sedentarios, la llamada del exterior, el movimiento.

El nómada, con su máquina de guerra, se opone al déspota con su máquina administrativa; la unidad nomádica extrínseca se opone a la unidad despótica intrínseca. Y, a pesar de todo, son fenómenos tan correlativos y compenetrados que el problema del déspota será cómo integrar, cómo interiorizar la máquina de guerra nómada, y el del nómada cómo inventar una administración del imperio conquistado. En el mismo punto en el que se confunden, no dejan de oponerse.”<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup>Teillier, Jorge, SOBRE EL MUNDO DONDE VERDADERAMENTE HABITO O LA EXPERIENCIA POÉTICA En *Trilce*, Valdivia, N°14, 1968-1969, pp. 13-17. También publicado en *Aisthesis*, Santiago, N° 5, 1970, pp. 279-284; en *Antología de la poesía chilena contemporánea*, Alfonso Calderón (comp.), Universitaria, 1971, pp. 351-359 y en *Muertes y Maravillas*, Universitaria, 197

<sup>30</sup> Deleuze, Gilles, *Acerca de Nietzsche*, Minnesota Press, 2003



Luis Guerra, FINANCIAL TIMES, 2003, Instalación, Galería de Arte Cecilia Palma Santiago de Chile.

El presente capítulo de la Tesis, *Nómada & Sin Casa*, está constituido por una posibilidad de conclusión abierta a las rutas que la investigación visual continua hasta hoy. La conclusión aparentemente posible, hace mención al procedimiento de trabajo establecido como forma. Para ello la descripción se confronta con dos conceptos que permiten en su movilidad y su anti-descriptibilidad, dar nociones marginales donde acontece la obra, el trabajo de arte.

*Nómada y Sin Casa*, es en sí una declaración de intenciones e intensidades Políticas y Estéticas, a la vez, conjugadas entre sí, necesariamente tratadas de ser dichas como si fuesen una sola cosa. Las circunstancias que conllevan su “realización”, es decir, lo que conlleva el estar siendo *Nómada y Sin Casa*, pre-establece las gramáticas poéticas de la obra.

Para iniciar una cartografía propondremos la básica definición de *Nómada*, según el Diccionario de la Real Academia: “que se desplaza de un lugar a otro, sin residencia fija.”

Una persona o un pueblo son nómadas cuando no tiene un territorio fijo como residencia permanente, sino que se desplaza con frecuencia de un lugar a otro. Dicho hábito es un *estilo de vida*, una *forma de subsistencia* y posee una organización social, política, religiosa, administrativa y económica adaptada a ello. El nomadismo designa una de las más antiguas formas de subsistencia y desarrollo humano. La manera despectiva con que muchas sociedades sedentarias miran a las tribus nómadas asociándolas con lo primitivo o marginal, hace que se subvalore su identidad cultural. Pero las tribus nómadas poseen sus valores culturales, su arte, su música, la tradición oral y un sentido natural por la protección del medio ambiente. Acostumbrados a vivir en lo hostil, los nómadas cuidan de la naturaleza que saben que podrían necesitar en un futuro cercano y que conocen muy bien. Las amenazas contra el medio ambiente vienen por lo general de parte de las sociedades sedentarias. Si bien la escritura no es su característica, las sociedades nómadas tienen un gran sentido de la tradición oral y de allí que el relato ocupe un lugar central en su vida.

Y la definición de Sin Casa (homeless) es, según diccionarios de lengua inglesa: “aquella persona que vive en las calles de las ciudades, y temporalmente en albergues, a causa de una ruptura encadenada, brusca y traumática de sus lazos familiares, sociales y laborales. El miedo a revivir situaciones traumáticas suele provocar en esta persona rechazo (de distintos grados según la persona) a volver ha intentar llevar una vida laboral y a rehacer relaciones familiares y sociales”.

También la extrema indigencia a la que le conduce esta situación es un obstáculo para ello. *Persona sin hogar* es el nivel máximo de exclusión social y marginación que realiza una sociedad moderna.

Según datos oficiales, en Chile Existen 7.254 personas en situación de calle. Las ONGs estiman que el número se encuentra cercano a las 10.000 personas, y en Santiago viven cerca del 50% de la población.

El tipo de obra que acontece desde lo Nómada y lo Sin Casa es una obra donde la elección de la forma de producción es un modo de trabajo que problematiza los límites autoimpuestos por la sociedad de consumo en su relación con la cultura. Crisis en sí de la Norma Cultural, éste procedimiento busca desarrollar

cuestionamientos de develación acerca del campo cultural y su territorio. Esto es, su práctica es su forma, y su sentido es su uso. Su forma prescinde de los límites dispuestos y desborda constantemente de ellos. Porque es mera incontinencia de una falta que opera. Es supervivencia, y es temblor. Su uso permite ampliaciones y períodos de tiempo, recuperando para lo humano lo perdido en la alienación diaria asumida, aceptada, como colusión secreta y pública a la vez.

Su presencia puede ser inmaterial o no. Su dimensión es práctica y frontal. Incluso su forma puede ser “tradicional” o no. Su inmaterialidad es lo que la condiciona a su sustento en tanto que acontecimiento, y en tanto tal, acontece mismo, su materialidad es trascendentemente inmaterialidad.

Su que-hacer es su discurso. El procedimiento es la obra. La elección de hacer de ESE modo en ESA circunstancia, es la obra. Su *colgadura* existe como posibilidad disponible, su “colgadura” responde a una posibilidad de medida. Entonces PROCEDIMIENTO DE PERDIDA es una política de trabajo, una praxis estética que tensa los márgenes de la estructura cultural dada, siendo parte como señalética probable de otro lugar no visitado. En su tensión está la mensura de la posibilidad que es tanto que acontecimiento. Lo medido es entonces el espacio mismo de la Pérdida, de la pérdida de la posibilidad de contención, por tanto de habla, por tanto de regularización, por tanto de documentación para su legitimación, y ese espacio medido está tendido a un abismo, y su materia está tensada en vértigo. Lo que queda es la extensión de las cenizas. Su posibilidad es la medición de una intensidad.

Esta INTENSIDAD suscrita en el acontecimiento que la obra es, en tanto que un procedimiento de pérdida, donde no es el destino objetivo la clausura oclusiva de la conciencia en un conocimiento autoritario, sino, una intensidad *en nómada* para lanzar la piedra más lejos del horizonte. No un simulacro de la realidad, este procedimiento de mensura de intensidad de la realidad, se escinde y se pliega a la vez a las paredes del edificio socio-cultural político-económico. Su proceder es la intensidad de su inmediatez desapareciente, fulgor brutal, como señas de linterna a la orilla de un roquerío. Como el tiempo de trabajo dibujando líneas sobre la arena,

antes de dejar el país donde se nació, porque sobrevivir ahí, se hacia imposible, y la urgente voluntad de poderío pujaba por la *deriva* que auspicia siempre un naufragio.

Espero haber recalado en otras costas.

He visto Gigantes y Liliputienses, pero eso es ya parte de otra historia.

FIN

## EPÍLOGO

“15. MÁS VALE NO HACER NADA QUE TRABAJAR FORMALMENTE EN LA VISIBILIDAD DE LO QUE EXISTE PARA EL IMPERIO.”

Alain Badiou, 15 Tesis sobre Arte Contemporáneo. Revista INAESTHETIK, No. 0  
Junio 2008, Zurich-Berlin, Alemania.

Última acción realizada en las dunas de Reñaca Sur, Frente a las costas del Pacífico,  
Chile 2007.







## BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor, *Aesthetic Theory*, Minnesota Press, 1997
- BADIOU, Alain, *Being and Time*, English translation published by Continuum 2005. Paperback edition 2007.
- BADIOU, Alain, *15 Tesis sobre Arte Contemporáneo*, INAESTHETIK No. 0, Zurich-Berlin, Alemania, 2008
- BARTHES, Roland, *Writing Degree Zero*, Hill and Wang, New York, 1977
- BENJAMIN, Walter, *La Obra de Arte en la época de su reproductibilidad mecánica*, Publicación extraída de la website [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl) Escuela Filosofía Arcis.
- BENJAMIN, Walter, *The Origin of German Tragic Drama*, Verso Books, 1998, 2009
- BORGES, Jorge Luis, *El Hacedor*, Alianza Editorial, 2003
- CARROL, Lewis, *The Hunting of the SNARK, An Agony, in eight fits*, annotated edition by Martin Gardner, Simon and Shuster, New York, 1962
- DELEUZE, Gilles, *Anti-Aeodipus*, Minnesota Press, 2003
- DELEUZE, Gilles, *Mille Plateaux*, Minnesota Press, 2003
- ENGELS, Frederick and MARX, Karl, *Communist Manifesto*, Prometheus Books, New York, EEUU, 1988
- FOUCAULT, Michel, *The Order of the Things*, Routledge Classics, 2005
- GADAMER, Hans-Georg, *Truth and Method*, second revised Edition, Continuum, 2006
- MALEVITCH, Kasimir, *Ecrits*, Edition Champ Libre, Paris, 1975
- MARX, Karl, *Economic and Philosophic Manuscripts of 1844*, Prometheus Books, New York, EEUU, 1988.
- OYARZUN, Pablo, *Anestésica del Ready-Made*, Editorial LOM, 2000
- OYARZUN, Pablo, *Arte, Visualidad e Historia*, Editorial La Blanca Montaña, 1999
- ZIZEK, Slavoj, *Visión de Paralaje*, Fondo de Cultura Económica, 1ª. Edición, Buenos Aires, 2006.