



ESCUELA DE POSTGRADO
FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD DE CHILE

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE MAGÍSTER EN ARTES
CON MENCIÓN EN ARTES VISUALES

SALTO AL VACÍO

AUTORA: CLAUDIA MÜLLER

PROFESORES GUÍA:
RODRÍGO ZÚÑIGA (FAC. ARTES, U. DE CHILE)
GERMÁN MANRÍQUEZ (FAC. MEDICINA Y FAC. CS. SOCIALES U. DE CHILE)

SANTIAGO DE CHILE

ABRIL 2012

ABSTRACT

El eje central del desarrollo de esta tesis lo constituye el trabajo elaborado a partir de la idea de vacío como concepto operativo; teniendo como principal objetivo experimentar operacionalmente la manera en que este podría ser visualizado por el espectador. A partir de la mezcla de diferentes materialidades y diversos medios (fotografía, video, instalación), las obras que a continuación se presentan buscan hacer visible diferentes estados de energía o densidades, que asociadas entre sí, permiten desestabilizar la noción de espacio y categorizarlo entre situaciones formales y dicotomías conceptuales tales como: visible/invisible, dentro/fuera, vacío/lleño, materia/no-materia, entre otras.

La respuesta a la pregunta planteada inicialmente y que da origen a esta tesis, es paradójicamente su negación y superación, es decir, un encuentro de los límites que nunca llegan a colisionar del todo. Además se ha constatado que esto ocurre independientemente de la materialidad con la que se produce dicho vacío.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO 1	
RECURSOS OPERACIONALES Y MECANISMOS PROCEDIMENTALES.	
Operaciones plásticas y de representación, en las obras:	
1.1- <i>Olvido Anticipado</i>	7
1.2- <i>Traslado</i>	10
1.3- <i>Binario</i>	13
1.4- <i>Constelante</i>	18
1.5- <i>Salto al vacío</i>	26
CAPÍTULO 2	
FORMA, MATERIALIDAD Y EMPLAZAMIENTO.	
2.1- Desplazamiento fotográfico, troquel y módulo	29
2.2- Hacer y deshacer- movimientos de la escultura	37
2.3- Contenedor, círculo y espiral: aspectos visuales de la obra.....	40
2.4- Diálogos entre opuestos.....	44
2.5- Espacio y abertura de superficie	47
CAPÍTULO 3	
DIMENSIÓN CONCEPTUAL: REFERENTES TEÓRICOS Y VISUALES	
3.1- Dimensión simbólica y conceptual en <i>Binario, Constelante</i> y <i>Salto al vacío</i>	52
3.2- El vacío como espacio entre el cuerpo, volumen y entorno.....	55
3.3- El espacio en la obra de Anish Kapoor	61
3.4- <i>Caja de zapatos vacía</i> , Gabriel Orozco.....	66
4- CONCLUSIÓN	71
5- BIBLIOGRAFÍA	75

INTRODUCCIÓN

Esta tesis busca descubrir y contestar una pregunta formulada desde las diferentes perspectivas operacionales que convergen en mi trabajo, que orientado dentro del campo de la instalación, une materialidades mixtas sobre soportes, formatos y espacios variables. Estructurada a partir de lo procedimental, esta investigación comienza con una descripción detallada del hacer artístico. En la práctica, el proceso se inicia a partir del registro fotográfico y del archivo, como una instancia reflexiva que nos permite visualizar ideas traducibles a otros medios que mezclados, reúnen las condiciones para inducir al observador a la percepción de vacío espacial.

Entonces, los trabajos aquí analizados han sido generados a partir de la interrogante ¿cómo provocar en el observador la sensación de un espacio vacío? encontrando como respuesta la producción de una pieza asintóticamente limítrofe con el vacío. En este contexto nuestros cuestionamientos y reflexiones nos conducen a definir material y espacialmente las obras analizadas, encontrando finalmente en éstas una filiación al vacío desde su opuesto: lo lleno.

Salto al vacío apuesta entonces, al riesgo de ingresar a un camino paradójico en donde lleno y vacío se frecuentan, siendo dominante visiblemente en la obra un estado de saturación o aglomeración de la materia, encontrándose el vacío dentro de un pequeño gesto en ella, ya sea desde un cambio de estado material o semántico.

Los conceptos arriba mencionados serán revisados en todos los capítulos a modo de establecer relaciones tanto conceptuales como procedimentales, acerca de las diferentes representaciones y nuevas ideas que emergen tanto desde mi trabajo como desde las referencias que lo sustentan.

Sobre la base de estos antecedentes, en el capítulo primero se describe y analiza una secuencia de cinco propuestas plásticas realizadas entre los años 2008 y 2011. Estas se relacionan entre sí destacando fuertemente el trabajo de troquelado en cada obra. En el segundo capítulo, la atención se centra en los tres últimos trabajos: *Binario*, *Constelante* y *Salto al vacío*. Sobre estos se realizan reflexiones que asociadas desde el hacer, la facturación, los procesos y los mecanismos de trabajo integran aspectos simbólicos y conceptuales.

Finalmente, en el tercer capítulo, centrado principalmente en la búsqueda y la fundamentación de una dimensión simbólica, se relacionan diferentes aspectos de lo vacío y de lo lleno, ya sea desde la mirada del arte contemporáneo, desde la cotidianidad o desde una dimensión físico naturalista. A partir de lo anterior, en este capítulo se responde la pregunta que da origen a esta tesis.

En resumen, esta tesis busca fundamentar las prácticas operacionales y procedimentales relacionadas con la elaboración de una obra que gira en torno al vacío.

CAPÍTULO 1
RECURSOS OPERACIONALES Y MECANISMOS PROCEDIMENTALES.
OPERACIONES PLÁSTICAS Y DE REPRESENTACIÓN

1.1- OLVIDO ANTICIPADO (2008)

El orden de las obras a tratar se instaura por una línea cronológica de tiempo, siendo éste el primer trabajo realizado dentro de los cinco abordados a continuación. Los dos primeros trabajos, *Olvido anticipado* y *Traslado*, operan desde el uso del recorte como representación de la ausencia, los tres restantes operan desde la percepción.

Olvido anticipado se compone de 24 bloques de madera terciada. Cada bloque actúa de forma independiente sostenido de manera vertical sobre el suelo. En su interior se recorta una silueta arquitectónica generando un vacío en la madera. Por este calado entra la luz y proyecta en las paredes frontales un espectro de sombras. Los diferentes elementos agrupados y erguidos sobre el suelo, dan origen a un emplazamiento de 4.00 x 4.00 m².

El emplazamiento objetual tiene su origen en el concepto de *Barrio*; entendiendo éste, como una pequeña fracción de la ciudad con identidad propia. El Barrio contiene el orden habitacional y estructural de una capital, pero en menor escala. La principal característica que define a un barrio es su demografía o población, la que coexiste como tal, por un sentido común de pertenencia entre sus habitantes y vecinos.

El barrio (escogido) para este proyecto de obra, corresponde a un sector residencial de la comuna de providencia, específicamente entre las calles José Manuel Infante, Bilbao, Santa Isabel, Pedro León Gallo y Julio Prado. Su principal característica es que se trata de un barrio esencialmente residencial; con muchas casas de uno y de dos pisos, con pocos edificios, con almacén, hogar de ancianos, panadería, plaza, etc. Es un barrio tranquilo, sin mucho ruido y por el momento, sin edificaciones, sin locomoción colectiva en su centro, con gente que pasea, que camina, que anda en bicicleta, gente de barrio, transeúntes.

*

PROCEDIMIENTOS OPERACIONALES DE OLVIDO ANTICIPADO

Tras observar los elementos del lugar, se definió que lo más interesante de este terreno y aquello que forjaba una rutina visual era su arquitectura, fachada que da origen a una memoria colectiva de barrio y que, como elemento de trabajo era coherente con el lugar de emplazamiento del proyecto. Se determinaron los elementos a utilizar, realizando un registro exhaustivo de todas las casas del barrio, desde diferentes ángulos y en diferentes fachadas, para esto se eligieron las casas más representativas del lugar, aquellas que habían sido construidas desde 1940 hasta 1970.

Una vez terminado el registro, se dibujó en base a las fotografías, a modo de generar un recorte de la silueta de cada construcción. Dicho calado se sostiene mediante elementos estructurales como arcos, balcones, puertas o ventanas. A partir de este procedimiento, se realizaron 24 dibujos tamaño 50x50 cm, los que posteriormente fueron troquelados sobre maderas de iguales dimensiones (siendo éstas de un espesor de 210 mm, para su sostenimiento sobre el suelo).

Se realizó un troquel diferente sobre cada madera, por donde entraba la luz y se proyectaba el dibujo de su sombra. El troquel interior se pensó como metáfora de la futura desaparición de un barrio: actualmente, toda construcción es realizada para su destrucción y para su olvido. Desde lo material, es posible pensar que cada objeto, cosa o ser, tenderá en algún momento –condición dada por el tiempo o por factores externos- a transformarse o desvanecerse. En el caso del trabajo aquí presentado, aquella construcción que se originó en un momento determinado, está condenada (por la condición de sobrepoblación de las grandes ciudades) a desaparecer, a mutar, a no ser una casa para una familia de cinco personas, sino que albergar a treinta o cuarenta dentro de un edificio, de esta manera, las casas de barrios están condenados a una futura demolición.



Fig. 1 / Claudia Müller, *Olvido Anticipado*

24 módulos de madera terciada, dimensiones variables, galería Moto, año 2008.



Fig. 2 / Claudia Müller, *Olvido Anticipado*

24 módulos de madera terciada, dimensiones variables, galería Moto, año 2008.

1.2 TRASLADO (2008)

Después de “*Olvido Anticipado*” y como encargo para otra muestra colectiva se realizó “*Traslado*” (2008). El trabajo estaba compuesto por 690 fotografías tamaño 10x15, unidas y cosidas entre sí, las que reunidas simulaban un gran paño de papel integrado por imágenes similares. La obra se estructura a partir de fragmentos individuales, reorganizando y estructurando una gran foto.

La imagen fotografiada de *Traslado* es la fachada de una casa, desde el suelo, hasta su cielo. Perteneció a un lugar común de la antigua Facultad de la Escuela de Arte, donde realicé mis estudios de pre-grado¹. De esta manera la imagen de la casa, era un recuerdo común entre los estudiantes de ciertas generaciones, originado por el sentido de habitar.

En el momento en que emprendí el encargo de elaborar una obra para la Universidad en la cual había estudiado, me interesé en trabajar con la acción de *trasladar*; acción que me atrajo desde el punto de vista de los desplazamientos. Toda la vida estamos en un constante traslado; en función de un cuerpo, una idea, un cambio de lugar, un cambio de pensamiento. No existe nada más propio en el ser humano que esta acción, y por lo tanto permutar de morada con el paso del tiempo. Una condición constante: *trasladarse, retornar, transportarse*.

Esta idea pasó a ser una metáfora dentro del trabajo, debido a que toda la comunidad estudiantil se trasladó hacia otro lugar de estudios, dejando la casa anterior como un recuerdo. Esa situación ocurrió en el año 2007. Luego, en el año 2011, la comunidad estudiantil regresó a aquella casa, con ciertas remodelaciones se reitera el traslado.

¹ El lugar escogido para fotografiar, no se determinó por el hecho de que yo estudié allí (mis estudios podrían haber ocurrido en cualquier otro lugar y sólo hubiese acontecido un cambio en la experiencia), sino por la coexistencia de un pasado común con dicha casa de estudios.

*

PROCEDIMIENTOS OPERACIONALES DE TRASLADO

La operación realizada en *Traslado*, es de orden coleccionista. Se “recolecta” la escena para luego dividirla y fragmentarla en 690 unidades. Una vez seccionadas todas sus partes, éstas son nuevamente agrupadas, unidas con cinta y vueltas a unir mediante costura.

La imagen se convierte en un referente con movilidad física dada por la condición modular del trabajo. Una fotografía que se desplaza y se instala como un gran paño en los lugares elegidos para su instalación. De este modo, la gran fotografía se constituye como un elemento escenográfico que nos abarca espacialmente, situación dada por la condición de escala real (según la perspectiva del espectador), produciendo una cercanía arquitectónica.

En *Traslado*, la imagen archivada se nos presenta de forma seccionada, en donde todas las partes unidas componen un total. Los 690 rectángulos fotográficos han sido unidos por medio de costura e hilo, utilizando una máquina de coser. Louise Bourgeois relata lo siguiente frente al acto de costura: “*Siempre he sentido fascinación por la aguja, por el poder mágico de la aguja. La aguja se utiliza para reparar el daño. Es una reivindicación del perdón*”². Una frase acertada y significativa para este trabajo, el uso de la costura como medio reparador en esta obra. La misma puntada puede ser un agente restaurador de pasado. La costura en *Traslado*, cumple la función de unir las fracciones necesarias para consolidar la totalidad de la imagen olvidada: ¿y es que acaso no es la memoria la encargada de agrupar, asociar, juntar, soslayar los pedazos de tiempo, olores, sonidos, imágenes, para volver a generar en nuestra mente situaciones y vivencias? La costura perfora la fotografía, pero a la vez en cada perforación introduce el hilo a modo de remendar para siempre este gran conjunto de imágenes que forman un total. Cada fragmento de

² GROSENICK, Uta, BURGEOIS Louise. *Mujeres artistas siglo XX-XXI*. Köln: Taschen, 2003. p. 24.

experiencia, cada imagen cotidiana está unida a otra inseparablemente, esto para establecer que el pasado es una experiencia integral, que reúne y anuda diferentes situaciones en nuestra memoria, esto nos consolida como personas con historia.

La imagen escogida para asociar un recuerdo se presenta como una especie de paño remendado que se extiende realizando un traslado hacia lo antes vivenciado, traslado ocasionado también por el formato y por la disposición de esta instalación de fotografías, todas ellas ordenadas en función de abarcar un espacio atemporal.

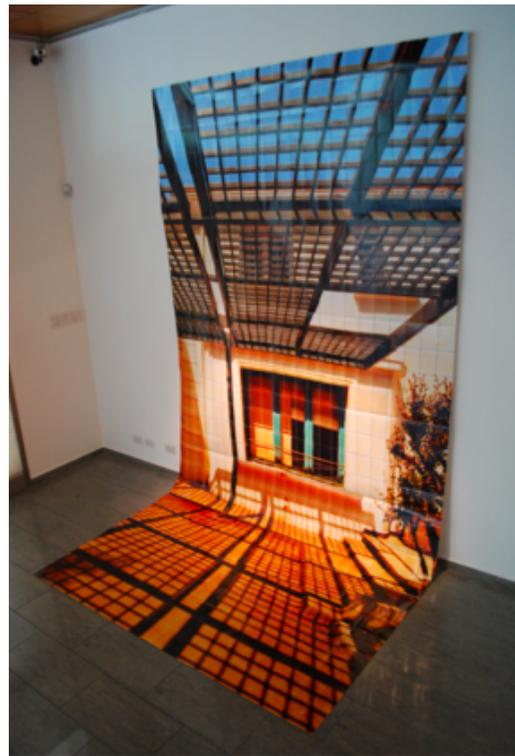


Fig. 3-4 / Claudia Müller, *Traslado*, 4.20x2.30, Sala de Exposiciones UFT, 2008.

1.3 BINARIO (2009)

Abordar el vacío desde la ausencia, resultó ser una solución equivocada: más que ausencia, el vacío debía asociarse a un espacio contenedor, algún elemento que fuese capaz -aunque operase desde el simulacro- de portarlo, para irónicamente “visualizarlo”. Debía ser algo capaz de incorporar dentro de sí un espacio vacío. Según esta reflexión surgió la idea de generar un espacio vacío en cuanto a la observación, la percepción, lo simbólico y lo conceptual, y no en relación a la ausencia y la pérdida. Así se elaboró *Binario*, que se construyó con cáscaras de nueces partidas por la mitad (mitad vacías, mitad llenas con sal) dispuestas en forma de espiral sobre el suelo. La selección y el ordenamiento de las cáscaras de nueces se realizó mediante un sistema de números binarios, compuesto por 1 y 0, representando el 1 el estado o condición de lleno y el 0 la condición de vacío. Mediante el sistema de ordenamiento de unos y ceros traduje el abecedario español. Cinco combinaciones de números binarios son una letra del abecedario; de esta manera, según el orden de lo vacío y lo lleno se escribió el siguiente texto de François Cheng : *Lo lleno constituye lo visible de la estructura, pero el vacío estructura su uso*³.

Ese mismo texto se dispuso en la parte inferior de la pared, casi a ras de suelo, lo que permitía una lectura visual de lo que acontecía materialmente. En presencia del título de la obra (*Binario*), el texto diagramado en forma de espiral y las nueces emplazadas según la misma forma sobre el suelo, el espectador lograba realizar una lectura lineal de que lo que ahí se llevaba a cabo; era un lenguaje de clave en número binario.

³ CHENG, François. *Vide et plein (1979), Vacío y Plenitud*. Madrid: Siruela, 2005. p. 83.



Fig. 5-6 / Claudia Müller, *Binario*, 3.80 m. Ø, Galería Animal, 2009.

La frase fue relevante a la hora de emprender el encargo: el vacío -leído desde el orden de lo simbólico- cobraba valor según el texto. Las cáscaras partidas por la mitad, semiesferas portadoras de sal, eran capaces de asumir el rol de lo vacío y a la vez de lo lleno, según su función contenedora.

El emplazamiento de las cáscaras sobre el suelo se realizó en forma de espiral. Este orden correspondiente no sólo a una organización de tipo espacial, acentuó el concepto de ciclo presente en el vacío, aspecto que se presenta como mediador entre ambas polaridades -para ser lleno hay que provenir del vacío y viceversa- entonces entre lleno y lleno, se presenta un lapso de vacío que permite la existencia de algo.

La frase de F. Cheng, se repitió alrededor de siete veces, quedando separada una cita de otra, por una hilera de nueces vacías. La decisión de separar cada frase mediante una hilera de nueces sin contenido, se determinó por el siguiente párrafo: *En el orden de la historia se observa asimismo un tiempo que se despliega de ciclo en ciclo. Estos ciclos (que no son repeticiones al infinito) están separados por el vacío*⁴.

Las cáscaras de nueces son concavidades perfectas de la naturaleza. Ésta es la forma idónea para que en el interior de ella germine un fruto, tan perfectamente estable y compacta para llevar en ella una semilla. Al abrirla y vaciar su contenido, su forma es una vasija cóncava. Destinadas a contener, proteger y hacer germinar el fruto, sin él quedan completamente vacías volviéndose disfuncionales. Sin embargo esta función se mantiene presente visualizándose como no contenido en la cáscara.

⁴ CHENG, François. *Vide et plein (1979), Vacío y Plenitud*. Madrid: Siruela, 2005. p.100.

*

PROCEDIMIENTOS OPERACIONALES DE BINARIO

La operación realizada en *Binario*, fue dada por el descubrimiento de la nuez partida por la mitad. El sistema de apertura es mediante un cuchillo sin filo que se introduce por el orificio de la nuez y se gira, haciendo una especie de “palanca” para que la cáscara se abra siguiendo el orden de su dibujo horizontal. Una vez abierta y consumida la nuez, la presencia de la cáscara vacía me pareció una creación tan perfecta de la naturaleza que inmediatamente lo asocié con un objeto portador, contenedor. En ese momento necesitaba resolver el encargo de una exposición y de esa manera solucioné trabajar con este material.

En primera instancia las nueces se recolectaron -fueron alrededor de dos mil, luego éstas se abrieron y se vaciaron, para posteriormente ordenarlas y llenarlas con sal en función de un código binario. El acto de llenar con sal surgió por una búsqueda visual de contrastes, sin embargo la significación de este elemento es relevante. En *Binario*, obra que presenta “capas de sentido”, la sal es un elemento visual y simbólico; ésta se une a la nuez por un origen culinario, pero sus naturalezas son opuestas. Lo orgánico de la cáscara de nuez choca con el elemento mineral –único que es comestible-; metafóricamente las nueces portan su contrario, pero a la vez su complemento (se valida la nuez como contenedor al estar llena). Luego las nueces pasan a ser una composición, ya no son simplemente cáscaras, son un espiral compuesto por contenedores, semicírculos y fragmentos que forman una totalidad, siendo el propio material el que se manifiesta como una operación visual. Las cáscaras que son residuos, se convierten en signo estético y simbólico, re-significando su propia materialidad. Aquello que aparecerá como obra de arte para ser contemplada desde la belleza, desaparecerá al ser desmontada, pasando a ser un material de desecho.

Al mismo tiempo la obra se presenta como un sistema: una configuración espacial en donde sus componentes se relacionan entre sí; de esta manera se establecen relaciones y asociaciones, siendo un método que compete en primera instancia, al 1 y al 0, para después codificar una frase. Posteriormente existen otras agrupaciones importantes, como por ejemplo, la relación entre concavidad y vacío: la cáscara de nuez cóncava porta el fruto que imprime en ella la forma de éste.

La forma cóncava de la nuez bien podría ser una metáfora del cerebro y el cráneo, éste último también se presenta como un espacio contenedor. El cerebro impronta el cráneo dejando concavidades en donde existieron venas y arterias: lugares por donde fluye la sangre y la vida. Lo mismo sucede con la semilla, las nueces imprimen su huella en el interior de la cáscara.

La asociación de nuestro cuerpo y la cáscara de una semilla, es precisamente dada por la concavidad. Como se señaló más arriba, lo cóncavo en nuestro cuerpo es justamente por donde fluyen nuestros líquidos, un ejemplo de esto es el saco lagrimal: dos concavidades que se rebalsan de líquido cuando lloramos, expulsando nuestras lágrimas a través del conducto lacrimal y la cavidad nasal. A partir de lo anterior podemos asociar que el vacío o los espacios vacuos se encuentran en constante transición, entre materia y la ausencia de ésta.



Fig. 7 / Claudia Müller , detalle de *Binario*, 2009.

1.4- CONSTELANTE (2009)

Sobre la inmensa pizarra de una noche cerúlea, el ensueño matemático ha escrito sus diagramas. ¿Son falsas, deliciosamente falsas, todas esas constelaciones! Unen en una misma figura astros totalmente extraños. Entre puntos reales, entre estrellas aisladas como diamantes solitarios, el sueño constelante traza líneas imaginarias⁵.

Reflexionando a partir de los conceptos utilizados en *Binario*, tales como vacío-contenedor / vacío-lleno / límite-contorno, definí que la relación del vacío en cuanto a mi propio trabajo se acercaba más hacia la percepción que produce la escena elaborada, que hacia una asociación puramente formal. De esta manera se construyó *Constelante*, la obra genera un remolino de agua dentro de una tinaja de pintura, formado a partir del motor de una bomba de lavadora ubicado en la base del balde. La hélice (propia del motor) gira circularmente y mueve los 10 litros de agua en estado de contención, ocasionando un remolino en el centro: un agujero que parte desde la base y se extiende a la superficie. La imagen producida por el movimiento de agua es potenciada visualmente, gracias a la incorporación de tierra que al girar a la velocidad del motor, da origen a un plano circular que aumenta su velocidad en la medida que avanza hacia el centro del remolino; el agua al chocar con los bordes rígidos del balde, produce un ciclo infinito.

Gracias a la incorporación de un *timer*, la imagen circular se *hace y deshace* constantemente funcionando desde una mirada formal como metáfora de galaxia. Ésta es observada por medio de una cámara de seguridad instalada sobre el recipiente, que conectada a un proyector transfiere la imagen del líquido en movimiento hacia una pared vertical.

⁵ BACHELARD, Gaston. *El aire y los sueños*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 2006. p. 220.



Fig. 8 / Claudia Müller, maqueta de *Constelante*, dimensiones variables, año 2009.



Fig. 9 / Claudia Müller, *Constelante*, dimensiones variables
Exposición *Entrestiempos*, Galería Macchina, año 2011.

El espacio interior que se genera por el movimiento circular en el agua no sólo es un espacio vacío de materia, sino además, es un espacio de succión en donde transitan dos materialidades. Agua y aire son asintóticamente limítrofes: estos dos elementos en constante transformación varían el uno hacia el otro sin nunca fundirse. Al girar la bomba se origina un túnel cóncavo que visualmente absorbe la mirada. Una forma concreta, manejada, moldeada y hecha imagen por el movimiento y la velocidad. Al detenerse el motor, todo vuelve a su estado de origen: el canal de aire se disuelve por la irrupción del agua. La operación de alguna manera vacía el elemento original para introducirnos en un contenedor dentro de otro contenedor, el balde que contiene el agua transforma a este último en un contenedor para el aire. El remolino otorga forma a lo informe.

En *Constelante*, el espacio vacío tiene su origen en el centro del remolino, produciendo un límite cóncavo y circular, visible desde los márgenes o desde su contorno. Agua y aire son separados desde sus límites reflejando sus condiciones materiales y dúctiles, produciendo un cambio de estado manipulado. Con esto es posible observar que la abertura producida dentro del balde, oscila hacia lo lleno y su opuesto.

Lo transitorio del túnel vacío de agua, se lee aquí por límites desdibujados; límites dados por características fugaces y efímeras. La relación entre conceptos como vacío y efímero, se asocia en esta obra desde el cambio de estado. El vacío bien podría leerse con características temporales debido a sus estados ambivalentes: el túnel vacío se hace y deshace, se vacía y vuelve a llenarse, dependiendo de la condición del movimiento.

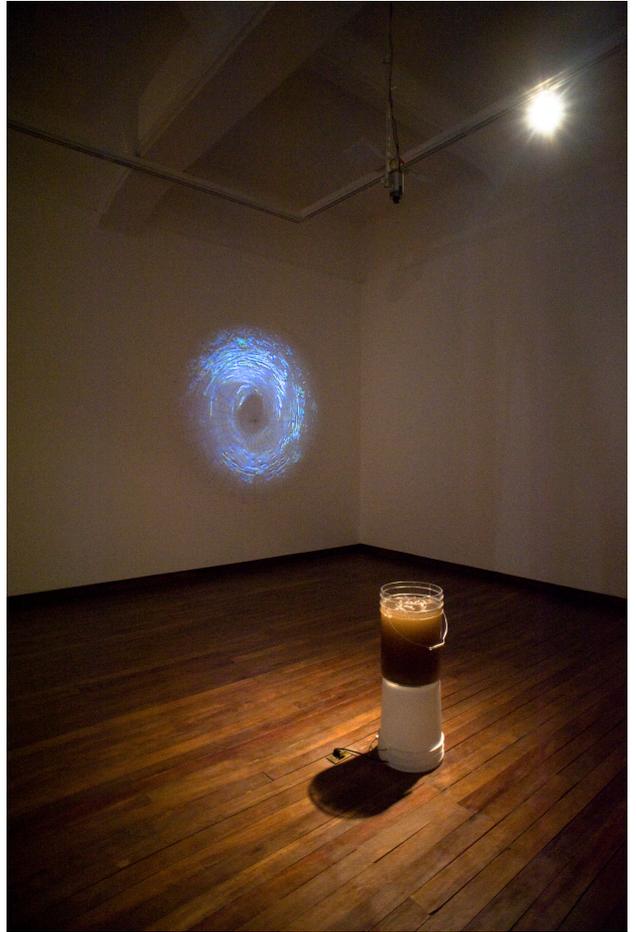


Fig. 10-11 / Claudia Müller, *Constelante*, dimensiones variables, Exposición *Entrestiempos*, Galería Macchina, año 2011.

*

PROCEDIMIENTOS OPERACIONALES DE CONSTELANTE

Constelante se elaboró por el encargo de producir una máquina que operase como obra. La primera característica para que un objeto sea máquina, es hacerlo parte de un mecanismo que presente movimiento. Estando los intereses centrados en los sistemas contenedores y las variaciones de energía hacia lo vacío y lo lleno, me interesó construir un objeto creador de remolinos de agua que fuese capaz de transitar desde un estado de quietud hacia uno en constante movimiento y tensión. El interés de trabajar con agua (elemento sujeto al cambio de estado) surgió por que es maleable según su contenedor y según las fuerzas que operen sobre el líquido. En el caso de *Constelante*, el fluido adquiere forma por el movimiento centrípeto y el choque con algo opuesto a su naturaleza: un objeto rígido (balde).

Después de probar con diferentes motores, llegué a una bomba de lavadora, mecanismo idóneo para el agua que permite su encendido durante varias horas. La elección del balde para este proyecto, se presentó desde la estética de lo cotidiano: se vuelve asombroso y anecdótico observar el universo que se genera dentro de ese objeto simple y común; además según lo anterior, el trabajo permite variaciones en cuanto a sus instantes de observación, primero reparamos en el objeto sin imaginar que existe dentro de él un remolino, luego visualizamos el movimiento acuático.

A modo de capturar las formas creadas dentro del balde, incorporé sobre el objeto una cámara de seguridad, aparato que transmite la imagen de lo que acontece en el balde a tiempo real con el fin de proyectar mediante un data y simular sobre la pared, la imagen de una galaxia en forma de espiral, ahí el nombre *Constelante*: que hace constelaciones.

Debido a que la transparencia del agua impide que la cámara capte de buena manera lo que ocurre dentro del balde, se le agregó al líquido elementos de color que pudiesen flotar y girar. En primera instancia se le incorporó cera de vela y plumavit, los que al girar a la velocidad del motor forman un plano circular de color verde y blanco. Posterior a esto, me pareció más interesante agregar un elemento más

coherente con el agua y que estuviese dentro de su misma naturaleza, según esto se incorporó la tierra, de este modo el líquido se tornó más denso y el giro se llevo a cabo de manera más lenta.



Fig. 12 / Claudia Müller, *Constelante*, dimensiones variables
Exposición *Entrestiempos*, Galería Macchina, año 2011.

Los objetos que Duchamp denominó como *Rotorrelieves* se pueden asociar a *Constelante* en el sentido de que -como se relató anteriormente- el concepto operativo de la obra está dado por la percepción de la mirada, más que por la materialidad y la forma del mismo objeto.

Estos objetos eran discos con dibujos centrípetos que al girar generaban una ilusión óptica produciendo en la mirada del observador, la sensación de volumen debido al giro de la imagen en movimiento. De éstos, el artista relata lo siguiente: *la ilusión de tridimensionalidad que proyectan sus discos podrá producirse, nos dice “no con una máquina complicada de alta tecnología, sino en los ojos del espectador, por un proceso psicofisiológico”*⁶.

Desde aquí el uso de la percepción en cuanto a la problemática del vacío, los objetos de Duchamp no presentan vacuidad formal, sin embargo a partir del movimiento de círculos concéntricos se producen volúmenes ilusorios, espacios tridimensionales simulados a partir del movimiento. Fluctuaciones que giran sin un fin determinado, retornando siempre la imagen desde lo inferior hacia lo exterior.

En *Constelante* la imagen bidimensional proyectada a pared, evoca tridimensionalidad, sin embargo esto está dado por la imagen del vacío que produce el remolino. En el catálogo de la exposición “En tres tiempos” realizada el año 2011 en la Galería Macchina, Cristián Silva relata lo siguiente de este trabajo:

*Constelante es una puesta en abismo, un juego caleidoscópico, una caída libre, un ejercicio de introspección, un laboratorio casero que reproduce a pequeña escala los dinamismos de una galaxia gigantesca. Con Constelante es posible invocar el ronroneo interminable de la máquina lavadora, de la enceradora, de la juguera, de la batidora y de todos los artefactos que en una casa son activados por un motor rotatorio; pero también comparecen aquí el misticismo, la búsqueda espiritual, el éxtasis, la embriaguez y el letargo ceremonial generados por la contemplación de los espirales meditativos tan recurrentes en la imaginería ritual de numerosas culturas ancestrales de la humanidad*⁷.

⁶ Marcel Duchamp, en *El inconsciente óptico*. Krauss, Rosalind. Madrid: Tecnos, 1997. p. 147.

⁷ SILVA Cristián, Catálogo exposición *En Tres Tiempos*. Santiago de Chile: Galería Macchina, Universidad Católica, 2011. p. 19.



Fig. 13 / Marcel Duchamp / *Rotoreliefs (Optical disks)*, 1935 / 1965.

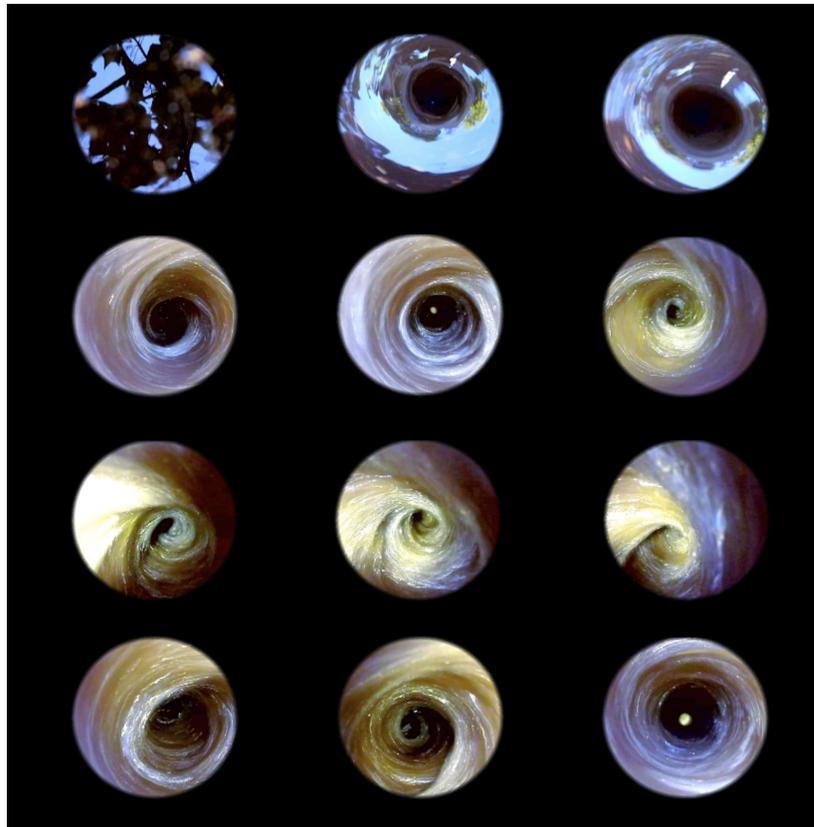


Fig. 14 / Claudia Müller / Still de video, *Salto al vacío*, 2010.

1.5- SALTO AL VACÍO (2010)

A fines del año 2010, realicé “*Salto al vacío*”. La obra que comparte su título con este texto, surge a partir de la necesidad de fabricar una pieza de condiciones reversibles.

El proyecto contempla la puesta en escena de una estructura de cama elástica, cuya superficie (tela) es de color blanco. Sobre el objeto es proyectado un video editado en formato circular de un remolino de agua en movimiento. Este remolino gira hacia la derecha y luego se revierte hacia la izquierda, de este modo en un par de segundos, el agua vuelve a su estado cero para girar hacia una dirección u otra.

La condición de reversibilidad se potencia por la naturaleza material del objeto, el trampolín de salto, asociado a las características elásticas del espacio, presenta una dinámica temporal, que simula la condición físicamente imposible de querer adentrarse en otra dimensión. La proyección de la imagen sugiere la aproximación a un abismo de superficies y profundidades ilusorias. El atributo reversible del objeto y el agua, genera una relación entre el espacio y el tiempo.

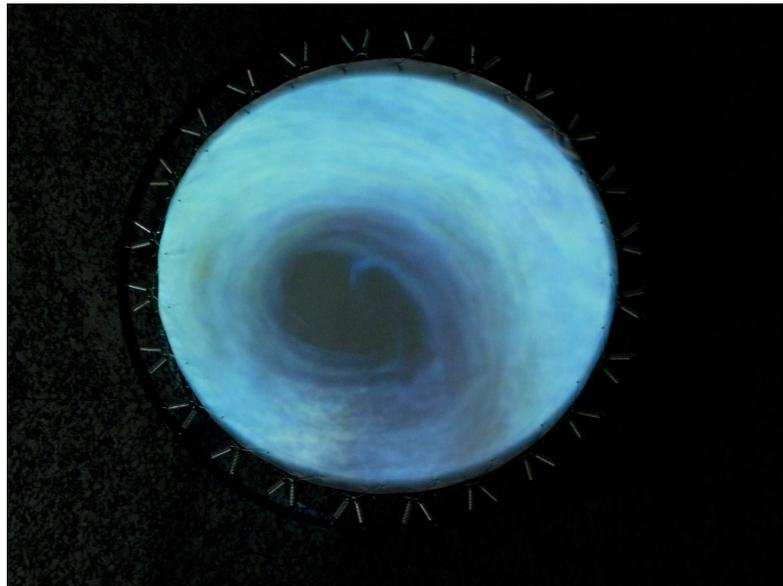


Fig. 15 / Claudia Müller, *Salto al vacío*, 2010

Exposición Zíper, sala de arte CCU.

*

PROCEDIMIENTOS OPERACIONALES DE SALTO AL VACÍO

Situar el concepto de vacío, más en la percepción y en la asociación objeto + imagen, que en su representación a partir de la materia, es la idea que se ha formulado en los tres últimos trabajos aquí abordados. Radicado mi interés en continuar trabajando con el elemento agua, decidí utilizar la obra “*Constelante*” como una especie de soporte para *Salto al vacío*. El agua como elemento de condición reversible, es capaz de moverse en diferentes direcciones, cambiar tres veces de estado: líquido, sólido y gaseoso, para luego volver a ser líquido.

Es así como el balde utilizado en la obra anterior, se usó como soporte para filmar la imagen en movimiento para ser proyectada sobre este nuevo trabajo. Las tomas filmadas con una cámara a prueba de agua tenían como objetivo generar un cambio en la perspectiva del remolino, en cuanto a que la mirada fuese capaz de adentrarse por medio del túnel cóncavo para generar la ilusión y el simulacro de una imagen capaz de abrir un espacio en la superficie. El video se editó en formato circular a modo de ser proyectado circularmente sobre el trampolín elástico.

La asociación del objeto y el remolino, supone un juego semántico en donde ambas partes se potencian, a fin de elaborar una lectura visual con una dimensión simbólicamente más conceptual.

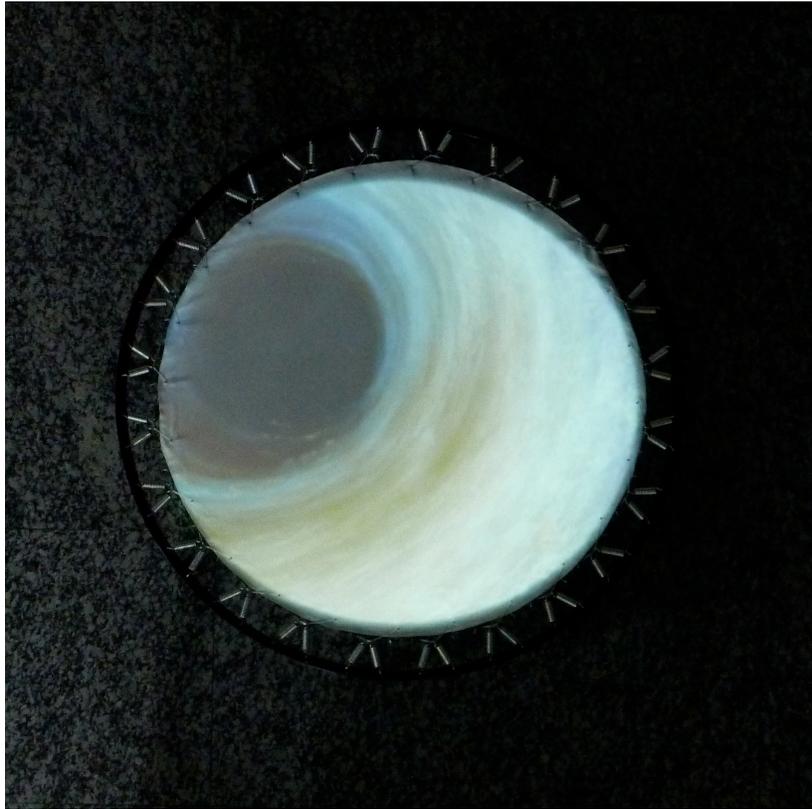


Fig. 16-17/ Claudia Müller, *Salto al vacío*, 2010
Exposición Zíper, sala de arte CCU.

CAPÍTULO 2
FORMA, MATERIALIDAD Y EMPLAZAMIENTO.

2.1-DESPLAZAMIENTO FOTOGRÁFICO, MÓDULO Y TROQUEL

Los trabajos descritos hasta ahora, se encuentran dentro de una línea amplia y abierta en cuanto a la facturación y las materialidades utilizadas. Éstos revelan procedimientos similares, que temporalmente han surgido como un proceso de reflexión eslabonado bajo el mismo predicamento.

Los primeros dos trabajos operan a partir de la fotografía. En *Olvido Anticipado* (1.1) la estrategia se basó primero en el registro fotográfico y luego, sobre la misma imagen se realizó el corte. El desplazamiento de la imagen fotográfica hacia el objeto u otra materialidad -en este caso hacia el troquel y la madera- supone también el movimiento hacia lo lleno y lo vacío, hacia el hacer y el deshacer. De esta manera, lleno y vacío se frecuentan dentro de una misma escena, siendo forma ambivalente que fluctúa entre dos opuestos.

Las casas del barrio se fotografiaron para realizar un archivo que diera cuenta de la condición de la población. Se agrupó el archivo para posteriormente deshacerlo, recortarlo y troquelarlo y para que su imagen operara a través de la luz; en este último caso existe una correlación de procedimientos: el principal componente de la fotografía es la luz, aspecto que cierra la obra (la iluminación es la encargada de visualizar las formas al proyectar las sombras de las casas ausentes). Al asociar esto a la operación de *Traslado* (1.2), el procedimiento resulta similar: se fotografía la escena o la imagen, luego se fragmenta en 690 rectángulos de 10x15 cm, para nuevamente agruparlos, unirlos con costura y traer a presencia el referente tamaño 4.10x2.30 m. La solución de trabajo opera en ambas obras a través del mismo desplazamiento.

La acción consistente en el surgimiento y la desaparición de la imagen, se convierte en una constante. La obra es fragmento para luego ser una totalidad, como un módulo que se asocia a otro, que se apega a un igual o a un similar, la imagen resurge aleatoriamente siendo al mismo tiempo indivisa y divisoria (opuesto presente en la línea de trabajo).

En el caso de *Binario* (1.3), éste se asocia a los dos anteriores como procedimiento de recolección, imagen, módulo y troquel. Aquí también se plantea la figura del artista como recolector; la recaudación se produce desde lo cotidiano, dos elementos de uso culinario enmarcados dentro de un sistema binario funcionan como un total. Sin embargo, aquí el desplazamiento fotográfico es posterior al montaje. Si en los trabajos anteriores la recolección se realizó a través de la fotografía para elaborar finalmente una imagen residual, en *Binario*, *Constelante* y *Salto al Vacío*, lo objetual es parte de la instalación final quedando (una vez desmontada) su registro. Son obras que en su combinatoria, producen imágenes. Tomemos como ejemplo a *Binario*: en primera instancia se recolectó la nuez, se abrió por la mitad y se extrajo su semilla. A veces las semillas ya se encontraban alimentando a gusanos y larvas, que también fueron extraídos. Una vez recolectado el material, se realizó el montaje según el plano de unos y ceros; como cinco números eran una letra, la franja del espiral se formó verticalmente con cinco cáscaras en semiesfera. Este montaje dio origen a la imagen final. La recolección previa del objeto y su ordenamiento, llevó a la nuez a constituirse en forma, imagen, módulo y parte de la totalidad de *Binario*.

El troquel, también presente en este trabajo, se da por el vaciamiento de la materia interna de la nuez. La nuez, como todos los objetos contiene dentro de si la posibilidad de forma y contorno, estos aspectos posibilitan la visualización del objeto, tanto en su interior como en su exterior.

Visualizamos primero el total, el conjunto de nueces y la forma que se sitúa en el espacio (espiral); al acercarnos podemos percibir en ellas su contenido o su no contenido, su lleno o su vacío. Como todos los objetos y las cosas, la nuez presenta una silueta compuesta por contorno, forma, espacio cóncavo interno (vaciado o no). La naturaleza de la nuez posee su propia línea de abertura, su propio troquel inserto en ella. Esta línea de abertura, denominada contorno, supone la contención visual de la forma. Theodor Schwenk en su libro “El caos sensible” habla de lo siguiente acerca de lo anterior: “*Toda creación de forma implica la creación de superficies que*

*delimitan un espacio interior de otro exterior”*⁸. Las formas presentan corte, contorno, y diferentes espacios; estas características visualizan el despliegue de una forma sobre el plano.

El ojo humano, al observar una forma, debe capturar primero el contorno para percibir la totalidad, al igual que las aves rapaces que al observar su presa, delimitan primero la línea externa que rodea a dicha forma.

Semejante a lo que sucede con el horizonte, el contorno divide dos materialidades, presentándose como una frontera ambivalente: el límite entre la forma y el espacio, entre la madera y la luz, entre el agua y el aire. Este límite es al mismo tiempo -visualmente- el sitio más importante dentro de la forma y la obra; éste encargado de la unión, remite a una presencia unificadora y al mismo tiempo divisoria. La presencia de la forma en el espacio, remite a esa zona “entre” lo lleno y lo vacío. La línea de contorno presente en los objetos sitúa a éstos espacialmente clasificando su materialidad: podemos reconocer condiciones de la materia de un objeto o elemento, cuando éste está en choque con otro objeto o incluso con su mismo espacio, percibimos la materialidad de la sal y de la nuez por su enfrentamiento físico. Al mismo tiempo, la línea de contorno que divide al objeto y su entorno, no es el fin del objeto, sino más bien, es el choque entre el objeto y el espacio. Acerca de esto, Coppens relata lo siguiente: “*No entendemos el límite como tope o fin, sino como intersticio o ruptura en la contigüidad espacial, esta escisión es lo que establece la diferencia entre dentro y fuera*”⁹. Así sucede en *Constelante* (1.4): el contorno que ahí se produce, tiene por objetivo dar forma a lo informe a modo de visualizar aquello que no tiene más forma que la que da su ordenamiento, ya sea azaroso, manejado o mutable dentro de la condición de su materia.

⁸ SCHWENK Theodor, *El caos sensible*. Buenos Aires: Antroposófica, 2009. p.58.

⁹ COPPENS, Carolina: *Las ruinas circulares y la poética del margen, un ensayo sobre identidad, globalización y arte*. Valencia: Ed. Fundamentos, 2002. p. 60.

En *Constelante*, los componentes de la obra se recolectaron para finalmente componer una imagen unida por diversos elementos. Todo el montaje se realiza a favor de la escena final: observar un espiral o remolino dentro del balde de agua con el objetivo de proyectar lo que acontece adentro para simular una galaxia en espiral.

El remolino proyectado supone a nivel simbólico diferentes significados: en primera instancia el agua se proyecta verticalmente, condición desnaturalizada del elemento; generalmente el agua es observada horizontalmente (a excepción de las cascadas que desembocan en forma vertical). Según lo anterior, la imagen que se encuentra en la pared se independiza de su objeto productor, operando por separado: agua horizontal dentro del balde y vertical en cuanto a su proyección, sin embargo ambos continúan unidos por un mecanismo en común. Un balde de características cotidianas contiene en él un universo acuático, que a su vez contiene un gran túnel de aire. El balde contiene al agua, como el agua contiene al aire. El objeto presenta artificialmente y desde un orden conceptual, la relación natural dada en el horizonte entre el agua y el aire. Ambos elementos se relacionan y coexisten entre sí: durante la condensación, el aire contiene dentro de sí el agua y luego durante la lluvia, el aire es el paisaje del agua.

Desde la acción de troquelar, la imagen proyectada pierde el aspecto tridimensional, escrutando el muro mediante la imagen en movimiento, volviendo -desde la percepción- a ser tridimensional. Aquí el troquel se presenta además como forma; la bomba en movimiento fuerza el agua a chocar con el aire. Apareciendo no únicamente como un cambio de estado a partir de la velocidad, sino además como un contenedor del aire. Transformación de lo líquido a lo aéreo, la hélice al girar en su eje recorta el agua; esto al ser proyectado sobre la pared, se presenta como un simulacro en el sentido de que la escena del remolino girando a gran escala, simula la perforación del muro, como un gran embudo que nos transporta hacia otro lugar; una imagen hipnótica que se apropia del espacio y trabaja sobre él, simulando un orificio que transporta la mirada hacia un espacio vacío de contenido, hacia una imagen proyectada en formato bidimensional, que transporta hacia lo espacial.

En esta obra existe una filiación entre objeto e imagen: al ser el remolino captado a tiempo real, ambos elementos se unen por la temporalidad. Este tiempo en definitiva, actúa unificando los momentos particulares que se presentan en los diferentes espacios, por lo tanto une diferentes temporalidades. La obra presenta subconjuntos temporales y espaciales, de esta manera también podríamos hablar que existe un vacío diferente para cada obra, dependiendo de su espacio – tiempo.

Esta misma filiación entre objeto e imagen, se presenta en la última obra “*Salto al vacío*”, aquí la imagen del remolino se activa mediante el objeto, siendo parientes cercanos a la hora de elaborar la lectura semántica de la obra. En relación al elemento agua, éste no difiere demasiado de lo que sucede en la obra anterior, su imagen también se nos presenta como un simulacro que tiende a generar la ilusión de profundidad; sin embargo, este simulacro adopta una condición de absurdo cuando aparece el trampolín. Éste como objeto de salto nos impedirá introducirnos en el remolino, al hacer un salto al vacío rebotaremos, acción contraria a sumergirse, el objeto nos levanta hacia la superficie. Esta condición también se presenta en la problemática de este escrito: es francamente ilógica la posibilidad de representar el vacío mediante una forma, sin embargo si entendemos al vacío como “algo” reflejado en su opuesto, es decir en su lleno, es posible comprender la pregunta que en un comienzo aquí se formuló: ¿cómo provocar en el observador la sensación de un espacio vacío?.

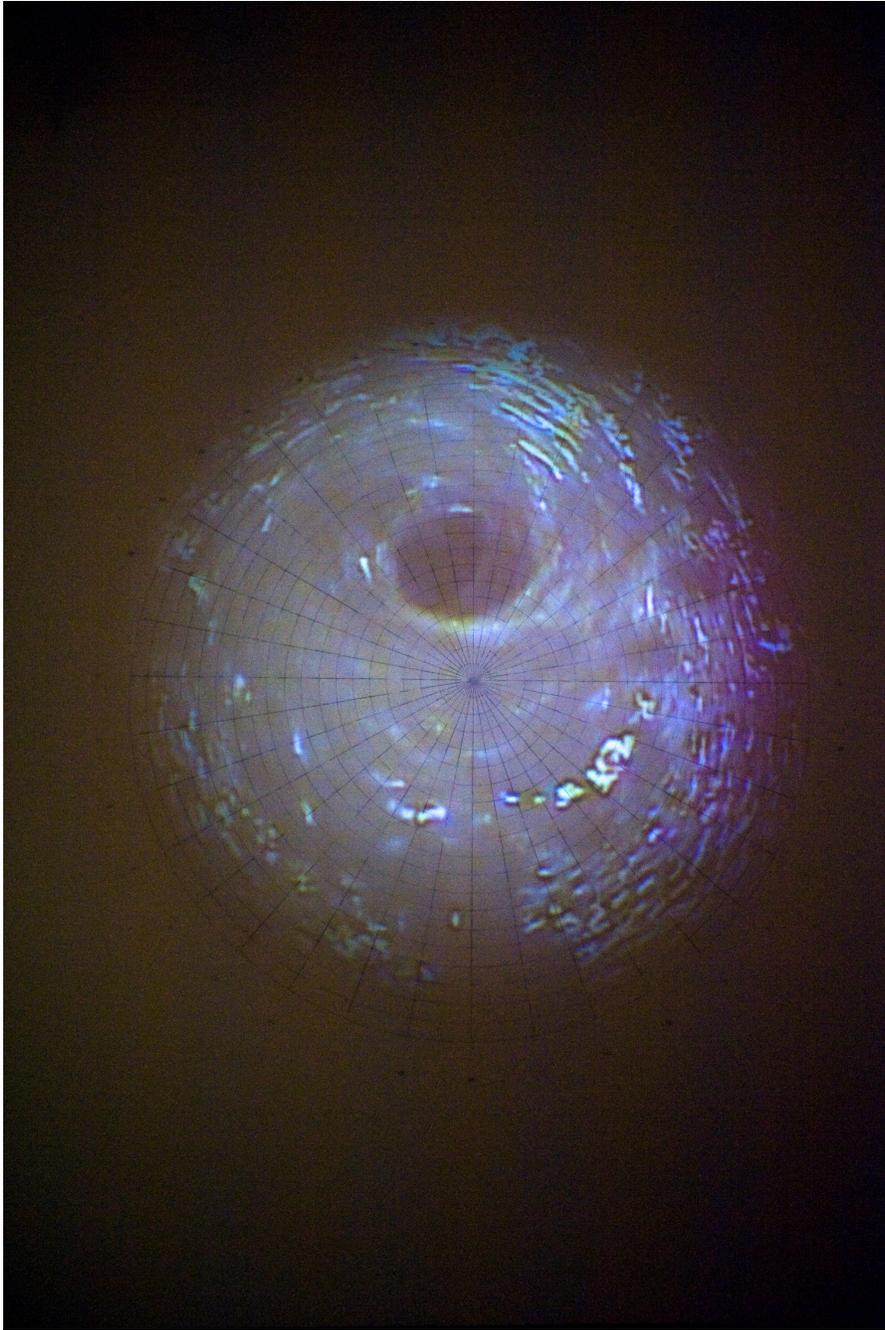


Fig. 18 / Claudia Müller, Registro obra *Constelante*,
Exposición ENTRESTIEMPOS, Galería Macchina, 2011.

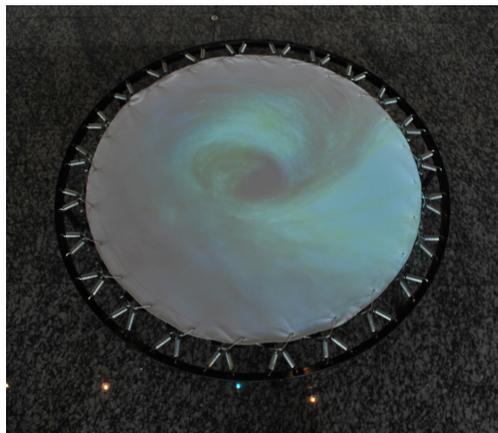


Fig. 19 / Fragmento de *Constelante*, Recorte de diario, fotografía de galaxia en espiral, año 2011.

Fig. 20 / Claudia Müller, Registro de proyección *Constelante*, 2009.

Fig. 21 / Claudia Müller, *Salto al vacío*, Exposición Zíper, sala de arte CCU, 2010.

2.2-HACER Y DESHACER- MOVIMIENTOS ENTRE ESCULTURA E INSTALACIÓN.

Operación propia de la escultura, el hacer y el deshacer se visualizan en esta línea de trabajo tanto en su materialidad, como en la forma y en la imagen. Todo lo revisado acá, está en constante función de un hecho y un desasimiento, una obra de carácter cíclica y efímera que marca transiciones entre unos y ceros, entre aire y agua, entre movimiento y quietud, entre un tiempo y otro diferente al anterior. Estas características oscilantes, bien pueden ser movimientos cercanos a los escultóricos planteados desde esta disciplina por el uso del espacio. Existe una delgada línea entre la escultura contemporánea y la instalación, ambas disciplinas -entre otras- están sujetas a la percepción espacial del espectador y la obra de arte. De esta manera, la utilización espacial ya no pertenece sólo a escultura, de ésta se apodera también la instalación.

Los desplazamientos de la escultura en el arte contemporáneo suponen también la desestabilización del soporte y del espacio. El uso de diferentes materialidades y soportes en la forma escultórica origina un híbrido ocasionado a partir del desplazamiento de la propia disciplina. Para entender el concepto de híbrido, Monleón relata lo siguiente:

Proponemos el concepto híbrido para englobar aquellos fenómenos artísticos que no buscan la especificidad de un género, ni se pueden enmarcar dentro de una corriente estilística concreta. Por el contrario, si algo caracteriza este territorio, es precisamente su heterogeneidad, la utilización de medios mezclados, su carácter múltiple; y ello al servicio de un programa común: la ruptura con los géneros artísticos tradicionales¹⁰.

El trabajo que presento, se inserta en el campo expandido (o en expansión) de la instalación. La importancia de esto radica en que el soporte de la instalación, es el espacio o el lugar de acontecimiento en donde se da paso a la acción de arte o a la obra y su materialidad, siendo cuestionados factores como tiempo y espacio /

¹⁰ MONLEÓN, Mau. *La experiencia de los límites: Híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta*. España: Colección Formas Plásticas, 1999. p.13.

presencia y representación. La obra condicionada a componentes espacio-temporales de orden limitado, se encuentra sujeta a lo efímero y por ende a lo perecedero. Acabado el lapso de exhibición la obra se desmonta y desaparece formalmente, quedando únicamente su registro; siendo este último testimonio y pieza fundamental de lo acontecido.

En *Binario*, operación ya descrita anteriormente¹¹, la obra se hace y deshace no sólo en su propio procedimiento, sino además en su propio campo, en el de la Instalación. Luego del montaje y la exhibición, el desmontaje es un desasimiento, un desarmar que opera del mismo modo que la desarticulación de un tejido.

La operación -hacer y deshacer- en las obras revisadas nace a partir del corte, el recorte y la agrupación. Cortar, recortar, agrupar y volver a recortar, son operaciones plásticas que he desarrollado en búsqueda de una solución apropiada para la representación -a partir de formatos cóncavos y contenedores- de una abertura en la superficie; esto con el fin de otorgarle a la mirada, la percepción de un espacio vacío a través de la saturación.

Hablando desde lo formal en el campo escultórico, el uso del corte también se presenta como un procedimiento que produce volumen y espacialidad. La línea que produce un corte con un cuchillo, tijera o bisturí, independientemente de su escala, se inserta dentro del espacio, estableciendo un espacio externo, interno y un entre. El volumen o la concavidad que se aprecia desde los diferentes niveles de superficie, unen en un mismo objeto lo gráfico, lo fotográfico -si existe imagen- y lo escultórico. La importancia del corte radica en la visualización del contorno, que delata el límite entre lo lleno y lo vacío. Este límite, se presenta como un horizonte capaz de unir y separar dos materialidades en función de la totalidad. Esta función igualmente remite a la condición de hacer y deshacer, el límite es el encargado de situar la mirada en lo hecho o deshecho de la forma. Como lo explica Carolina Coppens :

Al hablar de lo que está dentro, y de lo que está fuera, damos por supuesto la existencia de un espacio que funciona como articulación o “gozne” entre ambas, ese espacio es el límite, un espacio intermedio que, a su vez, podemos relacionar con el concepto de limes, umbral, ya que sirve de estadio de transición, de paso o de diálogo entre un lado y otro. Las tensiones que hay entre dentro y fuera, o entre mundo y el

¹¹ Capítulo 1, apartado 1.3.

*más allá, se concentran en ese espacio intermedio, intersticial, que llamamos límite. Este se constituye como un espacio de diálogo entre opuestos*¹².

Este espacio de diálogo capaz de visualizar los opuestos, otorga fuerza a los elementos en tensión y genera una especie de ilusión imposible: querer situarse en ese espacio “entre mundo” es prácticamente irrealizable. El horizonte es inabordable físicamente, sólo podemos abordarlo visualmente. Lo mismo sucede con la percepción del vacío, éste es inabordable, pero sí podemos percibirlo en ciertas situaciones, cuando éste presenta un línea visual divisoria. Ese aspecto incontenible del contorno o del límite, potencia el choque entre materialidades opuestas, generando al mismo tiempo, independencias y co-dependencias. El umbral potencia la esencia o la materialidad de cada elemento, pero los une, tensionando al uno y al otro.



Fig. 22 / Claudia Müller, *Estudios sobre el límite*, fotografía digital, río claro, VI región, Chile, 2012.

¹² COPPENS, Carolina. *Las ruinas circulares y la poética del margen, un ensayo sobre identidad, globalización y arte*. Valencia: Ed. Fundamentos, 2002. p. 59.

2.3-CONTENEDOR, CÍRCULO Y ESPIRAL: ASPECTOS VISUALES DE LA OBRA.



Fig. 23 / Claudia Müller, *Binario*, Detalle, 2009, nueces y sal.



Fig. 24 / Fotografía del Valle del Encanto, IV región.

El círculo, el espiral y el contenedor, son formas presentes en el trabajo plástico realizado hasta ahora. Las dos fotografías relacionadas en esta página, dan cuenta de una asociación visual en cuanto a las formas cóncavas. La imagen superior -detalle de *Binario*- muestra la forma contenedora de la nuez: un cuenco que es capaz de portar un elemento. La imagen inferior, es la fotografía del Valle del Encanto, oasis ubicado en la cuarta región, Chile. Ambas se relacionan por su función portadora. Al inicio de este texto se señaló que los trabajos realizados respondían, en primera instancia, al problema de elaborar una obra en donde la mirada fuese capaz de percibir un espacio vacío. En el libro vacío y plenitud, François Cheng señala que “*en el orden de lo real, el vacío tiene una representación concreta: el valle. Es hueco y aparentemente vacío, pero hace crecer y nutre todas las cosas; lleva todas las cosas en su seno, y las contiene sin dejarse nunca desbordar ni extinguir*”¹³.

¹³CHENG, François. *Vide et plein (1979), Vacío y Plenitud*. Madrid: Siruela, 2005. p. 82.

La observación del vacío para los orientales plantea su comprensión a través de la posibilidad de transformación; la concavidad del valle hace crecer en él todo lo que afuera no brota; el vacío opera como un espacio ambivalente hacia lo lleno. La asociación de ambas imágenes, está dada por la capacidad de representación del problema planteado, sin abandonar el contenido simbólico que presentan ambas.

Para analizar esto con mayor profundidad, se abordará este capítulo asociando los tres últimos trabajos descritos en este ensayo: *Binario*, *Constelante* y *Salto al vacío*. Los tres funcionan desde una fuerza visual centrípeta: la fuerza del espiral que lleva a la mirada a converger en un mismo punto y final. Esta fuerza visual de convergencia, también es generada en ambos casos desde lo circular y lo cóncavo, todos los elementos residen en el núcleo del remolino. El círculo en *Binario*, se encuentra como forma final de la composición y en las cáscaras de nueces. En *Constelante* está presente en el objeto (balde) y en la abertura circular ocasionada por el movimiento circular de la hélice. En *Salto al vacío* se encuentra tanto en el trampolín, como en la proyección del espiral.

Es coincidente que en los tres casos los círculos que aquí se encuentran se instauran como contenedores, éstos contenedores comprenden dentro de ellos un espacio cóncavo. Este espacio en algunos casos se encuentra vacío, debido a que no hay materialidad que visualizar, o lleno cuando este contenedor cumple de alguna manera la función de contener.

El espacio vacío de materialidad se presenta de diferentes maneras; en el caso de *Binario*, éste se sitúa, en primera instancia, en las nueces que se encuentran sin contenido, es decir, en la vacuidad del contenedor orgánico; en una segunda instancia, al ordenar las nueces vacías sin sal y llenas con sal para traducir un código binario en función de un texto, el vacío se manifiesta como un número: el cero, siendo éste representación meramente simbólica.

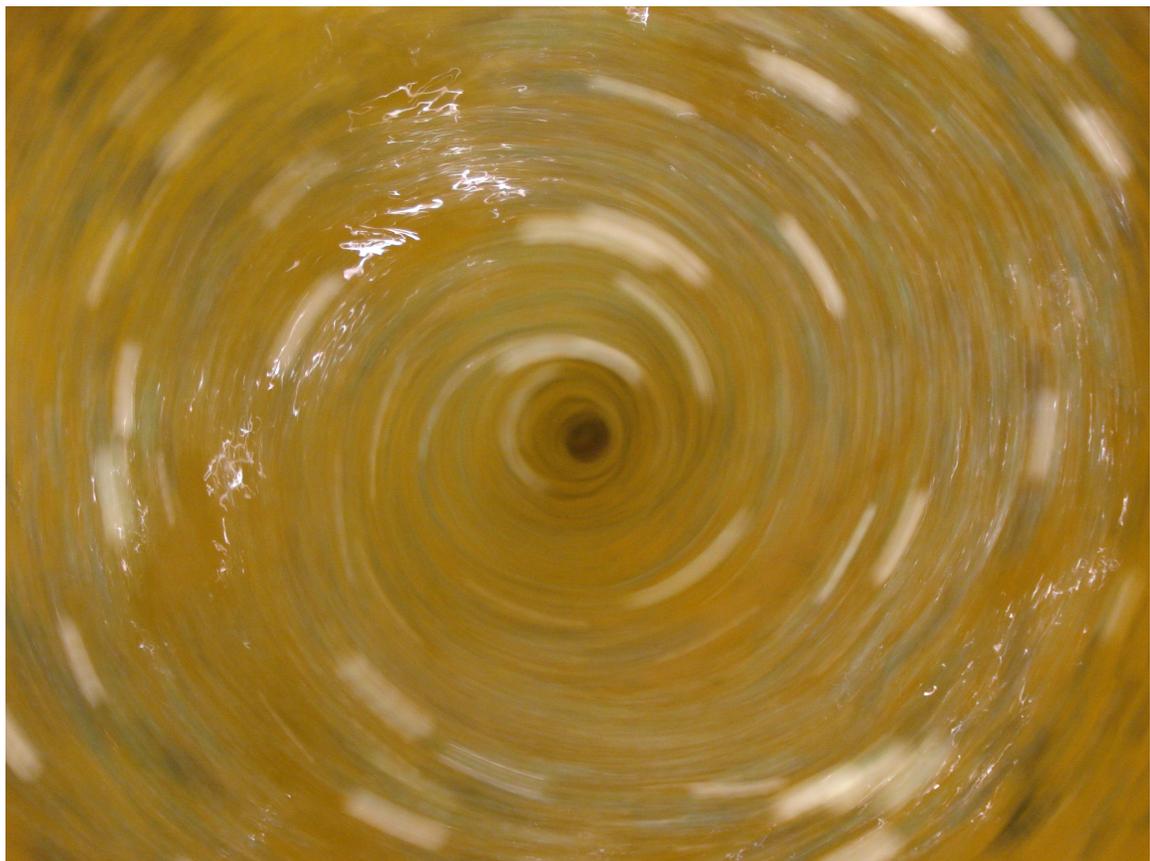
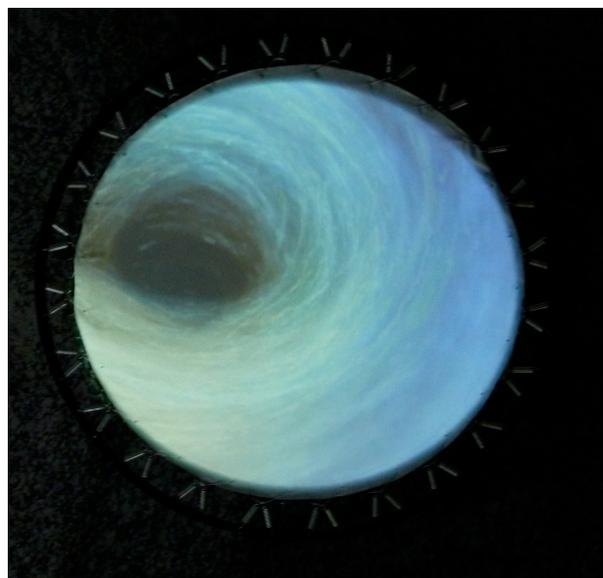


Fig. 25 / Claudia Müller, *Binario*, 2009.
Fig. 26 / Claudia Müller, *Salto al vacío*, 2010.
Fig. 27 / Claudia Müller, registro *Constelante*, 2009.

Al ser la obra “*Salto al vacío*” un desplazamiento de “*Constelante*”, ambas presentan características similares. El círculo, forma recurrente de los trabajos revisados en este capítulo, se manifiesta también en “*Salto al vacío*”. El trampolín circular recibe sobre sí (opera como lienzo) la imagen circular del agua en movimiento. El líquido gira hacia una dirección, se detiene y luego gira hacia la dirección opuesta. Metafóricamente asociando esto a la metáfora del ojo del huracán, el ojo humano observa el ojo del remolino en movimiento, transportándonos (superficialmente) hacia el interior de la imagen, pero profundamente hacia nuestra mente. Como anteriormente ya se asoció esta situación a los Rotorrelieves de Duchamp, es interesante abordar nuevamente esta obra del artista, a modo de que éstas conversen con las obras de autoría propia. Rosalind Krauss, en su texto *El Inconsciente óptico*, relata lo siguiente de los Rotorrelieves de Duchamp: “*La rotación del disco transformaba su bidimensionalidad en una totalidad volumétrica ilusoria que parecía abrirse al exterior, hacia el espectador*”¹⁴.

Los Rotorrelieves de Duchamp, son objetos bidimensionales que gracias al movimiento cíclico adquieren volumen debido a un efecto óptico de líneas en convergencia. La obra traspasa los límites físicos para adentrarse en la mirada del observante, de esta forma el disco más que un objeto, es una ilusión. La misma situación ocurre en *Constelante*, la obra más que ser un balde, es la simulación de un fenómeno que no es común a nuestra mirada, por lo tanto igualmente traspasa sus límites objetuales.

Estos elementos visuales -meramente formales- tienen la función de evocar y transmitir sensaciones y al mismo tiempo, generar una situación de reciprocidad entre obra y espectador. La intención en cuanto a la posible recepción que tengan los trabajos aquí abordados, es que éstos puedan evocar en el espectador una realidad diferente a la concebida dentro del campo de lo real y con esto desestabilizar el espacio que concebimos como existente, siendo engañada la percepción. De esta forma, el vacío ya no se encuentra en el propio objeto, sino en la mirada.

¹⁴ Duchamp, Marcel en *El inconsciente óptico*. Krauss, Rosalind. Madrid: Tecnos, 1997. p. 108.

2.4-DIÁLOGOS ENTRE OPUESTOS

Lo positivo y lo negativo fluctúan como dos corrientes opuestas que se conectan y se alimentan entre sí. Para visualizar la presencia de uno o de otro, debe existir en ella un positivo, esto mismo ocurre con lo lleno y lo vacío. Entender el vacío a partir del concepto de saturación, es entenderlo de la mano de su opuesto, como relata Jesús Camarero: *“Formular la idea del vacío es lo mismo que denunciar la comulación o proliferación objetual. Poco cuenta el lado desde el que contemplamos la realidad: tan pronto está repleta como se vacía horrorosamente...”*¹⁵.

Los opuestos suelen variar de un lugar a otro. Entre materialidades enfrentadas que se complementan entre sí: agua / aire, vacío / lleno, las transiciones que entre ellas se producen generan cambios de estado. Gracias a esta situación ambivalente somos capaces de distinguir los dos extremos y la manifestación de sus materialidades. Esta fluctuación entre dos estados, principalmente hablando del paso del vacío a lo lleno, o más bien del paso de un espacio de menor energía hacia otro de mayor energía (en el caso de los remolinos) ocurre por enfrentamientos entre dos materialidades opuestas: variaciones espaciales, de escala, por factores temporales o climáticos (entre otros). Fuera de estos aspectos inscritos, también existe un factor propio de la mirada, la dirección de ésta, el enfoque hacia un elemento u otro puede producir en nosotros la percepción de un estado o el siguiente. Esto lleva consigo el entendimiento de que la apreciación –ya sea de lo vacío o lo lleno- no se halla precisamente en el objeto, sino más bien en la percepción y la asociación mental de quien observa. De esta manera, la percepción de dicha forma, puede presentarse en forma subjetiva, según la mirada.

¹⁵ CAMARERO, J. *Especies de Espacios*. GEORGES, Perec. España: Montesinos, 1999. p. 14.

Los objetos se posan y se mueven en el espacio rodeados de todo aquello que no es inherente al mismo objeto; es decir el objeto recorta ese espacio para demostrar su lleno, su contenido, su forma, vaciando el entorno que se halla entre dos cuerpos o más. Que el entorno se encuentre vacío de objetos, permite que éstos coexistan entre sí. Javier Maderuelo explica lo siguiente con respecto al vacío que separa los cuerpos en un espacio:

El vacío existente entre dos cuerpos próximos y estáticos, el espacio que los separa, permite que estos cuerpos puedan ser percibidos de un modo dinámico. Así al aproximarse un observador hacia uno de los cuerpos, el otro se “va moviendo” con respecto al primero, la forma como el que se encuentra delante cubre al que se halla detrás, permitiendo una contemplación parcial del segundo, y la manera como ésta se va desvelando según se desplaza el espectador es posible gracias a ese vacío que los separa¹⁶

De la misma manera sucede si el objeto es un ente contenedor: si éste se encuentra en desuso por no contener, ese desuso -o espacio vacío de materialidad- se visualizará mediante el objeto más que mediante su falta de contenido.

La relación perceptiva del vacío y la falta de contenido, radica en la forma contenedora; ya lo vemos en las piezas de A. Kapoor: el juego de visibilidad e invisibilidad espacial que se encuentra en sus objetos se da por el uso de la forma, el espacio, el reflejo y también el uso del color, entre otras cosas. En una obra de Kapoor resulta sencillo observar el vacío inherente al espacio cóncavo que fabrica; sin embargo, ese espacio hueco aparece y desaparece en la medida en que nos desprendemos del lleno de la forma; esta acción ambivalente demuestra que lo ausente es visible por lo presente.

Cabe indagar aquí en el problema de la visibilidad y la invisibilidad. Cuando Gabriel Orozco, con su obra “Caja de zapatos vacía”, sitúa una caja de cartón en una sala de la Bienal de Venecia, irrumpe en la institución con un objeto que posee una carencia, tanto en su contenido material como en su funcionalidad. La obra, entre otras cosas, presenta la problemática de la falta de contenido visible en el arte. El artista presenta un objeto contenedor en desuso como forma artística, una obra que desdibuja los

¹⁶ MADERUELO, Javier, *La idea del espacio en la Arquitectura y el Arte Contemporáneo*. Madrid: Akal, 2008. p. 20

límites de lo que es una “*obra de arte*” a modo de cuestionar las características y la función de ésta.

Con respecto a esto cabe preguntarnos: ¿Qué es lo realmente visible? ¿Es lo externo a dicha forma o son los contornos que delimitan y encierran la forma para percibir en aquel espacio la existencia de ésta? el contorno aquí juega un rol fundamental, gracias a éste logramos visualizar el mundo mediante una delgada línea que delimita lo uno o lo otro. Como la línea del horizonte, el contorno se presenta como una marca sutil en el paisaje que separa el cielo y el agua. En la obra *Constelante*, el límite entre el agua y el tubo de aire, que genera el movimiento centrípeto, se encuentra delimitado por un contorno que es capaz de aportar a nuestra mirada, la capacidad de observar formalmente una materia informe, tal como son los fluidos. La unión entre estos dos elementos permite la visualización del agua y del aire, las nubes por ejemplo están compuestas de aire con vapor de agua, los remolinos, las olas o la espuma de agua contiene dentro de sí el aire.

Los elementos opuestos se visualizan a partir de su contrario, estos ciclos ambivalentes en los que está uno dentro del otro y viceversa, son cambios de estado propios de sus naturalezas. Esta misma condición sucede con el vacío y lo lleno, frecuentándose entre ambos constantemente. En el libro *Vacuum, What is it?*, Rafelski y Müller, hablan de que físicamente el vacío es un estado temporal hacia lo lleno:

Aquella materia es solamente una determinada forma de energía. Además, si nos referimos a extraer materia del espacio para producir el vacío, debemos también recordar que si dejamos de lado cualquier tipo de energía, esa energía podría transformarse en materia y volver a aparecer después de un cierto tiempo. (That matter is only a certain form of energy, and if we talk about taking matter out of space to produce a vacuum, we also have to remind ourselves that, if we leave behind any energy, that energy might turn into matter and reappear after some time)¹⁷.

¹⁷ RAFELSKI Johann, MÜLLER Berndt, *VACUUM, What is it?*. Deutschland: VERLAG HARRI DEUTSCH, 1985, p. 22.

2.5-ESPACIO Y ABERTURA DE SUPERFICIE

*Es la idea de vacío la que ha predominado como cualidad más característica del espacio, es decir, la capacidad que posee un espacio para contener cuerpos con independencia de ellos. Por lo tanto, el espacio no son los cuerpos materiales, sino el intervalo que existe entre ellos o el hueco que llenan (...)*¹⁸

Las obras anteriormente descritas presentan un eje en común: todas enseñan desde lo material o desde la percepción, un procedimiento de corte. Como me referí anteriormente, el uso del troquel es un medio constante operando sobre diferentes materialidades. Si en un principio el corte era utilizado sobre madera o papel, en las obras más recientes el corte ya involucra al espacio de una manera más consciente. Según la *Gestalt*, *la forma es un esquema de relaciones invariantes entre ciertos elementos*. Estas relaciones invariantes son el espacio y el tiempo. La condición de forma está dada por su quiebre o separación -en cuanto a distinción- del espacio que la rodea o del espacio entre una forma y otra.

Es importante adecuar la obra a la problemática espacial. Al hablar de espacio, nos referimos al espacio cósmico, al terrestre y nuestro entorno. Aquello que rodea a la esfera terrestre, determina nuestra vida acá en la tierra. La condición del espacio determina al objeto o a la forma que se posa sobre la superficie. Para esto, la observación que hace Camarero en el prólogo del libro “Especies de espacios” de Perec es acertada a la hora de entender el espacio como una superficie o soporte unificador de elementos, incluso de todo cuanto existe o puede existir, el espacio es el lugar donde reside tanto la materia como la antimateria:

*El espacio es una dimensión, una extensión, una materialidad, una realidad, una configuración, una estructura, la inducción, la diseminación, la fragmentación (...) todo tiene lugar en el espacio, todo es el espacio o todo es espacio u ocupa un espacio (la teoría de los agujeros negros ha demostrado que el vacío también ocupa su lugar junto a lo demás), la materia y la antimateria; el lleno/vacío es el espacio dinámico o la dinámica de un espacio siempre en transformación (como la materia que es), porque no hay principio ni fin, sino cambio incesante y transformación evolutiva o involutiva de una materialidad.*¹⁹

¹⁸ MADERUELO, Javier. *La idea del espacio en la Arquitectura y el Arte Contemporáneo*, Madrid: Akal, 2008. p. 19.

¹⁹ CAMARERO, J. *Especies de Espacios*. GEORGES, Perec. España: Montesinos, 1999. p. 14.

Al igual que en las leyes físicas y la filosofía oriental, Camarero sitúa al vacío como un espacio de transformación. Una abertura en la superficie que fluctúa entre lo lleno y lo vacío, materia que permuta en un mismo espacio y que tiene cabida dentro de él. Los agujeros negros (sujetos distintos en el universo) no son vacíos constatables, sino más bien son espacios que poseen una energía diferente.

En las obras *Constelante*, *Binario* y *Salto al vacío*, el uso del espacio asociado al concepto de vacío operativo es fundamental: las tres, contienen dentro de sí espacios. Éstos poseen su propia temporalidad, en cuanto a que su lectura es lineal: según el recorrido visual, cada elemento de la obra es un espacio con una temporalidad particular, dispuesto a abordar al siguiente. Esta situación otorga capas de sentido a cada obra, los trabajos poseen diferentes elementos que se asocian y convergen. Las obras son sistemas que operan desde relaciones entre sus componentes, en cada sistema se encuentran simbólicamente opuestos como vacío-lleño, movimiento-quietud, mayor energía-menor energía. Estos estados enfrentan cambios y se funden para residir en el estado del otro.

En *Binario*, existe una gran saturación en cuanto a la cantidad de nueces y sal dispuestas sobre el suelo, por lo tanto es una obra que se visualiza desde lo lleno. Tras observar las nueces que se encuentran vacías, se toma conciencia del espacio interno de la cáscara, siendo éste de menor energía o menor materialidad, ubicándose ahí lo vacío.

En la obra *Constelante*, el espacio vacío se presenta como una abertura dentro del agua, que captada por una cámara de seguridad y llevada a la proyección, engaña a la percepción, direccionándola hacia otro lugar y por lo tanto incorporando dentro de la obra espacios variados. Al ser agua el elemento que constituye la obra, la materialidad de ésta se presenta como un fluido que nos transporta hacia otra dimensión. De esta transición Isabel Lugo Generoso²⁰ dice lo siguiente: “*la característica propia de la materia líquida es el desarrollo temporal y espacial de su curso. Su movilidad permite, o al menos sugiere, el viaje real, psicológico o*

²⁰ GENEROSO, I. L, *Arte efímero y espacio estético*, en FERNÁNDEZ Arenas José. España: Anthropos, 1988, p. 360.

metafísico (...) el viaje por excelencia, en un sentido metafísico, es la muerte. El agua es el reino de lo informe, del que se sale o al que se regresa”.

El agua nos lleva hacia profundidades perceptivas e hipnóticas, generando desde el simulacro, un viaje mental por el túnel acuático. La asociación de este elemento con la vida, la muerte y el viaje, se elabora en primera instancia desde los fluidos de nuestro propio cuerpo (nuestro cuerpo posee una gran cantidad de agua que es necesaria para la existencia). Cuando nacemos abandonamos el espacio líquido del que provenimos (líquido amniótico) para salir al mundo, es nuestro primer viaje de la vida o nuestro primer cambio de entorno. Por otra parte, muchas personas que han tenido experiencias cercanas a la muerte, hablan de caminar hacia un túnel que posee una luz lejana al final de éste, ese es el viaje al que uno se encuentra forzado desde que nace, el viaje al final de la existencia.

En la obra “*Salto al vacío*”, el agua juega un rol semejante: el hundimiento de nuestra mirada en el remolino acuático, supone un viaje mental hacia otras dimensiones de nuestros pensamientos o de nuestra mente. Las capas de significados presentes en esta obra, se complementan y unen por tres elementos: en primera instancia, el agua en formato circular otorga a la mirada un simulacro visual que varía desde el movimiento hasta la quietud, produciendo en este último, una especie de silencio, un descanso para la mirada que intenta introducirse en el remolino que cae. El objeto sobre el que se proyecta el remolino, relata una asociación importante: el trampolín es un objeto para saltar, para lanzarse y abarcar desde la acción del salto, una temporalidad y espacialidad diferente. Metafóricamente, el que salta a un trampolín desde una cierta altura, se lanza para luego rebotar una y otra vez, acción que se presenta al mismo tiempo en la mirada hacia el espiral: ésta entra, sale, rebota y vuelve a entrar.

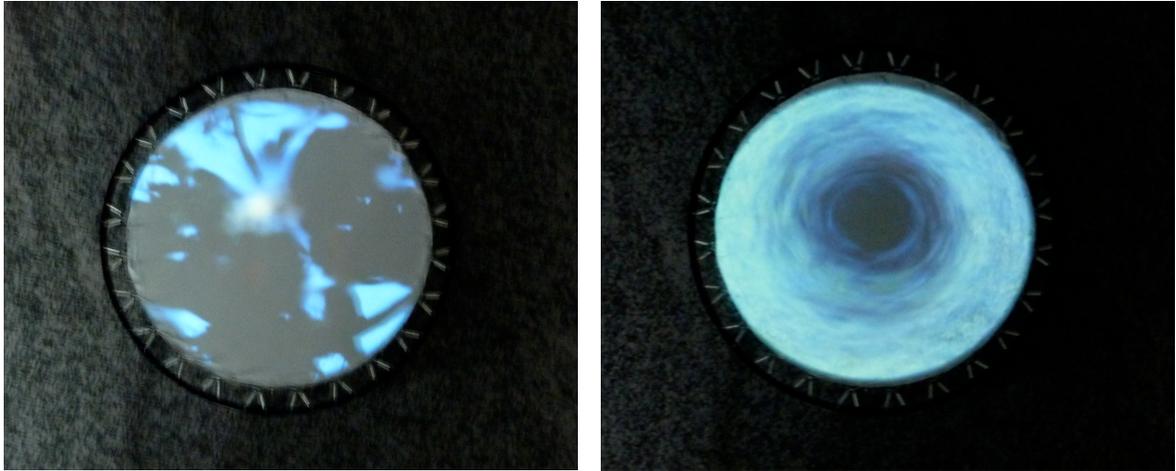


Fig. 28-29 / Claudia Müller, *Salto al vacío*, (video 6') proyección cenital sobre trampolín de salto [1.20 Ø], Ziper, Sala de arte CCU, 2010.

Las obras *Salto al Vacío* y *Constelante* presentan un parentesco en cuanto a producción y significado. De alguna forma *Constelante* muestra su tramoya, presentándose como una asociación de imágenes, materialidades y palabras que unidas se convierten en un híbrido capaz de significar o guiar al espectador. En la segunda obra, la propuesta es un tanto más compleja, mientras que *Constelante* busca ser una maqueta para la producción de una imagen resultante, (aquí la abertura de superficie se produce espacialmente tanto en el agua, como en la imagen proyectada), en *Salto al vacío* la maqueta sirve de laboratorio casero que no se visualiza en la instalación, sino que da cuenta únicamente de su registro elaborando una escena simbólica. En estas obras, el espacio es un acto de transformación que varía fugazmente de un estado a otro, éste oscila entre lo lleno y lo vacío, necesitando constantemente del opuesto para la visualización del “cambio de estado”, en el primer trabajo las variaciones son entre el agua y el aire, en el segundo entre el movimiento y la quietud.

CAPÍTULO 3

DIMENSIÓN CONCEPTUAL: REFERENTES TEÓRICOS Y VISUALES

3.1-DIMENSIÓN SIMBÓLICA Y CONCEPTUAL EN *BINARIO, CONSTELANTE Y SALTO AL VACÍO*.

La dimensión simbólica de una obra (definiendo a ésta) como el significado que produce la asociación de múltiples elementos, se establece dentro de sus componentes formales para generar desde o hacia ella, una dimensión conceptual. Las obras analizadas en esta tesis presentan esta característica, en el sentido de que se originan a partir de una idea específica, la idea o concepto de vacío; esta idea rige por sobre la producción.

La relación primera con el arte conceptual y el trabajo aquí descrito, radica en el uso de estrategias conceptuales con el objetivo de explorar, analizar y entender las formas en que el vacío podría ser visualizado por el espectador o en cómo quien observa percibe la idea del vacío. A partir de esta investigación surgen nuevas reflexiones productoras de conceptos, que no necesariamente poseen una filiación formal con la idea de vacío. Es por esto que en el análisis de cada obra, es utilizada la frase “capas de sentidos”, en el sentido de que las diferentes dimensiones simbólicas insertas en cada obra sugieren diferentes lecturas según la experiencia del observador. Por parte de la obra, el interés de generar un espacio vacío no está en la representación de lo formal, sino más bien, en elaborar un espacio de transición entre dos opuestos y provocar a partir de diferentes materialidades y su entorno, la aproximación visual de una concavidad vacua en constante cambio. Esta propuesta se efectúa desde la saturación y la manipulación de materiales informes, como el agua, con el objetivo de que adquieran forma. Según los trabajos descritos, se puede observar que el vacío del que se habla no se manifiesta como un espacio proveniente de la nada: sin átomos o partículas, sino más bien como un espacio diferente dentro de su entorno. El vacío se presenta como un espacio sin masa dentro de la materia. Desde el punto de vista de las leyes físicas, el vacío se define como el estado que alcanza la menor cantidad de energía, dadas las condiciones físicas y evolutivas del sistema: “*The vacuum state is the state of lowest energy which can be reached given*

the evolutionary boundary conditions of the physical systems”²¹. Esto significa que en un espacio y tiempo determinado, el lugar que opera con la menor cantidad de energía representa un espacio vacío.

En las obras analizadas, sobre todo en *Binario* y *Constelante*, este lugar se encuentra precisamente contenido por contornos formales, cuya energía sería mayor que la energía contenida al interior de la obra, ya sea en el espacio vacío de la cáscara (*Binario*), o en el interior del remolino (*Constelante*).

Como se verá más adelante en relación al trabajo de Kapoor, el desafío es poder hacer visible en una obra de arte aquello que por esencia niega la materialidad. Es por esto que el mencionado artista afirma que el material, es el que debe avanzar hacia este estado. Esto último es lo que se intenta en esta tesis.

A pesar de que las obras se originan a partir de un mismo predicamento, debido a la amplitud de la idea motora, su dimensión simbólica posee diferencias y semejanzas. Por una parte, *Binario* plantea un discurso con diferentes niveles de significados. En la acumulación de nueces la lectura comienza por el título. Gracias a él asociamos estar frente a una obra que trabaja a partir de la combinación de unos y ceros: el uno como contenido y el cero como la nada o lo vacío. Detrás de la obra existe una lectura –un tanto hermética– que se manifiesta como un código descifrado para quien lo acierta. Por esto la asociación con el sistema; la obra no es solo un método constructivo y de producción sino que presenta, al mismo tiempo, un sistema en su propia lectura. La dimensión simbólica en *Constelante*, está enfocada más hacia la transformación formal de la materia y cómo esto a través de su imagen, pasa a ser significado en nuestra mente: el agua tiene forma de remolino que captada por una cámara a tiempo real, produce una imagen bidimensional en movimiento. Quién presencia la instalación observa un balde común y se encuentra con el objeto cotidiano en una situación vertiginosa. La lectura se formula desde la sorpresa o desde la anécdota del hallazgo de naturalezas unidas: natural y artificial se visitan por

²¹RAFELSKI Johann & MÜLLER Berndt, *Vacuumm, What is it?*. VERLAG HARRI DEUTSCH, 1985 p. 22.

manipulación de objetos comunes, simulando -entre otras imágenes- la de una galaxia en forma de espiral o una constelación en el espacio.

Por último en “*Salto al vacío*”, su lectura es semejante a las dos anteriores, aunque posee un carácter más absurdo. Mediante el título asociamos las palabras a la acción de saltar sobre un trampolín y tener la sensación de caer en un remolino. Pero se trata de un acto fallido: es imposible descender por el remolino al lanzarnos sobre el trampolín. Más bien, al precipitarnos al vacío, en lugar de absorbernos éste nos lanzará hacia fuera, siendo un salto igualmente azaroso. En *Constelante* la superficie es igualmente inestable, pero en *Salto al vacío* lo horizontal prima, la intención es descender más abajo del horizonte.

La relación del título y de los componentes adheridos a cada trabajo otorga a estos una lectura simbólica: leemos *Binario* y asociamos automáticamente los dígitos 1 y 0, vacío-lleño, encendido-apagado, dos cambios de estado diferentes. Igualmente, en “*Constelante*”, bajo esta palabra se ha decidido que la obra busca originar -para nuestra mirada- la imagen de una galaxia elaborada a través de un remolino.

Categorizar el arte hoy, resulta complejo debido a la hibridación que produce la puesta en escena de múltiples materialidades y elementos. Más que la categorización, se puede pensar que hoy en día, lo que busca el arte es poder definir al mundo de una manera significativa y creativa en un tiempo donde el acceso a las comunicaciones y las imágenes es inmenso. Quien busca una respuesta acerca del mundo ha buscado anteriormente las mismas interrogantes, por lo tanto las inquietudes y contestaciones son las mismas. En consecuencia, a continuación intentaremos sentar las bases para una posible respuesta a la pregunta ¿Cómo es posible crear un arte nuevo, si simbólicamente el arte gira sobre las mismas reflexiones, inquietudes y conceptos?

3.2- EL VACÍO COMO ESPACIO ENTRE EL CUERPO, EL VOLUMEN Y EL ENTORNO.

En el espacio que rodea a un elemento y otro se puede experimentar lo vacío, presentándose como un común denominador que estrecha relaciones entre sus componentes.

Todos los volúmenes están insertos en un lugar y tiempo determinado. Habitamos en la Geosfera y existimos en la Biosfera. Sin embargo, existe otro concepto más apropiado para el lugar donde ocurren las relaciones entre los elementos que habitan en el espacio, tal territorio correspondería más bien a la noosfera (del griego noos: inteligencia). La R.A.E lo define como “el conjunto de los seres inteligentes con el medio en que viven”. La noosfera, concepto desarrollado por el geólogo ruso de la primera mitad del S. XX, Vladimir Vernadsky, consiste en el espacio ocupado por la cultura humana en el planeta y el espacio exterior a éste. Así, la noosfera es la capa de pensamiento humano transformado en cultura. Como una masa en constante expansión que se origina sobre la Geosfera y desde la Biosfera. La noosfera traspasa los límites interplanetarios, y se expande al universo con fenómenos como la radiación, los satélites, o elementos de investigación y uso científico, llegando a transformar incluso la biosfera (un ejemplo de esto es el agujero que existe en la capa de ozono). El ser humano como ser físico es parte de estas relaciones. La humanidad al explorar el universo, traspasó el planeta tierra y de esta manera, expandió sus fronteras más allá. Por lo anterior, este espacio se encuentra en constante transformación, debido a sus componentes formales y físicos.

Sobre la base de este concepto general, abordaremos a continuación el problema de la relación entre la obra y el espacio en que se emplaza. Para ello, es importante observar a la obra como un cuerpo que se inserta y relaciona dentro del espacio y sus demás componentes, y que además posee su propia temporalidad. Si anteriormente se planteó que el vacío es el espacio de menor energía y más ausente de materia, perfectamente podemos considerar a lo vacío como el espacio que rodea a lo lleno. Con esto también podemos plantear que, así como existen diferentes espacios, también existen diferentes vacíos, con diferentes estados de transformación de la materia. Para entender el vacío, debemos entonces comprender que éste está sujeto a

un cuerpo que lo contiene o que marca su límite entre dos polos, estableciendo bordes entre un elemento y otro. Estos contenedores que operan para el vacío suelen ser espacios de transición, asemejándose simbólicamente (entre otros) a un útero, como lo representa en su obra A. Kapoor o bien, al objeto más cercano a la muerte: la tumba.

Estos estados de transición, son fluctuaciones de ir y venir. La relación entre la muerte, el viaje y el vacío, se origina en parte por este vaivén de la materia. Con respecto a esto último hemos abordado el texto *Lo que vemos, lo que nos mira* del escritor Didi-Huberman. Aquí el autor asocia volumen, vacío y cuerpo a la obra de arte, situándola como observante y como objeto por observar. Así mismo, realiza un paralelo con los rectángulos pertenecientes al Minimal Art y la imagen de la tumba. De esta manera, compara la vacuidad de la obra de arte con la muerte, enfatizando que es la mirada hacia el volumen (vacío) lo que precisamente produce la asociación del objeto al lecho de muerte: *“la cuestión del volumen y el vacío se plantea ineluctablemente a nuestra mirada. Es la situación de quién, ante él, se encuentra cara a cara con una tumba que posa los ojos sobre él”*²².

La decisión de abarcar estas frases de Didi-Huberman, recae en la posibilidad de encontrar relaciones entre un volumen, su espacio exterior, interior y el vacío. Vacío, transformación y muerte, se asocian tanto para la cultura oriental, como en los párrafos del autor. Éste último busca representaciones a través de un volumen contenedor, que por semejanza se relaciona inevitablemente al que contuvo y contendrá nuestro propio cuerpo. Si el vacío es un espacio de transformación entre estados, la asociación simbólica de éste al útero y la tumba, no es errónea. Por otra parte, los objetos ahuecados nos llaman a ser habitados, a encontrar en ellos una cavidad corporal, como medida referencial del espacio o como un espacio capaz de portar un cuerpo. La mirada entra en ese espacio de ausencia, que nos mira desde lo más profundo para entrar en él y como dice el autor, lograr ver más allá de lo visible; la mirada nos transporta espacialmente hacia el volumen que se nos presenta: *“ese*

²²DIDI-HUBERMAN, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Bordes Manantial, 2006. p.19.

volumen no es indiferente y simplemente convexo, puesto que está ahuecado, vaciado, puesto que forma el receptáculo (y la concavidad) de un cuerpo hueco que se vacía de toda su sustancia”²³.

El autor plantea que existen dos miradas hacia estos espacios vacuos: la de asociar ese lugar vacío a otro cuerpo o a mi propio cuerpo, o incorporar dentro de éste creencias como la resurrección (la tumba vacía después de que Cristo ascendió a los cielos). Esto ciertamente no posee conexiones literales en la lectura del propio trabajo, pero es interesante rescatar que la experiencia es la que definirá posteriormente la interpretación. El túnel vacío de agua, convertido en imagen, bien puede suponer la posibilidad de que aquella dimensión a la que se me transporta, sea la muerte o el cambio de conciencia.

En *Binario, Constelante y Salto al vacío*, la relación de vacuidad es una búsqueda semejante: los diálogos entre obra y espectador son una acción recíproca de visibilidad. La obra se encuentra frente al espectador y el espectador frente a la obra, de esta manera la obra entra en la percepción del observante. En los trabajos referidos, la imagen genera un simulacro que abduce la mirada, para luego retirarse de ella y sentir que estamos dentro del movimiento centrípeto. En *Binario*, no nos introducimos corporalmente en las cáscaras vacías, pero sí podemos profundizar en el sistema binario planteado.

Desde la materialidad de la obra, la forma de las cáscaras de nueces vacías remiten al cráneo, que vaciado del cerebro, se convierte en un espacio deshabitado por una persona ausente.

La relación entre lo que plantea Didi-Huberman y los trabajos aquí abordados, presenta semejanzas acerca del límite, que se encuentra entre la presencia y la ausencia, visibilidad e invisibilidad, percibir y no percibir.

²³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Bordes Manantial, 2006. p. 21.



Fig. 30 / Donald Judd, Laumeier Sculpture Park, St. Louis, Missouri, EEUU, 1984.



Fig. 31 / Claudia Müller, Fotografía Cementerio Huara,
Región de Tarapacá, 2011.

Es difícil imaginar que el túnel de aire dentro del agua en movimiento puede contener un cuerpo semejante al mío; pero éste me observa produciendo en mí un vaciamiento de la mirada. Al mirar el remolino nos transportamos hacia otra dimensión, por lo que ya no somos los únicos dueños de lo que ahí acontece. La obra está causando en el espectador una mirada dirigida que es provocada por el círculo en movimiento, una situación sinfín producida por el agua que es succionada, y que emerge gracias a la fuerza centrípeta, produciendo un eterno retorno, el líquido vuelve constantemente al lugar de origen. Asimismo *Constelante* elabora relaciones entre el remolino y la imagen galáctica, refiriéndose con esta última al entorno que nos rodea. Estamos contenidos dentro del universo, éste es infinitamente superior a nosotros en el sentido de que es igualmente misterioso e inabarcable como la muerte.

Desde lo formal de la imagen y la cuota de hipnosis que el trabajo produce, se puede asociar el uso del espiral en las culturas indígenas, éste remite a la significación del tiempo, siendo una representación cíclica. Un espiral que retorna al mismo punto de partida, conectando pasado y futuro. El trabajo "*Meditaciones*" de Juan Downey, nace del proyecto Trans Américas que llevó a cabo el artista en el año 1973 al viajar por comunidades de Latinoamérica. En el viaje registró la vida de las tribus indígenas, su experiencia al convivir con ellas e investigación antropológica mediante video, fotografía y dibujos (entre otras acciones).

En conjunto con las comunidades de los indígenas Yanomami (mientras residía con ellos en el Amazonas venezolano) elaboró una serie de dibujos en forma de espiral. Estas formas, representativas de un estado elevado de meditación, son además la manera de representar el universo para la comunidad. Acerca de esto se relata lo siguiente:

Durante su estancia con los Yanomami, Downey realizó más de un centenar de dibujos de círculos y espirales. Había practicado la meditación durante toda su vida pero en la selva esta actividad se intensificó. Para el artista la toma de conciencia de uno mismo se manifestaba en forma de luz blanca, a menudo esférica pero también en movimiento espiral, cambiante, concéntrico, excéntrico. En cuanto a la influencia Yanomami, Downey ha señalado que las formas luminosas que aparecen en la meditación se parecen mucho a la concepción formal del universo de esta comunidad, que lo concibe como cuatro discos circulares levemente curvados hacia abajo, como un platillo invertido. También

describen los movimientos de los diferentes elementos, el agua o el sol como circulares (...).²⁴

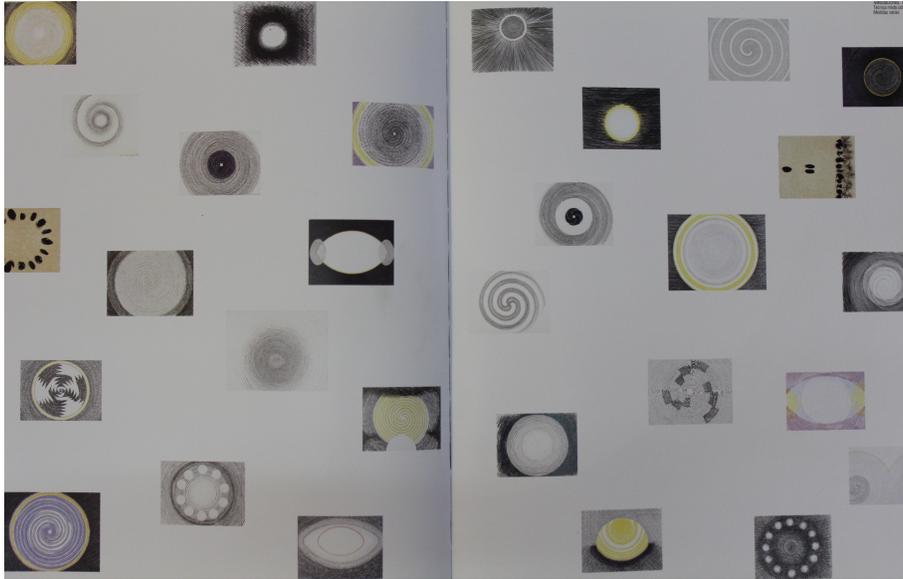


Fig. 32 / *Meditaciones*, Juan Downey, Técnica mixta sobre papel, medidas varias, 1976-77.

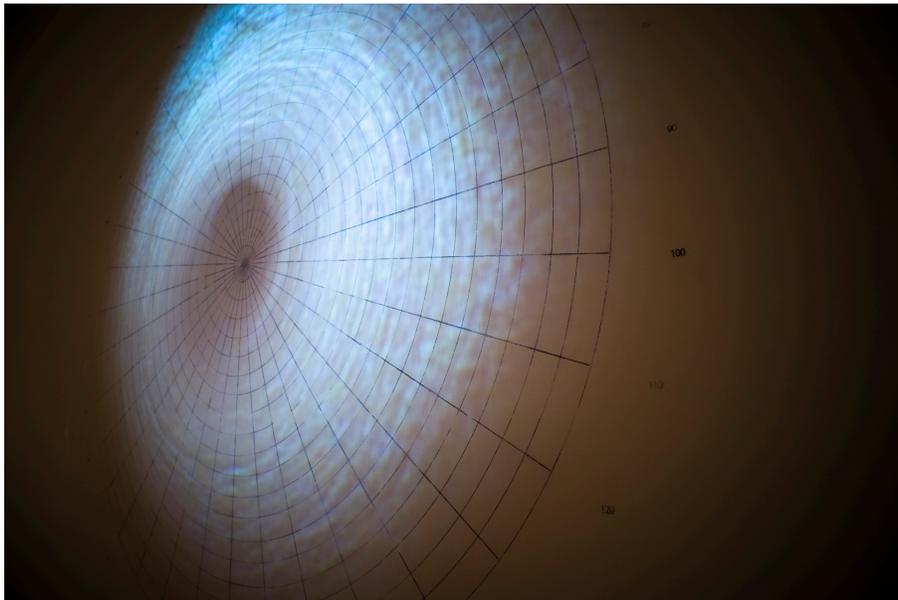


Fig. 33 / detalle de obra *Constelante*, Claudia Müller, 2011.

²⁴ ENGUITA M. Nuria, Juan Downey: Con energía más allá que estos muros, GUARDIOLA R. Juan. Valencia: Ivam Centre del Carme, 1998. p. 160.

3.3- EL ESPACIO EN LA OBRA DE ANISH KAPOOR

La utilización del espacio en la obra de arte es adyacente a ésta. En el momento en que nuestro cuerpo la enfrenta y la recorre –ocupando obra y espectador un mismo lugar- la obra de arte se torna espacial. Según las obras aquí estudiadas, la percepción a la que éstas apelan, está estrechamente ligada al espacio. Según lo anterior Eva Fernández cita a Stella Kramrisch, quién se refiere a esto como *la experiencia corporal del espacio*:

*El efecto por el que las obras de arte se vuelcan sobre el espectador llenando sus cavidades, inundando sus sentidos y penetrando cada uno de los poros de la piel; esa sensación de espacio interno es la que, por analogía, nos permite conocer la realidad del espacio vacío que nos rodea y conforma*²⁵.

El artista Anish Kapoor –de nacionalidad india- trabaja formalmente el vacío, representando y presentándolo de diversas maneras y con diferentes materialidades. Por medio de grandes concavidades instaladas tanto en el suelo (horizontal) y en la pared (vertical) genera espacios vacíos donde no los hay. “*Piezas que encierran en su interior un espacio mayor que el espacio exterior a ellas, es decir, mayor al espacio que contiene al propio objeto*”²⁶. La gran concavidad supone la contención de aquello que no está visible a nuestros ojos, pero que intentamos “llenar” con nuestra mirada. Las formas se revelan espacialmente como el umbral entre el ser y el no ser, el adentro y el afuera, lo finito y lo infinito: “*La gran cúpula es un cosmos mas allá de la lógica donde podría encontrarse la materia prima, un lugar también fundado en la paradoja, una aserción inverosímil del espacio*”.²⁷

²⁵ FERNÁNDEZ DEL CAMPO, Eva. *Anish Kapoor*. San Sebastián: Nerea, 2006, p. 95.

²⁶ Óp. cit. pág. 91

²⁷ Óp. cit. pág. 95



Fig. 34 / The healing of Saint Thomas (La curación de Santo Tomás), 130x130 cm, 1990.

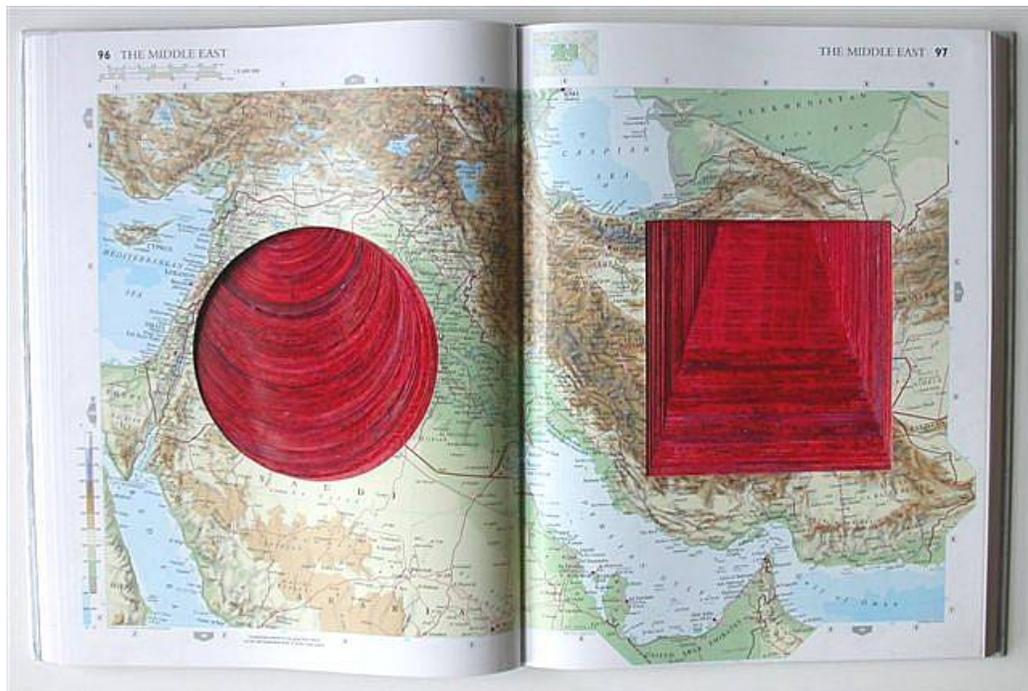


Fig. 35 / Red Circle from the series Wounds and Absent Objects, 1996.

El trabajo de Kapoor extrae el vacío hacia el exterior para interiorizar nuestra mirada. Nos lleva dentro de los grandes semicírculos pintados de azul índigo -los que parecen levitar- con el objetivo de transportarnos hacia el origen; de llevar (mediante el espacio) la mirada a nuestro interior. Su trabajo ligado al origen de la vida (*When I am Pregnant*, 1992) supone el interés por ese espacio en donde ocurre la transformación:

*Kapoor se propone representar ese vacío cargado de potencialidad, el espacio que todavía no es, pero que ha dejado de no ser; que se identifica con el aliento, el impulso incondicionado e informe hacia la plenitud. Ese lugar anhelado es el lugar paradójico que existe entre los dos estadios contradictorios; llegar a él es encontrar el lugar donde se produce la transformación.*²⁸

La elección de referirnos al trabajo de A. Kapoor, radica principalmente en que el artista logra generar espacios vacíos de materia. Sin embargo, al igual que en las obras aquí analizadas, estos espacios muchas veces operan acerca de la percepción del espectador, en el espacio físico. Una vez más, la mirada juega un rol fundamental al momento de emprender la lectura visual. La obra de Kapoor cuestiona los límites espaciales, ¿qué es lo interior y qué es lo exterior? ¿qué está vacío y qué está lleno? Esta misma acción opera en las obras analizadas, transformándose en un ejercicio visual ambivalente de diálogos entre opuestos. De esta manera, las obras que este texto aborda, elaboran sus diálogos fluctuantes entre sus componentes. Estos componentes, que bien son materialidades, formas o dimensiones simbólicas, conversan y se asocian entre sí, a modo de generar conexiones significativas, que dan pie a una experiencia visual. El principal diálogo en convergencia, (sin caer en comparaciones) entre los trabajos aquí descritos y la obra de autoría propia, son los diálogos entre la materia y antimateria, sobre todo el espacio de transformación que se encuentra entre éstas. Kapoor también contrapone los elementos, asociándolos para mostrar sus diferencias y dependencias. En el catálogo de su obra, lanzado en el museo Guggenheim de Bilbao el año 2010, el artista relata lo siguiente acerca de su trabajo: *para crear un arte nuevo, debes crear un nuevo espacio...[ser] muy activo,*

²⁸FERNÁNDEZ DEL CAMPO, Eva. *Anish Kapoor*. San Sebastián: Nerea, 2006. p. 91.

*encontrarte en varios estados de transformación. La obra hace que el material avance hacia el no-objeto, que sin duda es algo tan perceptivo como psicosocial”*²⁹

Lo que llama más la atención de la cita y que se relaciona con los otros referentes abordados, es la palabra *no-objeto*, sobre todo asociando éste a un estado de la obra. Trabajar con el vacío es precisamente querer elaborar un *no-objeto*, algo que por esencia va a estar en constante transformación y cambio; gracias a estos cambios la obra va a producir estados nuevos y percepciones diferentes. Como se ha mencionado anteriormente, el desafío es poder hacer visible en una obra de arte aquello que por esencia niega la materialidad, es por esto que el artista afirma que el material es el que debe avanzar hacia este estado.

Los estados de transformación de la materia o de la percepción, generada por las fluctuaciones de una materialidad específica, suponen la ambivalencia entre una cosa y la otra, entre vacuidad y saturación, fluctuando entre diferentes estados y espacios. Lo que el artista plantea tiene absoluta lógica hacia lo que es su trabajo y cómo opera de alguna manera el arte contemporáneo. Según lo anterior cabe preguntarse lo siguiente, ¿cómo es posible crear un arte nuevo, si simbólicamente el arte gira sobre las mismas reflexiones, inquietudes y conceptos? El artista lo abarca hablando desde la transformación del espacio, si generamos espacialidades nuevas, generamos también tiempos diferentes y lecturas diferentes, por lo que se generan percepciones diferentes y estados temporales distintos que canalizan hacia un cambio experiencial. Hay una estrecha relación entre lo simbólico de su obra y los últimos trabajos aquí enunciados: el artista abarca el vacío como un estado de transformación, en donde el no-objeto es capaz de producir espacialmente un espacio diferente, desde lo físico, lo temporal y lo perceptivo

²⁹ BHABHA K.Homi. en *Anish Kapoor* [Catálogo exposición organizada por la Royal Academy of Arts Londres, y el Museo Guggenheim de Bilbao]. Madrid: Turner, 2010. p. 32.

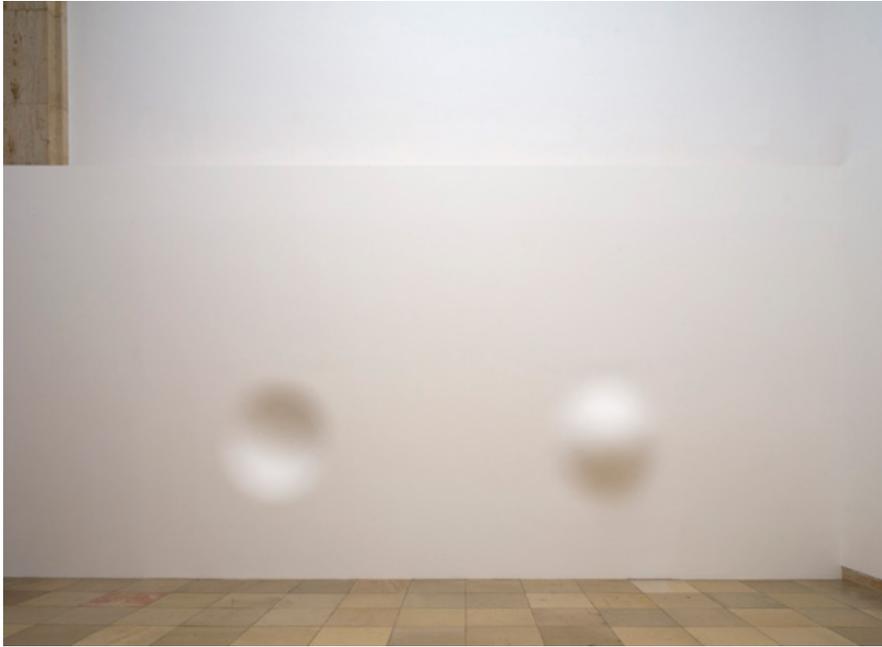


Fig. 36 / Anish Kapoor, *When I am Pregnant*, 1992



Fig. 37 / Claudia Müller, *Binario*, 2009

3.4- CAJA DE ZAPATOS VACÍA, GABRIEL OROZCO

El artista mexicano Gabriel Orozco en el año 1993 para la Bienal de Venecia, presentó *Caja de Zapatos Vacía*, según esta obra el artista habla de lo siguiente:

Una caja de zapatos es una caja de zapatos, antes, durante y después de la exposición. Pero, como un accidente físico y cultural -que sucede antes que la estructura del lenguaje que lo pretende estabilizar y hacerlo regla-, la caja sigue siendo un recipiente vacío de significado que perdura en la memoria como signo banal indiscifrable, como una realidad, como un recipiente de la nada, como un recipiente del polvo.³⁰ –



Fig. 38 / Gabriel Orozco, *Caja de zapatos vacía*, Bienal de Venecia, 1993

³⁰ Gabriel Orozco, 2003, “un problema de tiempo”, fotografías y textos de Gabriel Orozco, enero 2009, <http://www.letraslibres.com/index.php?art=8622>

El artista, al introducir una caja de zapatos vacía dentro de una institucionalidad del carácter de la Bienal de Venecia, no sólo rompe los márgenes de lo que viene a ser el arte, (ya transgredidos anteriormente), sino además se apoya en la memoria colectiva de un objeto que busca manifestarse como signo. Su obra de carácter recolector, deja de ser obra manufacturada para sólo ser proceso mental y significado. Lo dice el artista, antes de que el lenguaje categorice al objeto condicionándolo por su nombramiento, el objeto cumple una función desde la forma y la utilización de ésta en el espacio.

La caja formalmente se presenta como un recipiente que al estar sin nada en su interior, no contiene. Debido a esto último, la obra también transforma o desestabiliza su propia temporalidad, como se revisó anteriormente en cuanto a las leyes físicas, mientras exista un lugar por ocupar en el espacio, la energía de aquel lugar vacío de materia, tenderá a resultar finalmente lleno. Esta tensión es lo que logra producir “*Caja de zapatos vacía*”, la obra necesita de un algo que contener.

La caja de zapatos vuelve a nuestra mirada desde la vacuidad. Sabemos que la caja posee un destino concreto, guardar dentro de sí el objeto. Sin ellos su función está incompleta, pero completa de vacío. Como ya se nombró antes, el vacío se ha llenado de una “función disfuncional” y como dice el artista, *la caja sigue siendo un recipiente vacío de significado que perdura en la memoria como signo banal indescifrable*. La caja al mismo tiempo, se presenta como un signo abordable desde una memoria colectiva, (todos hemos estado frente a una caja de zapatos vacía).

No es fácil reconocer las pretensiones semánticas en *Caja de zapatos vacía*, como todo en la obra de Orozco, el trabajo tiene que ver con la capacidad de observación y visualización. Aquella caja que parecía ausente cuando estaba presente su contenido, es ahora primordial y protagonista, la vemos y reconocemos en ella la ausencia, ahora guardadora de nada, *como un recipiente del polvo* que se mantiene atenta en la espera de que aquella estructura rectangular sea nuevamente útil y cumpla nuevamente su destino. La recepción de la obra es un supuesto acerca de cómo debería visualizar el espectador, lo que el autor pretende que está viendo. Mirar un espacio vacío es invitar al ser, es la puerta a poblar ese espacio dispuesto a la posibilidad. Mediante una

entrevista realizada en París, por Hans Ulrich a Gabriel Orozco, el artista relata lo siguiente acerca de esta obra:

La caja de zapatos era un contenedor blanco perfecto. La tapa estaba puesta en la parte inferior, dejando abierta la caja, y en una situación muy frágil. La monumentalidad no está relacionada con el tamaño (...) pensé que ponerla en el cubículo blanco del “Aperto”, y que ocupara ese espacio por entero, sería la negación de todo ese espacio. Como dije cuando hablamos acerca de escultura, estaba interesado en la idea del contenedor, al asunto de la transportabilidad, y el neutralizar o suspender todo lo que estaba sucediendo (...) así es que con caja de zapatos vacía ves la nada entera; es una caja de zapatos, ni siquiera tiene un pedestal ni nada parecido.³¹

“La monumentalidad no está relacionada con el tamaño”, la obra de arte no debe ser extremadamente grande para aportar monumentalidad a nuestra mirada, el objeto que tiene relación con el espacio y logra activarlo, elabora tensiones y asociaciones que llevan a la mirada a observar más que formas: ideas y metáforas. La obra de Cildo Meireles: *Cruz del Sur* (1969-70), es un cubo pequeño construido a partir de maderas de los árboles sagrados (pino y roble) de los indios Tupí. El contenido de la obra comienza con la importancia de la recolección del material, madera sagrada de indígenas. La unión y fricción de estas dos maderas, produce fuego, de aquí la importancia de ese pequeño objeto sagrado, éste es un amuleto que traspasa las paredes de lo físico. La pieza de madera pequeña, sola en la galería y rodeada de un espacio enorme, se vuelve monumental gracias a un poder antropológico. Este poder logra activar el espacio que contiene al pequeño objeto sagrado, volviéndose parte de las dimensiones de la obra, aportándole monumentalidad. En *caja de zapatos vacía*, la obra también presenta cruces antropológicos y sociales, la diferencia está en el carácter cotidiano. La caja de zapatos es un objeto masivo, va a ser siempre la misma para diferentes grupos culturales, en cambio el amuleto de los indios Tupí es exclusivo de la tribu. Ambas tienen un tiempo y un espacio particular, uno más masivo o más cotidiano que el otro, pero en definitiva tensionados por el cambio de contexto.

³¹ OBRIST Hans Ulrich: en *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*. España: Coedición Turner/CONACULTA, 2005. p. 209.

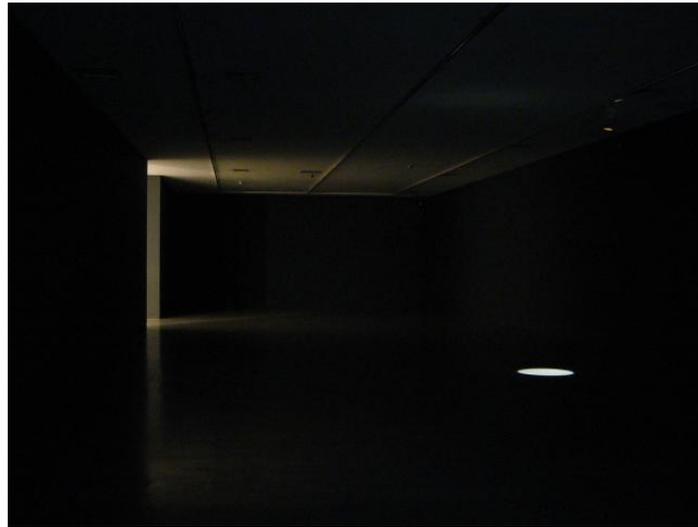
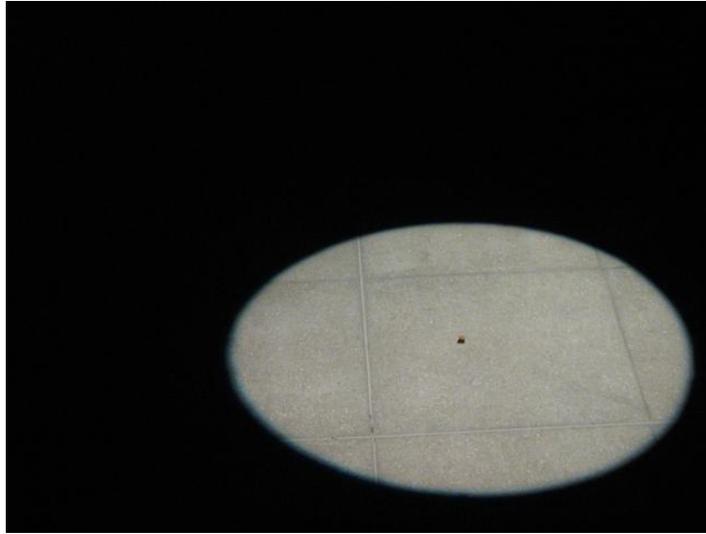


Fig. 39-40-41 / Cildo Meireles, *Cruzeiro do Sul*, 1969-1970, 0.9x0.9x0.9 mm.

En caja de zapatos vacía, el artista busca la *negación del espacio*, y lo encuentra en el espacio al que pertenece la obra. No hay nada más que una caja de zapatos sacada de su cotidianeidad.

Neutralizar y suspender el entorno, a partir de un objeto que es la nada completa, es un ejercicio de observación y visualización que desestabiliza no sólo al personaje que observa, sino a la institución que acoge la obra, y además al espacio que la rodea. La caja de zapatos se encuentra vacía, pero más vacío está el entorno que la rodea, anula el espacio a través de un elemento simple e incorpora en él aquello que prácticamente es imperceptible; por tanto, el espacio se presenta nuevamente como un estado de transformación, espacio que visualiza la obra de arte y espacio que no visualiza. La importancia de la materia es como el espacio interactúa con ella

Los artistas nombrados presentan un parentesco claro, pero desemejante en ciertas operaciones, si Kapoor trabaja principalmente desde la percepción, Orozco trabaja desde lo cotidiano y las asociaciones de ese universo, desde ahí su tensión con el espacio.

4- CONCLUSIÓN

En esta tesis el vacío fue abordado en primera instancia desde la forma, para luego hallarse dentro de la percepción. Para el entendimiento del vacío, se estudiaron no sólo textos de artistas que estuviesen en relación con éste, sino que además se estudió de forma teórica el vacío en la física, todo esto para comprender el tipo de motor ideológico que se antepone para elaborar un trabajo que tenga relación con este principio original. En varios casos este último se constituye como motor operativo dentro de reflexiones cotidianas. Todo es susceptible de ser vaciado y viceversa, todo se vacía, toda materia se transforma para luego volver a llenarse de lo mismo o de otra cosa. Esta tesis asume la existencia de la vacuidad dentro de un universo cotidiano sin dudar de su existencia tal como se asume en la ciencia. Como señala Camarero³² *Todo tiene cabida en el espacio* y ese espacio es a su vez, condición de su negación, el vacío, la nada, que finalmente se torna lleno. En todo orden de cosas es demostrable que el universo está en constante transformación y expansión, y en estas transformaciones es donde radica el vacío. Un claro ejemplo es la dinámica de los cambios de estado del agua, líquido, sólido y gaseoso: el mismo elemento en tres estados diferentes.

En este contexto, relaciones y asociaciones llevan a formular un planteamiento retórico en cuanto a las obras aquí referidas. El análisis de conceptos asociados con lo aquí analizado, construye un discurso para fundamentar el trabajo actual. Discurso que pareciera hablar de una situación sin lógica en cuanto a las prácticas artísticas ¿que operación plástica puede llevarse a cabo para elaborar un vacío en el espacio? *Salto al vacío*, propone ingenuamente una serie de obras que motivadas por este cuestionamiento, y que gestadas inevitablemente hacia su opuesto -lo lleno- operan principalmente desde la percepción y desde los cambios de estado de la materia. El vacío ocupa un lugar importante dentro de todo orden de cosas y sucesos; podríamos decir que en él converge todo y todo opera desde él como motor de partida. Además es el opuesto por excelencia, ¿que puede ser semejante a la nada? Tautológicamente nada, todo es contrario al vacío y todo esta lleno de él. Así, la respuesta a la pregunta

³² Capítulo 2, apartado 2.4

planteada inicialmente y que da origen a esta tesis, es paradójicamente su negación y superación, es decir, un encuentro de los límites que nunca llegan a colisionar del todo. Además se ha constatado que esto ocurre independientemente de la materialidad con la que se produce dicho vacío.

Los conceptos aquí abordados -principalmente opuestos- tales como: positivo-negativo, vacío-lleño, ausencia-presencia, visibilidad-invisibilidad, materia-antimateria; además de troquel, percepción y corte, no existirían si no tuviesen cabida y desarrollo en el espacio. Al mismo tiempo la relación de éste con la temporalidad de cada obra, produce una desestabilización espacial tensionando las significaciones antes mencionadas. En cuanto a la percepción, la relación entre observador y obra es fundamental a la hora de establecer y dilucidar las relaciones conceptuales que se encuentran en los trabajos. *Constelante* y *Salto al vacío* elaboran un diálogo en base al simulacro, dirigido principalmente a percibir la pérdida del equilibrio espacial.

Además, el uso de las diferentes materialidades traduce el hecho de que las obras aquí descritas son formuladas en primera instancia por una idea original, para luego desplegarse en materia: papel, madera, nueces, sal, agua y objetos. Estos materiales condicionan la manera y los procedimientos requeridos para abrir superficies en el espacio y para percibir oquedades. El corte en el plano de todas estas materialidades demuestra la composición y las características del material y de su acompañante, por esto la importancia de los opuestos: vacío y lleño se despliegan en una manifiesta tensión.

Salto al vacío resulta ser, en definitiva, un ejercicio retórico. Un cuestionamiento acerca de la respuesta de cómo encontrar para los ojos la vacuidad, hallando como única respuesta (tal como relata Kapoor en su obra) la posibilidad de elaborar una experiencia en donde la materia, sea ésta la que sea, transite entre un estado y otro, entre un opuesto y otro. Tal como lo relata Homi K. Bhabha, acerca de la obra del artista anteriormente citado:

Ver el vacío como un contenido espacio negativo que se encaja en el material no es más que captar su fisicidad. Imaginarse que la profundidad del vacío proporciona una perspectiva ausente dentro del marco o del género es

*recrearse demasiado en la pedagogía de la manufactura o en la tecnología del gusto. La auténtica realización sólo se da cuando el material y el no material se tocan tangencialmente.*³³

Lo mismo sucede con la línea del horizonte, como se describió anteriormente³⁴, la visibilidad y no visibilidad de este límite es lo que produce la desestabilización. Se puede concluir con esto que lo importante no son los materiales y su técnica, sino cómo el material es capaz de presentar cambios físicos y temporales al transitar por diferentes espacios. Puede ser la capacidad de visualizar esto, encontrar un estado sublime.

Quisiera finalmente destacar la hibridación presente en las obras, tanto material como semánticamente. Los trabajos aquí observados presentan variedad de significantes y materialidades que se entrelazan, generando una mixtura a la hora de emprender la lectura visual. De esta manera, opuestos se activan mediante su unión, generando conceptualmente en las obras, capas de sentido.

La línea de trabajo que presento es el punto de partida para una futura reflexión sobre el límite, un trabajo próximo que no se ha realizado aún, y que probablemente será una solución elaborada a partir de reflexiones, observaciones, objetos y materialidades que girarán en torno a las mismas problemáticas aquí abordadas. Estas problemáticas serán resueltas de diferentes maneras, debido a la experiencia previa de intentar adentrarse en un camino sin retorno, en donde existen miles de respuestas a preguntas que suelen ser reiterativas en las artes visuales. En definitiva es la solución por la que optamos la que lentamente va marcando una línea de trabajo autoral, estableciendo muchas veces conexiones entre una primera obra y la siguiente.

³³ BHABHA K.Homi. en *Anish Kapoor* [Catálogo exposición organizada por la Royal Academy of Arts, Londres, y el Museo Guggenheim de Bilbao]. Madrid: Turner, 2010. p. 172.

³⁴ Capítulo 2, apartado 2.1.



Fig. 43-44 / Claudia Müller, *Estudios sobre el límite*, fotografía digital, Región de Atacama, Chile, 2012

BIBLIOGRAFÍA

BACHELARD, Gastón: *La poética del espacio*. México, Fondos de cultura Económica, 2006.

BARTHES, Roland: *El imperio de los signos*. Barcelona, Mondadori, 1991.

BUCHLOCH, H.D Benjamín / **LINGWOOD**, James: *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*. Madrid, Coedición Turner /CONACULTA, 2005.

CAMARERO, Jesús en Perec **GEORGES**: *Especies de Espacios*; Montesinos, 1999, España.

COPPENS, Carolina: *Las ruinas circulares y la poética del margen, un ensayo sobre identidad, globalización y arte*. Valencia, Ed. Fundamentos, 2002 .

CHENG, François: *Vacío y Plenitud*. Madrid, Siruela, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges: *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Bordes Manantial, 2006.

FERNÁNDEZ DEL CAMPO, Eva: *Anish Kapoor*. San Sebastián, Nerea, 2006.

FERNÁNDEZ ARENAS, José: *Arte efímero y espacio estético*. Barcelona, Anthropos, 1988.

GUASCH, Anna María: *El arte último del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, Alianza Forma, 1999.

GROSENICK, Uta: *Mujeres artistas siglo XX-XXI*. Köln, Taschen, 2003.

LIPOVETSKY, Gilles: *La era del vacío*. Barcelona, Anagrama, 1995.

KRAUSS, Rosalind: *El inconsciente óptico*. Madrid, Tecnos, 1997.

MUJICA, Hugo: *Poéticas del vacío*. Madrid, Trotta, 2009.

MONLEÓN, Mau, *La experiencia de los límites: Híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta*. Valencia, Fundamentos, 1999.

RAFAELSKI Johann / **MULLER** Berndt: *The structured Vacuum: thinking about nothing*. Deutschland, VERLAG HARRI DEUTSCH, 1985.

SCHWENK Theodor: *El caos sensible*. Buenos Aires, Antroposófica, 2009.

V.V.A.A.: *Anish Kapoor* [Catálogo exposición: Royal Academy of Arts Londres / Museo Guggenheim de Bilbao]. Madrid, Turner, 2010.

*