



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE ARTES VISUALES

LA OBRA COMO EXPLICITACIÓN DE SU
PROPIO PROCESO DE PRODUCCIÓN

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE MAGÍSTER EN ARTES VISUALES

RODRIGO VALENZUELA JEREZ
PROFESOR GUÍA: ENRIQUE MATTHEY CORREA

SANTIAGO, CHILE
2011

A MACA.

LA OBRA COMO EXPLICITACIÓN DE SU PROPIO PROCESO DE PRODUCCIÓN

*ESTUDIO DE VARIABLES EXÓGENAS Y ENDÓGENAS QUE INFLUYEN EN LA
PRODUCCIÓN DE OBRAS DE ARTE Y DE ARQUITECTURA.*

RODRIGO VALENZUELA JEREZ



IMAGEN PÁGINA ANTERIOR

Francis Alÿs, *The Liar: The Copy of the Liar – Catalogue 15*, 1994
Aceite y pintura a la cera sobre lino, Díptico de 15.24 x 12.7 cm cada uno.

INDICE

INTRODUCCIÓN	11
INFLUENCIA DE VARIABLES EXÓGENAS Y ENDÓGENAS EN LA PRODUCCIÓN DE OBRAS	17
EL ENCARGO	27
On Kawara	32
Space oddity n#3	38
Do It	42
Pintura por Encargo	48
\$350.000	52
PROCESOS Y ESTRATEGIAS	55
Alfredo Jaar	56
Eugenio Dittborn	58
ANÁLISIS DE PROYECTOS	63
Un sistema de producción	64
Real Fake House	74
CONCLUSIÓN	81
BIBLIOGRAFÍA	89

RESUMEN

Este texto se refiere al estudio de las variables que condicionan el surgimiento de una obra de arte. La atención, por lo tanto estará puesta en los procesos. Específicamente se intentará develar como en algunos casos el proceso se manifiesta como parte constituyente y fundamental del resultado final.

Como metodología se han contrapuesto y analizado procesos de producción de Artes Visuales y de Arquitectura, con el objetivo de identificar continuidades y sobre todo de realzar diferencias que permitan un análisis de las condiciones que definen la obra.

Se ha trabajado a partir de una hipótesis que divide las condicionantes externas en dos grandes grupos: las Endógenas —para referirse a las que plantea el productor de la obra— y las Exógenas —para referirse a las impuestas por el medio—.

Por medio del análisis de obras de artistas reconocidos así como también de ejercicios personales, se irán abordando y desarrollando los temas presentados.

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

Mi interés en realizar el Magíster de Artes Visuales, siendo arquitecto, se basa en el propósito de producir obras de artes y, a través de esta experiencia, realizar un análisis en primera persona que permita confrontar los procesos de producción de arte y arquitectura. La idea era ubicar espacios de vínculos, de complemento y también de diferencias irreconciliables; reconocer estos espacios y a partir de esta reflexión repensar mis métodos de producción arquitectónicos.

Durante el transcurso del Magíster he podido darme cuenta de cómo este interés por pensar y analizar procesos de creación y de producción se podía externalizar y transformar a su vez en ejercicios artísticos. El resultado de este planteamiento fueron obras que se referían al estudio del surgimiento de las propias obras, es decir trabajos tautológicos –que pude relacionar con algunas experiencias de artistas conceptuales o procesuales– los cuales abrieron una línea posible de investigación.

Por otra parte he encontrado vínculos más generales en intereses comunes o posibles de ser planteados desde ambas disciplinas, como las relaciones de los individuos con la ciudad o la crisis del espacio público contemporáneo, sobre todo luego de conocer prácticas artísticas asociadas a plataformas, vínculos sociales, experiencias (muchas veces urbanas) alejadas ya del objeto y sus relaciones estéticas.

Estos temas, los cuales había estudiado anteriormente desde el urbanismo¹, han surgido permanentemente en las obras que he trabajado durante el desarrollo del Magíster, y se transformaron en *mis intereses* al momento de producir ejercicios artísticos. Escribo mis intereses en cursiva porque considero que uno de los asuntos que más me ha inquietado, incomodado y también entusiasmado, realizando el Magister, fue la necesidad de contar con una serie de intereses para dar curso a una obra. Para explicar más claramente esta idea, es necesario mencionar que mis procesos de diseño y producción previos funcionaban de manera casi completamente opuesta, es decir, basados en encargos externos que sentaban las bases para desarrollar una obra. Por esto, al verme en la necesidad de contar con

¹ En el desarrollo de mi Seminario de Arquitecto (Ambigüedad y Espacio Público. SARQ VI61A. Santiago, Chile. Universidad de Chile, Facultad de Arquitectura, 2002) una de las hipótesis que se planteó fue la posibilidad de activación de espacios públicos por medio de la incorporación de actividades y programas asociados y no a partir del diseño formal. Podemos encontrar planteamientos similares en numerosas prácticas artísticas, a modo de ejemplo José Miguel Cortés, profesor de Teoría del Arte de la Universidad de Valencia y Curador, expone: “Evidentemente, la ciudad es lo construido, aquello más objetivo y visible, pero también es lo constituido por los usos sociales, las normas y las instituciones ... más que de ciudad, hay que empezar a hablar de las diferentes ‘ciudades’ que existen en cada una de ellas, distintas según las diferencias económicas, sociales, culturales” Cartografías Disidentes, catálogo de la exposición del mismo nombre presentada en el MAC de Quinta Normal, Santiago 2008.

una serie de intereses, recurrí entonces a temáticas vinculadas a la arquitectura o a la ciudad, que se podían vincular también con preocupaciones presentes en el ámbito de las Artes Visuales, y que se fueron canalizando a través de temas específicos, como: el estudio del concepto de estilo como forma sin contenido, la apropiación del espacio público o la idea de modernidad en Chile como un proceso inacabado y su reflejo en la ciudad, por nombrar algunos. Dentro de esta línea de investigación, que podríamos denominar de vínculo disciplinar, uno de los temas que tuvo mayor desarrollo fue el estudio de diferentes tipos de apropiación de espacios públicos; realicé un proyecto de registro fotográfico a una toma de terrenos, que luego derivó en un trabajo audiovisual; realicé, luego, un estudio y registro de apropiaciones de espacios públicos no planificadas a largo plazo, sino como soporte para la construcción de obras (instalaciones de faenas) y, por último, realicé una apropiación de un lugar por medio de la ubicación de objetos encadenado unos a otros.

Después de analizar los dos posibles caminos que podría tomar esta investigación: por una parte, explorar las posibilidades del proceso como materia prima de obra, o bien, desarrollar el vínculo disciplinar más explícito planteado por los ejercicios sobre el espacio público; he decidido —siendo fiel a la aproximación inicial más intuitiva que me llevó a realizar este Magíster— centrar la atención en el proceso.

PRESENTACIÓN DE LA ELECCIÓN Y ACOTACIÓN DEL TEMA

Creo que sería correcto plantear que una de las principales características de las Artes Visuales contemporáneas, o a lo menos del arte de los últimos cincuenta años, ha sido su creciente desplazamiento, expansión de fronteras y cruce de barreras,² los límites del arte se han diluido permanentemente y esto ha llevado a que surjan múltiples intersticios de trabajo, muchos de ellos vinculados a la arquitectura. Dentro de estos vínculos podríamos considerar trabajos artísticos que se han apropiado o han intervenido en lo que se podría denominar “el territorio arquitectónico”, a saber: el espacio, la ciudad, las construcciones, las habitaciones, etcétera;³ obras constituidas por objetos o prácticas que se ubican

² Arthur Danto utiliza la difuminación de límites disciplinares justamente para referirse a la pregunta sobre la definición (o existencia) de una categoría de obra de arte: “La pregunta filosófica sobre la naturaleza del arte surgió dentro del arte cuando los artistas insistieron, presionaron contra los límites y después de los límites y descubrieron que éstos cedían. Todos los artistas emblemáticos de los sesenta tuvieron una sensación vívida de los límites; cada uno de ellos trazados por una tácita definición filosófica de arte, y aquello que borrarono nos ha dejado en la situación que nos encontramos hoy.” DANTO, Arthur C. (Después Del Fin Del Arte). Buenos Aires, Paidós, 2003. Respecto a la misma idea, Mary Jane Jacob escribe en 1996: “A lo largo de las últimas tres décadas pasadas el arte ha salido del museo al mundo (...) algunos llegaron a incorporar al público en sus obras, ampliando las fronteras de la obra de arte hasta la escultura social. Para otros, los herederos del posdadaísmo y el post-fluxus la obra se aproxima a la vida o se confunde con ésta”. En: GUASH, Ana María. Los Manifiestos del Arte Posmoderno. Madrid, Akal, 2000.

³ En este grupo cabrían desde las primeras instalaciones que plantean el problema de habitar una obra, hasta los acontecimientos realizados en el espacio público-urbano.

en terrenos disciplinares intermedios, híbridos entre arte y arquitectura (esculturas habitables o edificios sin función⁴); e incluso relaciones más formales producidas por traspasos directos desde ciertos movimientos artísticos a obras de arquitectura o viceversa⁵. Sin embargo el interés de esta tesis no es indagar ninguna de estas relaciones transdisciplinares presentadas. En este punto me interesa ser sumamente claro, la referencia a la arquitectura, estará relacionada exclusivamente con la experiencia de producir obras y con el ejercicio de proyectar. Por lo tanto, para plantear la idea lo más claramente posible, esta tesis no trata vínculos o relaciones entre obras de arte y obras de arquitectura, sino entre sus procesos.

Como mencionaba antes, la doble experiencia de producción de obras de arte y arquitectura, surge primero como un interés personal, pero se transforma luego en una singularidad que permite una cierta distancia frente a la propia práctica. Esta distancia hace posible objetivar los procesos, principalmente por tener un punto de comparación, lo que permite que se presenten las diferencias; pero también, y de forma muy importante, se explicitan las continuidades, a saber, tanto las prácticas comunes a ambas disciplinas, como también los intereses personales que traspasan la especificidad de un proceso de creación singular⁶.

Teniendo en claro, entonces, que la referencia a la arquitectura estará puesta en los procesos de creación, y que el interés de este trabajo no es ahondar en lo que une o divide la producción de artes visuales de la producción de arquitectura en términos genéricos, ni siquiera el poner la mirada en la producción ubicada en zonas mixtas o intermedias, es necesario, además, plantear este estudio simplemente como un ejercicio personal orientado a obtener un conjunto de intereses y procedimientos de producción artística.

Una vez realizadas todas las indicaciones preliminares pasemos a revisar cómo se acotará el tema, es decir, de qué manera se estudiarán los procesos de creación y cuál será la hipótesis del trabajo.

La primera aproximación a la producción de obra, tiene que ver con una inquietud acerca de los elementos que modelarán o constituirán las bases para el posterior desarrollo de una obra, es decir, a la etapa previa al trabajo en sí. Ahora bien, para explicar un poco más claramente estos conceptos, pensemos que es posible definir, de un modo muy amplio, un proceso de creación o de producción, como el planteamiento de ciertas problemáticas: la jerarquización, el análisis, el desarrollo, y en el mejor de los casos la resolución de las mismas. Usando esta

⁴Dentro de esta categoría se podría incluir el Blur Building de Diller y Scofidio, las folies del parque La Villette en París de Bernard Tschumi, o el parque arquitectónico de Copenhague, de 1995, como ejemplos desde el mundo de la arquitectura, y los trabajos de artistas como Absalon o Rachel Whiteread.

⁵ Jacques Herzog expone acerca de esta relación: “En nuestra opinión, la proximidad entre la obra de arte y la obra de arquitectura está justificada, pero pienso que aplicar la imagen de arte a la arquitectura es la peor cosa que uno puede hacer, y esto es justamente lo que está pasando más y más frecuentemente: por ejemplo, las imágenes de arte minimalista, de deconstructivismo, o de ‘high tech’ están siendo aplicadas a conceptos arquitectónicos y de diseño urbano.” HERZOG & DE MEURON. texto sin título. *En: Architecture of Herzog & de Meuron, Portraits by Thomas Ruff*. New York, Peter Blum, 1994.

⁶ Una forma de desarrollar esta idea sería pensando que al desarrollar el mismo sujeto dos (o más) experiencias proyectuales, sería posible apreciar con más claridad las diferencias netamente disciplinares y separarlas de las diferencias planteadas por la gran diversidad de aproximaciones personales, tanto en el ámbito del arte como en el ámbito de la arquitectura.

definición, y siguiendo la idea de instalar la mirada en una etapa anterior, el interés estaría puesto en identificar los elementos que constituirían la problemática y que definiría el posterior desarrollo de la obra.

Es en este punto donde comienza el planteamiento de la hipótesis que guiará el desarrollo del texto. Pensemos por un momento que las problemáticas las podemos entender como restricciones, y que dentro de las infinitas posibilidades de una obra lo que hacemos finalmente al proyectar, es restringir las opciones, acotar variables de los más diversos aspectos hasta que la obra se materializa. Podríamos suponer, entonces, que a partir de esta gama de restricciones, acotaciones, intereses o normativas surge la obra.

La operación es claramente reduccionista, y es necesario tener en cuenta que a partir de esta simplificación extrema se dejarán fuera procesos de diseño que puedan operar de formas diferentes⁷, pero continuemos. Pensemos ahora que además es posible agrupar en dos grandes categorías los elementos que definen el surgimiento de una obra: en la primera se encontraría lo que podríamos denominar un “campo de intereses personales”, que incluiría las líneas de investigación personal planteadas al momento de proyectar, lo que guarda relación con las autorregulaciones o restricciones internas, o sea, por medio de decisiones que pueden ser racionales o intuitivas el autor restringe su propia obra. A partir de este momento, para referirnos a estas variables que definen la obra, hablaremos de *variables endógenas*.

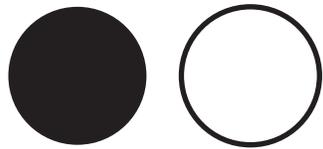
En la segunda categoría se encontrarían, entonces, las *variables exógenas*, que consisten en las condicionantes externas al autor que determinan la obra, pudiendo ser restricciones del medio en el que se inserta la obra o de la propia disciplina. Aquí encontraríamos aspectos prácticos, logísticos, presupuestarios, que finalmente definirán el resultado de la obra. Como ejemplo podríamos mencionar las condiciones impuestas por el lugar de exposición o la factibilidad técnica de realización de un objeto.

Tenemos entonces un binomio que se plantea adecuado para definir bastantes aspectos del proceso de creación: las variables internas o intereses inherentes al autor, que se han denominado *Endógenas* y las variables externas, que se han denominado *Exógenas*.

Para seguir esta idea, quiero referirme brevemente a la primera imagen que se ha presentado en esta tesis, la pintura de Francis Alÿs, *The Liar: The Copy of the Liar - Catalogue 15*. Me gustaría pensar que Alÿs tenía en mente los procesos de creación de una obra al momento de realizar este díptico. Si fuera así, estas imágenes podrían entenderse como la dualidad entre un mano que es guiada —y que no opone resistencia a esta conducción— por un factor externo; en oposición a una mano que apunta y dirige —en una actitud consciente— ese mismo factor. Desearía creer, además, que el cable está unido debajo de la mesa.

⁷ Se podrían incluir otras esferas del proceso creativo como: la aproximación racional o irracional (intuitiva) a la obra; la influencia del contexto temporal [*Zeitgeist*] en la obra o la posibilidad de creación de un léxico formal, propio del autor, a través de la obra, por nombrar algunas. Se ha decidido acotar al máximo posible el tema, con el objeto de dotar de estructura al texto; sin embargo, desde el binomio elegido, podrán presentarse referencias a estas otras variables que definen la producción de obra.

INFLUENCIA DE VARIABLES EXÓGENAS Y ENDÓGENAS EN LA PRODUCCIÓN DE OBRAS



INFLUENCIA DE VARIABLES EXÓGENAS Y ENDÓGENAS EN LA PRODUCCIÓN DE OBRAS

¿Cómo influyen en la producción de obras de arte y arquitectura las variables endógenas y exógenas?

El arte está dominado principalmente por las variables endógenas y la arquitectura por las exógenas; o dicho de otra forma, las obras de arte se producen principalmente a partir de los intereses personales del autor, mientras que las de arquitectura principalmente a partir de las restricciones externas impuestas a la obra.

Esta respuesta-hipótesis, que planteada de esta forma puede considerarse caprichosa, es la materia que se intentará explicitar en el desarrollo de este primer capítulo.

EN LA ARQUITECTURA

Manuel Ocaña, de forma irónica, señala que la arquitectura se puede entender como una disciplina que plantee soluciones o que plantee problemas.⁸ De hecho uno podría llevar al límite esta dualidad y asegurar que la condición profesional de la arquitectura, como una técnica útil socialmente, se basa en la resolución de problemas. Sin ánimo de polemizar, analicemos entonces qué tipo de problemas son los que se deberían considerar al momento de proyectar. Podríamos decir que entran en juego variables técnicas, constructivas, estructurales, de presupuesto, de tipo ambiental, urbanas (planes reguladores, normativas), de gestión, de clima, entre otros. Una gran gama de condicionantes que finalmente regularán y definirán el proceso de diseño, y por consiguiente, el resultado de la obra. Sería, entonces, en la resolución de una serie de problemas específicos y, sobre todo, entre estas resoluciones que el arquitecto funda su quehacer: "... Es necesario entender que en

⁸ "El Astuto es un Hombre-Solución que polemiza alrededor de su culto contexto, que sabe lo que hay y que siempre plantea probadas e inmediatas soluciones que aplastan los problemas y alivian cualquier síntoma. El ingenuo Hombre-Problema no sabe lo que no hay, busca causas, ambiciona hacer algo que no esté hecho todavía para así tratar por igual los problemas y las soluciones" en OCAÑA, Manuel. De Astutos e Ingenuos. *Revista El Croquis* (136-137), 2007.

las reglas están los grados de libertad. Si no tienes restricciones, no hay necesidad de ser creativo y darle vuelta de tuerca a los problemas”.⁹

A modo de ejemplo, podríamos plantear que la ubicación de un sitio, los materiales disponibles en la zona, el presupuesto, las condiciones climáticas, las normativas comunales, la disponibilidad de mano de obra especializada, las leyes de la estructura y los deseos del cliente pueden ser el fundamento de diseño en una obra de arquitectura. Que el manejo de todas estas variables (y muchas otras) y la elección y valorización de unos problemas por sobre otros, serán en sí ya la materia base de la creación; Iñaki Abalos y Juan Herreros se refieren a este problema de una forma muy clara: “El proyecto es una aventura, la aventura de traducir ciegamente tantas negaciones en algunas proposiciones”¹⁰. O como plantea Ignacio Paricio: “El arquitecto trata con un sinnúmero de variables. Cuantas más contemple, mejor será su proyecto.”¹¹

Si pensamos un momento en estos planteamientos, hasta ahora nos hemos referido exclusivamente a variables exógenas que influyen en el proyecto, ¿qué sucede entonces con las preocupaciones inherentes al autor, o variables endógenas?

“En arquitectura, por tratarse de una disciplina artística, tendemos a partir de nosotros mismos para contestar una pregunta. Nos encargan un colegio y la actitud casi física es ponerse la mano en la frente, taparse los ojos e investigar dentro de sí mismo como tendría que ser un colegio (...) las preguntas que uno trata de contestar son las que se puso uno mismo (...) el ideal sería lograr identificar y resolver problemas que están fuera de uno.”¹²

En general los referentes internos del arquitecto son criticables, sobre todo en la medida en que se transformen en la base conceptual de los proyectos, por ejemplo: “...Se necesita cambiar la noción que el arquitecto tiene de sí mismo como un artista, para pasarla a un servidor público”,¹³ en esta frase es clara la asociación: arte = expresión personal, confrontada a la idea de servidor público = proveedor de servicios (soluciones) a la sociedad. ¿Dónde estarían incorporados los intereses del autor en el proceso de diseño?

“Una obra de arquitectura debe responder cada vez a un encargo u origen circunstancial, con su propio tiempo, lugar y usuario y, por lo tanto, es una obra original (...) característica que tiene por objeto construir un futuro (cultura) y pertenece necesariamente al ámbito de la creatividad. Sin embargo, esa originalidad debe redundar en una obra habitable y perdurable, por lo que está obligada a considerar los múltiples aspectos que ello exige.”¹⁴

⁹ ARAVENA, Alejandro. Un potencial no explorado. *Revista CA* (134), 2008.

¹⁰ ABALOS, Iñaki y HERREROS, Juan. Si queremos cambiar nuestra forma de pensar y proyectar viviendas. *Revista Quaderns* (213), 1997.

¹¹ PARICIO, Ignacio. Proyectos difíciles. *Revista Quaderns* (254), 2007.

¹² ARAVENA, Alejandro. *Ibidem*.

¹³ LOBOS, Jorge. El Rol del Arquitecto. *Revista CA* (134), 2008.

¹⁴ BAIXAS, Juan Ignacio. El Arquitecto que Chile Necesita. *Revista CA* (134), 2008.

Juan Ignacio Baixas utiliza la palabra *creatividad*, la cual podríamos asociar a un proceso de autor y no una resolución de problemas 100% técnica, como se apreciaba en los párrafos anteriores; sin embargo, Baixas de inmediato la asocia a condicionantes, es decir, una creatividad “definida por” aspectos externos.

EN EL ARTE

Teniendo claro este punto, pasemos ahora a revisar qué ocurre con los elementos propios del autor y cómo éstos influyen en la producción artística. Günter Förg, consultado acerca de su trabajo fotografiando edificios, se refiere al tema:

“Si, es cierto que la intimidad es una noción muy fuerte dentro del arte plástico: yo intento siempre extenderla a mis fotografías de arquitectura, intento transmitir una visión privada, emocional, de las arquitecturas que me interesan. (...) Del artista se desea conocer su carácter, su personalidad como dato fundamental para acceder a su obra; en cambio, en la comprensión de la obra del arquitecto esto nunca ha sido tan relevante (...) El arquitecto mantiene, creo, una mayor distancia respecto a ese plano emocional.”¹⁵

En esta frase es posible reconocer dos ideas que nos sirven para el análisis que realizamos: primero la visión emocional, personal del artista, como elemento constitutivo de la obra, pero además, y muy en la línea de lo anterior, se refiere a la biografía, a la experiencia personal de autor. Respecto a esta idea Amanda Garma trabaja la creatividad a partir de teorías psicoanalíticas:

“Freud cree haber descubierto la clave para explicar la obra de arte partiendo de la esfera de la vivencia personal del artista. Según Freud y algunos de sus discípulos como Rank y Stekel, las neurosis del artista influyen en la elección y en la plasmación del material. La obra de arte puede ser analizada como si se tratase de una neurosis y explicada por las inhibiciones personales del artista.”¹⁶

Lo interesante de este planteamiento es que se refiere a la elección y valorización de variables, tal como lo veíamos en la obra de arquitectura, pero esta vez las variables surgirían del propio autor. Es claro que los procesos de creación son complejos y no se podrían reducir a la biografía del autor, pero es, sin duda, un componente que aparece como diferenciador de los procesos en arte y arquitectura.

¹⁵ FÖRG, Günter. *Fantásticas Imperfecciones*, entrevista de Luis Enguita e Iñaki Abalos. En: MOURE, Gloria. *La arquitectura sin sombra*. Barcelona, Ediciones Polígrafa, 2000.

¹⁶ GARMA, Amanda. Conceptos relativos a la creatividad artística según Umberto Eco. Revista de Filosofía A Parte Rei (35) Septiembre, 2004.



Günther Förg, *Barcelona Pavillon I* 1988/1998
Impresión Color, 264.7 x 115 cm.



Günther Förg, *Barcelona Pavillon II* 1988/1998
Impresión Color, 264.7 x 115 cm.

Pasemos ahora a revisar cómo influyen las condicionantes externas en la obra de arte, con motivo de acotar y a modo de ejemplo, nos referiremos a una restricción en particular, que es requerimiento necesario en el caso de la obra de arquitectura: el cliente o mandante.

“En nuestro trabajo hay grandes diferencias. Los artistas no tratamos directamente con nuestros clientes, siempre tenemos un intermediario. En cambio, el arquitecto mantiene un diálogo directo, más expuesto. El artista no suele trabajar tanto por encargo, mientras el arquitecto casi siempre lo necesita para desarrollar su obra.”¹⁷

El tema del mandante y, por lo tanto, el encargo, es un punto de conflicto en el arte contemporáneo. Existen algunos artistas que consideran que trabajar en base a encargos le quitaría a la obra una cualidad de arte. Analicemos por ejemplo esta frase de Jeff Wall:

“Alrededor de 1994, (Herzog y de Meuron) me preguntaron si estaría interesado en fotografiar algunos de sus edificios. En ese tiempo no pude hacer nada. (...) En 1998 Nicolas Olsberg, curador jefe del Centro Canadiense de Arquitectura me preguntó si estaría interesado en fotografiar la viña Dominus. Dudé, porque sentí que si aceptaba, estaría convirtiéndome en un fotógrafo, uno que toma encargos, lo cual no hago.”* ¹⁸

Se puede apreciar en esta frase la diferencia que hace Jeff Wall entre un fotógrafo, que toma encargos y un artista, que no. Pero sigamos conociendo la historia:

“Pero, sin embargo, hablé con la gente del CCA y les pedí que aceptaran el hecho de que nunca podría prometer hacer una fotografía. Sólo podía prometer intentarlo. Si es que fallaba, fallaba. Pero quería que ellos aceptaran tomar parte del riesgo, en otras palabras que me pagaran algo, aunque fallara. Normalmente la gente encarga resultados, no intentos. Pero yo no puedo prometer resultados, sólo intentos. Y me gratificó e impresionó que aceptaran esta idea y dijeran que apoyarían mi trabajo incluso si fallaba.”*

¹⁷ FÖRG, Günter. Op. cit. página 8.

¹⁸ A lo largo del texto aparecen frases en inglés traducidas por mí. Para evitar la pérdida de sutilezas incluidas en las frases originales, aparecerá un * y la frase en el idioma original al pie de página. En este caso: «*Around 1994, they (Herzog & de Meuron) asked me if I would be interested in photographing one or more of their buildings. I couldn't do anything then (...). In 1998 Nicolas Olsberg, Chief curator at Canadian Center of Architecture asked me if I would be interested in photographing the Dominus Winery. I hesitated, because I felt that if I agreed I would be becoming a photographer, one who takes assignments, which is something I don't do.*

* *But, nevertheless, i talked with the CCA and asked them to accept the fact that I could never promise to make a photograph. I could only promise to try. If I failed, I would fail. But I wanted them to accept some of the risk, in other words to pay me something even if I failed. Normally people commission result, not attempts. But I cannot promise results, only attempts. And I was happy and impressed that they accepted this idea and said they would support my work even if it failed»* WALL, Jeff. Genres are established by the distance between the camera and the subject an interview by Philip Ursprung. En: URSPRUNG, Philip. Herzog de Meuron Natural History. Lars Müller Publishers, 2003.



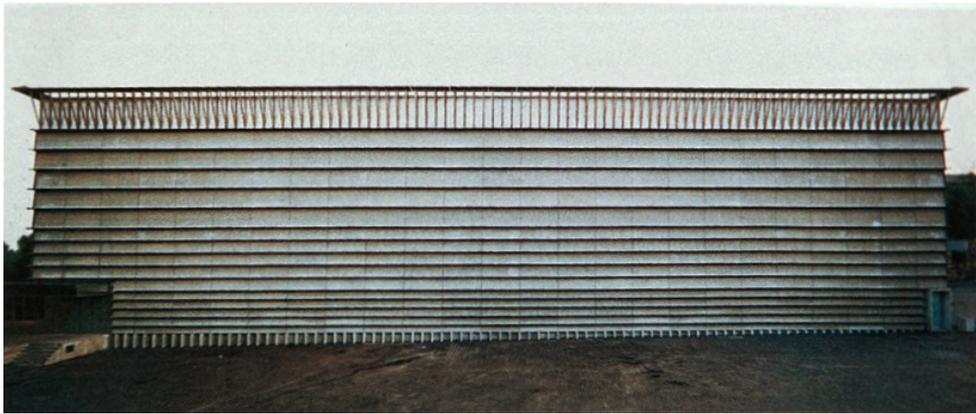
Jeff Wall, *Dominus Estates Winery*, 1999
Impresión en gelatina de plata, 197.3 x 257 cm.

Este planteamiento, que puede resultar curioso y sorprendente, lo podemos contrastar a la idea de arquitectura como disciplina que ofrece certezas, soluciones a problemas de clientes. Veamos ahora el caso de otro fotógrafo, Thomas Ruff:

“En 1991, Jacques Herzog le pidió a Thomas Ruff que fotografiara algunos de los edificios de Herzog & de Meuron (...) Ruff no había oído nunca hablar de los arquitectos Suizos e inicialmente desechó el trabajo (...) como artista visual, él no quería aceptar ningún trabajo por encargo. Finalmente accedió a hacer el trabajo, pero en vez de viajar él mismo a Basel, sugirió que se tomaran fotografías profesionales del edificio de almacenamiento de Ricola. (...) Ruff recibió dos imágenes las cuales ‘unió’ en el computador”¹⁹ *

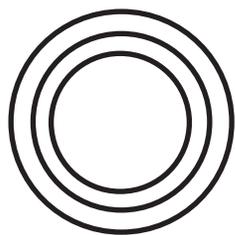
Nuevamente se percibe la asociación artista = persona que no toma encargos, y nos damos cuenta como Ruff se las ingenia para crear una obra a partir de las fotografías encargadas, o sea, él no realiza el encargo de tomar fotos, sino que trabaja con unas imágenes que han sido tomadas por encargo. Algo similar podríamos extraer del planteamiento de Jeff Wall, quien finalmente no tiene un cliente para realizar una obra, sino un apoyo a su trabajo el cual puede derivar en obra o bien no. Creo que queda clara la relación con la restricción externa de tener un cliente.

¹⁹ «In 1991 Jacques Herzog asked Thomas Ruff to photograph some Herzog & de Meuron's Buildings. (...) Ruff had never heard of the Swiss architects and initially turned the job down (...) as a fine artist, he did not want to accept any commissioned work. He finally agreed to do the job, but instead of traveling to Basel himself, he suggested having a professional take head-on photographs of the Ricola Storage Building. (...) Ruff received two pictures which he “spliced” together on the computer» URSPRUNG, Philip. I make my picture on the surface: visiting Thomas ruff in Dusseldorf. [En su:](#) Herzog de Meuron Natural History. Lars Müller Publishers, 2003.



Thomas Ruff, *Ricola Laufen*, 1991
Impresión en papel Cromogénico, 153 x 295 cm.

EL ENCARGO



EL ENCARGO

“Bartlebooth decidió un día que toda su existencia quedaría organizada en torno a un proyecto cuya necesidad arbitraria tuviera en sí misma su propia finalidad. Se le ocurrió esta idea cuando tenía veinte años. Fue primero una idea vaga, una pregunta que se hacía a sí mismo -¿Qué hacer?-, una respuesta que se iba esbozando: nada.”²⁰

Continuando la idea acerca del rol que tendría un cliente, planteada en el capítulo anterior, derivamos hacia otra pregunta que parece cobrar mayor importancia en el surgimiento de una obra de arte: ¿si la función principal de un cliente es plantear un encargo, entonces, cuando no existe cliente, qué ocurre con el encargo? Cómo se enfrenta el artista a la pregunta inicial: ¿qué hacer?

Para contextualizar esta importante pregunta quisiera referirme al texto de Larry Shiner, “La invención del arte”. La tesis que desarrolla el autor en este texto es que nuestro concepto fundamental de arte, es decir, la manera en que nosotros los contemporáneos podemos entender y referirnos al arte, se inventó a finales del siglo XVIII. Y lo más importante es que sería sólo a partir de entonces que la idea de un encargo es percibida como un obstáculo para la creación.

Hasta el siglo XVIII los contenidos están prescritos al maestro pintor. Esto significa que las temáticas tratadas en los cuadros eran decididas por los clientes. Las imágenes representaban ideas de conocimiento trascendente, muy asociadas a la religión, de orden moral o cívico, pero siempre decididas y explicitadas con anterioridad y de manera externa a la fabricación de las pinturas. Por lo tanto, pre-modernamente lo que nosotros llamamos artista, era un productor de imágenes por encargo.

Para demostrar esta idea Shiner presenta referencias a los contratos que definían explícitamente las condiciones de producción de obras en el Renacimiento, por ejemplo algunos de los requisitos impuestos a Leonardo Da Vinci, al momento de realizar “la Virgen de las rocas”:

“...El 25 de abril de 1483 Leonardo da Vinci firmó un contrato con la fraternidad de la Inmaculada Concepción de la Virgen en Milán, para ‘entregar el 8 de diciembre’ una pintura de altar con montañas y rocas en el fondo y ‘Nuestra Señora en el medio ... vestida de azul de ultramar y brocados con oro’, comprometiéndose a reparar cualquier desperfecto que pudiera ocurrir.”²¹

²⁰ PEREC, George. La vida instrucciones de uso. Barcelona, Anagrama, 1992.

²¹ SHINER, Larry. La invención del Arte. Barcelona, Paidós Estética, 2004



Leonardo Da Vinci, *La Virgen de las rocas*, (1ª versión 1486)
Óleo sobre madera, 199 cm x 122 cm.

Otros textos han desarrollado extensamente el tema de los contratos en la pintura:

“Generalmente los encargos escriturados solían reservarse para pinturas caras o lotes de lienzos. La estructura, aunque varíen las condiciones, era similar y su estudio resulta apasionante al conseguir revelar y documentar aspectos referentes a las exigencias de los comitentes como las medidas, la calidad de la obra (sobre todo se aludía al acabado y a que la pintura fuese hecha íntegramente por el pintor contratado y no con la participación de sus oficiales o de otro colega a quien se cediese el encargo), algo excepcional (que se enmarcara la obra después de acabada), tiempo de ejecución (oscilaba entre los dos días por lienzo y diez meses), directrices artísticas (gusto por el tono alegre, ropajes de la época, rostros del natural), el precio, los plazos de los pagos (que solían distribuirse en tres, por lo que se habla de pago en tercios), las represalias económicas y jurídicas en caso de incumplimiento, la evaluación, y por último la que se ha denominado cláusula penal, medida disuasoria con la que se amenazaba al pintor en el contrato para que entregase puntualmente los lienzos que se le habían encargado. Muy pocas veces ese aviso dejaba de figurar en los contratos, y es por tanto una de las diferencias más importantes que existen entre un encargo escriturado y otro verbal. Una de las represalias más frecuentes cuando se producía un retraso en la entrega, consistía en que el pintor además de perder el encargo, tenía que financiar lo que costase que otro colega terminase los lienzos. Otras veces se amenazaba al pintor con pagarle menos de lo estipulado en el contrato. Incluso cabía la posibilidad de que se le impusiera una multa y la obligación de acatar el juicio sobre la validez del trabajo realizado, emitido por otros maestros del oficio.”²²

Al pensar en la creación de las obras renacentistas definidas estrictamente por condicionantes externas, resulta imposible mantener la imagen estereotipada del artista creador que se expresa libremente a través de su trabajo. Pero más allá de esta particularidad que llama inicialmente la atención, la producción adquiere otra relevancia, puesto que es tomando en consideración todas las restricciones impuestas y trabajando a partir de ellas, que el artista logra realizar una creación particular y personal.

Es decir, el problema inicial *¿Qué hacer?* se encuentra resuelto de antemano, no aparece como un problema posible, e incluso el *¿Cómo hacerlo?* también se encuentra parcialmente definido en los contratos.

“La mayor parte de los artistas de la corte recibían un salario anual, junto con dietas y alojamiento, y sus empleadores esperaban de ellos que pintaran retratos y decoraran habitaciones o, en algunos casos, pintaran muebles y baúles, dibujaran tapices y decoraran vasijas u organizarán festivales y diseñaran vestidos. (...) Estos artesanos/artistas no sólo eran cortesanos sino que se valían de distintas

²² LA PUERTA, Magdalena: El pintor en la sociedad. En: Libros de la Corte. (1), 2010 (Artículo Referido al libro: VIZCAINO, M. Ángeles. El pintor en la sociedad madrileña durante el reinado de Felipe IV. Ediciones Fundación Universitaria Española, 2006.)

artimañas, como por ejemplo la de no poner precio a sus obras —aunque por cierto aceptaban un *honorarium*— con objeto de poder ser asociados con los nobles que no trabajaban a sueldo.”²³

Como parte del estudio resulta fundamental comprender que a partir de principios del siglo XIX comienza un proceso que estará relacionado con el origen del museo, que se ha denominado el surgimiento de la idea moderna de arte, y que modifica la idea del artista como productor de imágenes e instala la idea del artista como productor de obras de arte. Desde este momento ya no son las referencias ni los contenidos lo único importante de apreciar en los trabajos pictóricos, sino que es la obra en sí misma, la que comienza a tener una creciente trascendencia. Lo relevante de este cambio, para efectos de este estudio, radica en la inclinación de la balanza desde los factores exógenos hacia los factores endógenos que definirán, de aquí en adelante, la producción de obras de arte.

Volvamos ahora a la pregunta acerca del punto de partida que habíamos dejado planteada hace un momento: ¿Al no tener un encargo definido, cuáles serían las causas que determinarían el inicio de una obra de arte?. Por una parte podríamos encontrar la respuesta en artistas que solucionan este asunto trabajando a partir de un “grupo de intereses personales” y por otra parte no necesariamente opuesta a la anterior estaría la idea de producir encargos.

La aseveración acerca de la posibilidad de trabajar basándose en intereses personales contiene implícito el planteamiento de que existe una investigación general, la que se realiza de forma continua y, por lo tanto, es dentro de esta investigación que se inscribe la producción de obras particulares. No hay pregunta caso a caso.

Por lo tanto, cada vez que el artista se enfrenta a la producción de un nuevo trabajo, la materia prima o el origen de la obra, se puede encontrar en su propia investigación general (o producción continua), la cual, a su vez, se basa en los intereses personales del artista.

Eso no significa que esta investigación no pueda modificarse o incluso contradecirse a través del tiempo (a veces guiada por las propias obras que se producen). Es decir, cada obra es definida por —y a su vez define— la investigación general del artista.

Hemos identificado, entonces, la investigación generada por intereses del autor, como la primera forma de trabajo que no necesita un encargo externo para materializarse; la segunda sería la generación de un auto encargo.

Si entendemos el encargo como una serie de condiciones específicas exigidas a un realizador, la figura de autoencargo, consistiría en generar un set de reglas o normas, las cuales se desarrollan y dan por resultado una obra. Lo interesante de esta operación es que nos permitiría prescindir de un mandante, pero igualmente mantener una cierta autonomía respecto a la producción.

²³ SHINER, Larry. *Ibidem*.

Un artista que se podría asociar a esta línea de producción es On Kawara, quien a lo largo de los años ha desarrollado una serie de proyectos basados en restricciones que él mismo se ha auto-impuesto. Entre los proyectos podemos mencionar *I GOT UP*, que se refiere a una serie de postales enviadas a una decena de destinatarios en las que On Kawara imprime la hora exacta en que se ha levantado; *I MET* que consiste en un registro escrito entre el 10 de Mayo, de 1968 hasta el 17 de Septiembre, 1979, con fecha y hora, de todas las personas con las que se encontró; o *I READ* (1966-1995) proyecto para el cual elaboró 18 volúmenes —casi 3 mil páginas— que archivan todos los recortes periodísticos que leyó durante esos treinta años, muchos con anotaciones y frases subrayadas.

Estos proyectos artísticos están completamente basados en requerimientos muy simples que el artista se ha impuesto. Y que pueden ser fácilmente descubiertos por una persona que se aproxima al trabajo. Por ejemplo en el caso *I MET*, las exigencias se podrían detallar de la siguiente manera:

- Escribir cronológicamente en un cuaderno los nombres de las personas con las que converso durante un día.
- Luego, estampar en el papel la fecha y la ciudad en que ocurren los encuentros.
- Repetir la misma operación el día siguiente.

¿Podríamos entender este ejercicio como un encargo?

Siendo rigurosos el origen de la obra no es un encargo, ya que en este caso la relación obra-encargo va más allá, podríamos incluso insinuar que la obra es el encargo. Pero de inmediato tendríamos que considerar que esta operación fue realizada un total de 4.147 días durante once años, lo que sitúa a la realización como parte fundamental del proyecto y presenta una reflexión acerca del paso del tiempo. De todas maneras, la forma de aproximarse a la realización de la obra por medio de la definición de una serie de reglas es lo que me interesa presentar.

Dentro de esta línea de investigación es necesario nombrar los estudios de Enrique Walker, acerca de las constricciones como parte de los procesos creativos, sobre todo en relación al análisis del trabajo literario del grupo Oulipo y en particular de la obra de George Perec. El paradigma Oulipiano plantea que la aplicación consciente y razonada de restricciones permitirían nuevas formas de creación. Una frase que puede resumir esta postura es la que escribe Igor Stravinsky:

“Mi libertad será mucho más grande y significativa, cuanto más limite yo mi propio campo de acción y cuanto más rodeado me vea de obstáculos. Todo lo que reduce los límites, reduce también la fuerza. Mientras más restricciones uno se imponga, más libre se verá de las cadenas que sujetan el espíritu.”²⁴

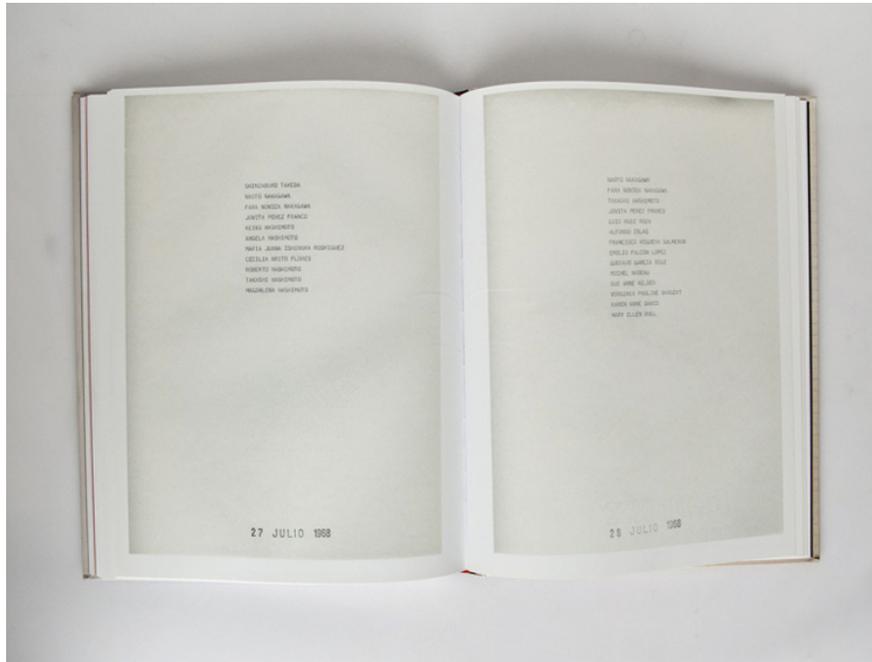
²⁴ STRAVINSKY, Igor. Poética musical. Barcelona, Acantilado, 2006.

Trabajos como “Ejercicios de estilo” de 1947, en que Raymond Queneau presenta 99 formas distintas de contar una historia (un trivial episodio ocurrido en un autobús) o *La Disparition* de 1969, de Georges Perec, libro escrito sin la letra E (la vocal más frecuente en el francés), son ejemplos de la aplicación rigurosa de restricciones como proceso de producción de obras literarias. Sin embargo, esta práctica no es exclusiva de la literatura. Enrique Walker estudia la realización de películas en base a restricciones y explora, además, las potencialidades de utilización de estas ideas en el campo de la arquitectura.²⁵

²⁵ “Sometidos, por definición, a un régimen de fuerzas externas, la arquitectura ha desestimado las limitaciones autoimpuestas como un dispositivo de producción, ha demonizado las restricciones como limitaciones (...) Restricciones auto-impuestas —y por lo tanto arbitrarias— pueden potencialmente movilizar las fuerzas de la imaginación arquitectónica. Sí son bien calibradas, no sólo pueden conceder una mayor libertad, sino que también pueden hacer surgir líneas de producción imprevistas”. WALKER, Enrique. *En*: Volume [ARCHIS + AMO + C-LAB] (1), 2005. Siguiendo esta misma línea de pensamiento el arquitecto Cristian Kerez respondiendo a la pregunta acerca de cómo comenzó a hacer arquitectura responde: “me fascina el arte, pero no pude imaginar hacer algo como arte, porque no tenía un motivo para hacerlo. Yo necesito algunas restricciones, obstáculos, para poder hacer cosas.” NOW INTERVIEW, [videgrabación] Christian Kerez entrevistado por Hans Ulrich Obrist en la Bienal de Arquitectura de Venecia 2010. Producido por: the Institute of the 21st Century < <http://www.youtube.com/watch?v=V12Sc7J9bTA> >

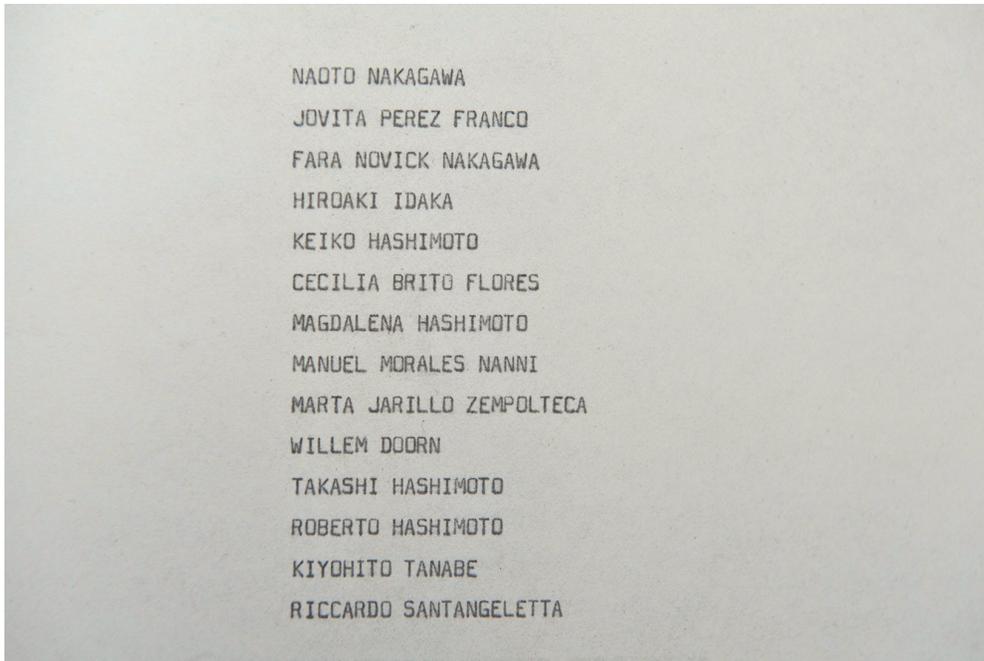


On Kawara, *I Met*, 1968-1979 (extracto)
Fotografía del libro 10 *Tableaux and 16,952 pages*, Impresión en papel, 29.9 x 29.5 cm.



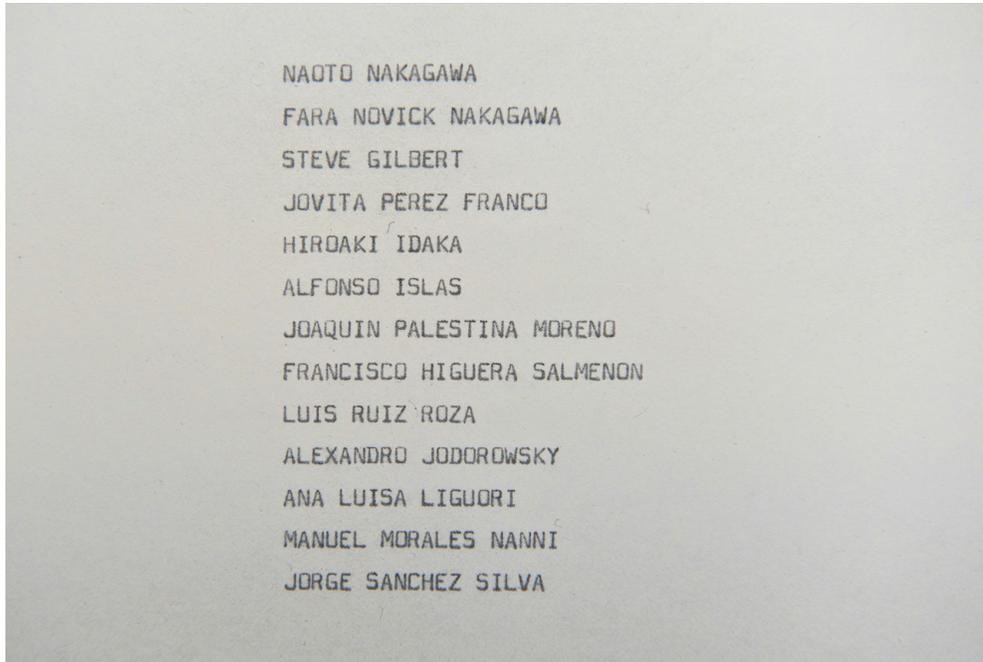
On Kawara, *I Met*, 1968-1979 (extracto)

Fotografía del libro 10 *Tableaux and* 16,952 pages, Impresión en papel, 29.9 x 29.5 cm.



On Kawara, *I Met*, 1968-1979 (detalle)

Fotografía del libro 10 *Tableaux and 16,952 pages*, Impresión en papel, 29.9 x 29.5 cm.



On Kawara, *I Met*, 1968-1979 (detalle)

Fotografía del libro 10 *Tableaux and* 16,952 pages, Impresión en papel, 29.9 x 29.5 cm.

SPACE ODDITY N°3

Llegado a este punto me interesa presentar una obra que realice el año 2009 en el marco del Taller de Operaciones Visuales 3 conducido por Pablo Rivera, titulada *Space Oddity N°3*.

El proyecto se puede explicar por medio del set de reglas que se generaron para su realización:

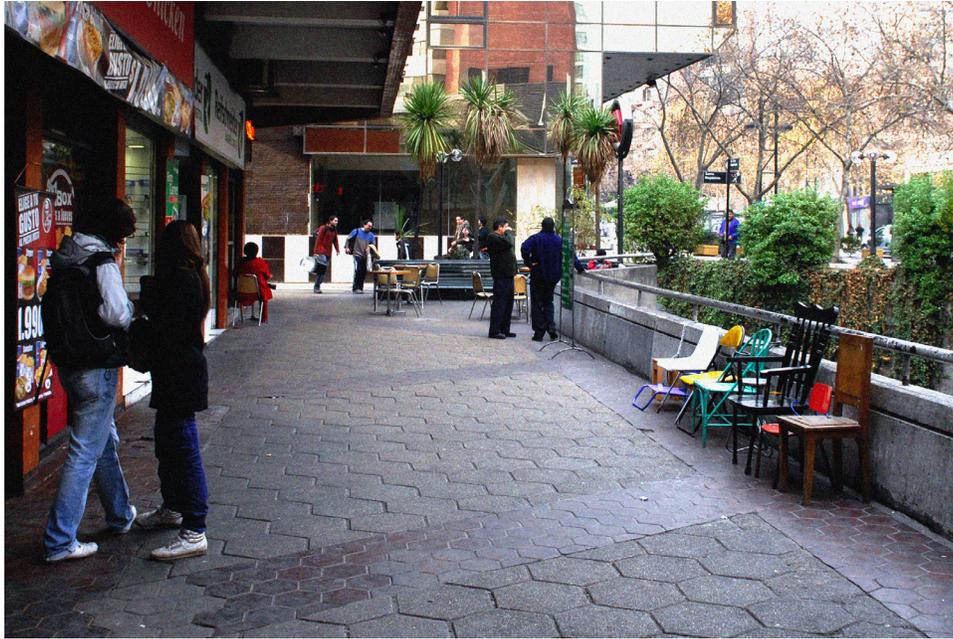
1. Comprar todas las sillas encontradas en distintos mercados callejeros de Santiago visitados durante 3 semanas, cuyo valor sea menor o igual a \$1.000.
2. Amarrar una silla, por medio de una cadena de bicicleta, a una baranda en la salida del metro Los Leones.
3. El siguiente día, amarrar por medio de una cadena de bicicleta una silla a la anterior.
4. Una vez finalizada la instalación, desamarrar las sillas y fotografiar la acción.
5. Llevar las sillas a un mercado callejero para venderlas junto con la fotografía tomada.

Exceptuando algunos mínimos detalles, se siguieron rigurosamente las leyes que se habían definido en un principio. Durante tres semanas se recorrieron mercados callejeros y se compraron un total de 9 sillas, las cuales se instalaron durante 9 días en Providencia y luego se vendieron en un mercado.

En este proyecto me interesó explorar varios asuntos: la idea de apropiación de espacio, entendida como una operación primitiva —este lugar me pertenece porque mis cosas encadenadas lo demarcan—; en esa misma línea, las relaciones que ocurren entre el espacio público y los objetos —a partir de los posibles programas que estos objetos puedan plantear—; o la posibilidad de intercambio y de flujo que presentan los objetos. Pero además, y de forma independiente a estos temas, me interesó examinar y conducir mi manera de aproximarme a una obra. Forzándome primero a plantear un encargo, una serie de requerimientos que serían los que finalmente definirían el rumbo que el proyecto tomaría, y luego ejecutando mecánicamente el proyecto antes definido. Esta operación se planteó de manera muy racional, y se transformó en plan cerrado desde el comienzo. Es decir, un proyecto que no está a la espera de imprevistos o exterioridades que lo defnan o completen.



Rodrigo Valenzuela, *Space Oddity n°3*
Impresión en Color, 60 x 90 cm.



Rodrigo Valenzuela, *Space Oddity n°3*
Registro de Obra.



Rodrigo Valenzuela, *Space Oddity n°3*
Registro de Obra.

DO IT

Volvamos ahora a las instrucciones y a la discusión que presentamos sobre la importancia del planteamiento versus la realización, en el caso de la obra *I MET* de On Kawara. Me interesa exponer este punto a través del proyecto DO IT, concebido por Hans Ulrich Öbrist en 1993, que reúne muchas de las inquietudes sobre la realización de arte por medio de instrucciones que se han tratado en esta tesis.

El proyecto consiste en una exposición abierta en la que el público participa y realiza las obras en el museo, de acuerdo a su lectura de instrucciones originadas por un grupo de artistas. Ulrich presenta esta idea como una exhibición que “expone las posibilidades de interpretación y reformulación de las obras de arte de una manera totalmente libre (...) como una partitura musical, todo está ahí, excepto el sonido”.^{26*}

Actualmente DO IT cuenta con instrucciones hechas por 83 artistas. Algunas muy precisas, y otras que permiten interpretaciones más amplias. La exposición se realizó por primera vez en Austria en 1994 y desde entonces ha sido presentado en numerosas ciudades, entre ellas Santiago en el 2008. Cada vez que la exhibición se presenta se repite la realización de algunas instrucciones, por lo tanto, cada obra ha sido realizada en varias oportunidades, lo interesante es que existe una secuencia de repeticiones, pero “no existen dos interpretaciones idénticas de la misma instrucción”.²⁷

Por poner un ejemplo, si yo decidiera seguir rigurosamente las instrucciones del proyecto de On Kawara *I MET*, para realizarlo por más de doce años, los resultados serían completamente diferentes al original. Como dice Vera Kotaji: “Es fácil deducir que un artista icónico como On Kawara, realizando esta actividad por más de doce años, terminaría componiendo un informe detallado de la escena artística conceptual, a nivel internacional.” Algo bastante distinto de lo que terminaría componiendo yo en mi hipotético proyecto.

Podríamos contraponer esta idea a la famosa “declaración de intenciones”, realizada en 1968 por Lawrence Weiner, sobre las diferentes posibilidades de producción de un artista contemporáneo:

“1. El artista puede construir la pieza; 2. La pieza puede ser fabricada. 3. La pieza no necesita ser realizada. Siendo cada una (de estas posibilidades) igual a, y coherente con, la intención del artista, la decisión de su condición recae en el receptor en la ocasión de su recepción.”

Continuemos con DO IT. Hans Ulrich Öbrist se refiere a los orígenes del proyecto y los ubica “en el área del Ready-Made/Fluxus/Situacionismo”, pero en forma especial presenta como referente a Marcel Duchamp. Bruce Altshuler alude a este

²⁶ ULRICH ÖBRIST, Hans. Do it: the exhibition between actualization and virtualization, repetition and difference. [En Línea] <http://www.e-flux.com/projects/do_it/itinerary/itinerary.html> «Invoke possibilities for the interpretations and rephrasing of artworks in a totally free manner (...) Like a musical score, everything is there but the sound.»

²⁷ ULRICH ÖBRIST, Hans. Ibid.

vínculo, y explica que el proyecto DO IT se puede comprender en base a la unión de dos estrategias principales: por una parte a la generación de un trabajo siguiendo instrucciones escritas, y por otra parte a la introducción de la idea de cambio durante la realización de la obra. Plantea además que en ambos casos Marcel Duchamp sería el progenitor crítico. Enfoquémonos en la primera estrategia que es la que más nos interesa para el desarrollo de esta tesis:

“Si bien podemos mirar a los estudios renacentistas, por ejemplo, para encontrar trabajos realizados por individuos que no son el artista al cual se atribuye la obra, la práctica moderna de apartar la ejecución de las manos del artista aparece en 1919 cuando Duchamp le envía las instrucciones desde Argentina a su hermana Suzanne y Jean Crotti para hacer su propio regalo de matrimonio. Para crear este regalo de boda, extrañamente llamado ‘Unhappy Ready-Made’, se le indicó a la pareja colgar un libro de geometría en su balcón para que el viento pudiera ‘pasar por el libro [y] elegir a sus propios problemas...’ Duchamp produjo otro trabajo-instrucción en 1949, cuando le pidió a Henri-Pierre Roch hacer un segundo ‘50cc Air de Paris’, luego que el original de Walter Arensberg se quebrara, solicitando a Roch regresar a la farmacia de Paris que Duchamp había visitado en 1919 y pedirle al farmacéutico que vaciara y volviera a sellar el mismo envase que se utilizó originalmente.”²⁸

Cuando analizamos estas obras siempre se entiende que el autor es, sin discusión, la persona que detalla las instrucciones. Algo razonable, si nos centramos en el análisis de las condiciones endógenas y exógenas que definieron la obra, y nos damos cuenta que el actuar del realizador está restringido totalmente por condiciones externas en las que no tiene ninguna injerencia, es decir, un escenario supeditado por condiciones exógenas.

Sin embargo, a partir de esta reflexión surgen algunas preguntas interesantes: ¿Es (también) autor de la obra la persona que la realiza?, o puesto de otra manera, ¿Podríamos suponer que la variación presente en las obras de Do It, la interpretación personal que hace que cada nueva ejecución de las instrucciones sea diferente a todas las anteriores, sea motivo suficiente para incorporar al realizador como parte de la obra?, o incluso, si llevamos esta postura más allá ¿sería posible asociar estas instrucciones exógenas a un encargo y, por lo tanto, asociar estos realizadores contemporáneos que interpretan instrucciones a los pintores pre-modernos que interpretaban encargos?

Por supuesto estas preguntas son bastante complejas como para encontrar respuestas precisas en esta tesis. Pero de todas formas intentemos pensarlas desde un ámbito más práctico. Para eso, realicemos un breve análisis de una instrucción que forma parte del proyecto Do It, y que fue una de las 17 realizadas en la exposición de Matucana 100 el año 2008.

Al ingresar a la galería era posible leer el siguiente texto:

²⁸ ALTSHULER, Bruce .Art by Instruction and the Pre-History of do it. En: ULRICH ÖBRIST, Hans y ALTSHULER, Bruce. DO IT. New York, Independent Curators Incorporated, 1997.

Christian Boltanski. Nacido en París en 1944, vive en Malakoff.

LOS ESCOLARES, 1993

Dirigirse al fotógrafo que hace habitualmente las fotos de fin de año de la escuela más cercana al lugar de la exposición (en este caso del campamento). Solicitarle que haga el retrato individual de todos los alumnos de una de las clases del establecimiento. Estas fotografías, cuyo número es variable, serán agrandadas a las dimensiones de 18x24 cms. y pegadas sobre cartón.

Disponer las imágenes sobre un muro en diversas hileras, dejando una distancia de 8 cms. entre una y otra. En el dorso de cada fotografía se inscribirá con la ayuda de un tampón el nombre del fotógrafo que la haya tomado así como el mío (la etiqueta que designará cada una de las fotografías llevará nuestros nombres).

Al fin de la manifestación las fotografías serán entregadas a los niños retratados o a sus padres.²⁹

Podemos apreciar como en esta instrucción en particular se presenta el tema de la autoría del trabajo. “En el dorso de cada fotografía se inscribirá con la ayuda de un tampón el nombre del fotógrafo que la haya tomado así como el mío.” Por lo visto, existe un intento del artista Christian Boltanski de compartir la autoría del trabajo con la persona anónima que tomará las fotografías. Además de esto, nos damos cuenta que la instrucción se refiere a: “Solicitarle (al fotógrafo) que haga el retrato individual de todos los alumnos de una de las clases del establecimiento”; es decir, deja bastante abierta la definición en cuanto al tipo de retrato requerido: las condiciones de iluminación, si es un retrato de cuerpo entero o americano, si es a color o en blanco y negro, etcétera. Estas decisiones, que corresponden al fotógrafo, sería lo que habíamos denominado *la interpretación*.

Un ejercicio similar, es el que realiza Francis Alÿs, en su proyecto “The Liar & The Copy of the Liar”. Para esta serie Alÿs realizó pequeñas pinturas-modelo que posteriormente fueron interpretadas y reelaboradas por varios ilustradores de carteles publicitarios en la ciudad de México. Éstos transformaban a su antojo las dimensiones, las tonalidades e incluso las posturas de los personajes propuestos, luego algunas de las pinturas eran nuevamente realizadas por Alÿs, quien utilizaba como base su trabajo modificado por los ilustradores; finalmente, las obras eran firmadas tanto por el reproductor como por el artista. Alÿs describe el proyecto diciendo: “encargué a rotulistas que hicieran copias agrandadas de imágenes originales más pequeñas. Una vez que habían completado varias versiones produce un nuevo ‘modelo’ recopilando los elementos más significativos de la interpretación de cada rotulista. Este segundo ‘original’ se usaba a su vez como

²⁹ Instrucción de la obra en el catálogo de la exposición DO IT en Matucana 100, 2008. (en rojo en el original)



Christian Boltanski, *Los escolares*, 2001
Presentado en DO IT/HAZLO, Museo Carrillo Gil, Ciudad de México.

modelo para una nueva generación de copias de los rotulistas, y así sucesivamente, hasta el infinito”.³⁰ En sólo unos años, los ilustradores llegaron a formar una cooperativa comercial junto con el artista.

En este proyecto se comparte, no sólo la autoría sino también los beneficios económicos que pueda producir su transacción, entre la persona que realiza el trabajo de fabricación y la persona que concibe la obra. “Alÿs solía decir acerca de sus colaboraciones con los rotulistas Emilio Rivera, Enrique Huerta y Juan García que ‘en este momento no importa si estás mirando un modelo, una copia, o una copia de una copia’. El elemento de colaboración se integraba a la autoría de los trabajos mismos.”³¹

³⁰ ALÿS, Francis. *The Liar, the Copy of the Liar*. Guadalajara, Galería Ramis Barquet, 1994.

³¹ FERGUSON, Russell. *En*: *Catálogo de la Exposición: Francis Alys, Política del Ensayo*. Mayo 27 – agosto 17 de 2009.



Vista del estudio, *The Liar: the Copy of the Liar*, México City, 1994.

PINTURA POR ENCARGO

“Gonzalo Díaz está en un intérieur de pintor, mirando con sentimiento a los ojos del espectador. Tiene un perro en la falda, y en lugar destacado se encuentran sus muletas y el instrumental de pintura. Hay un paisaje sobre un atril, calas en un florero, y al otro lado los pliegues de un cortinaje. Es un retrato, hecho por encargo. Sin embargo está en una colorida cartelera, y ha sido hecho por una persona de apellido Solís, que se dedica profesionalmente a pintar carteleras, y a quien Gonzalo Díaz hizo el encargo. Como toda cartelera, se pintó a partir de una fotografía tomada por otro profesional, esta vez de apellido O’Ryan. Sobre la cartelera, letras que anuncian la obra, como si fuera una película. A cierta distancia, la figura recortada de una fotografía de Gonzalo Díaz, de tamaño natural, en blanco y negro, portador de una enorme cámara, supuestamente preparándose para fotografiar la pintura para cuyo original fotográfico posó. Su mirada se dirige hacia otra cámara, la que llevaba O’Ryan, el fotógrafo profesional a quien encargó fotografiarlo llevando la primera cámara, la expresión de su cara es la de un personaje duro de película. Hay un fuerte contraste entre esa cara y la de la cartelera. Hasta ahí esa descripción”³².

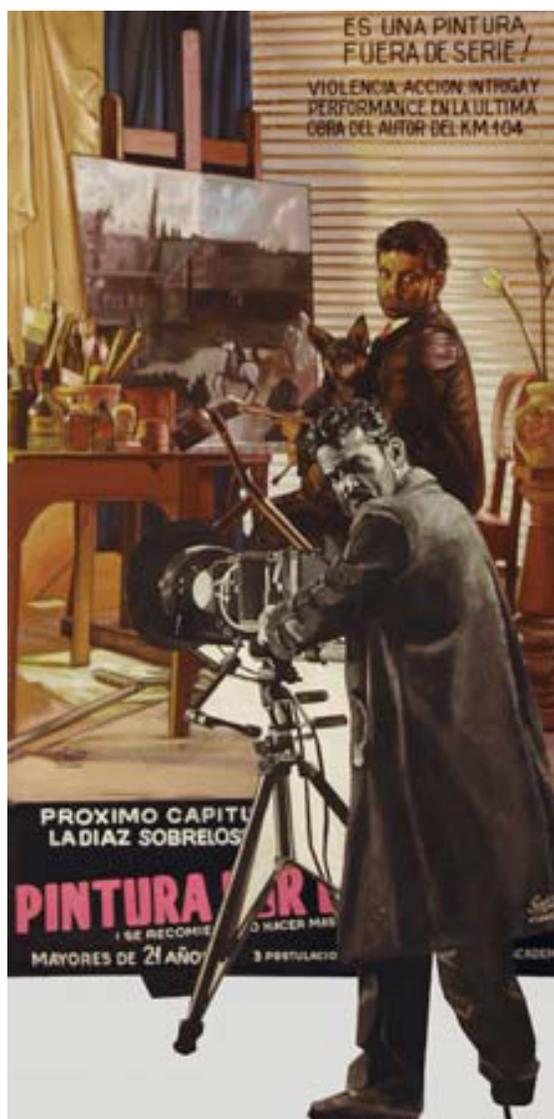
El texto “La obra: Descripción inocente” presentado anteriormente, fue escrito por Adriana Valdés y se refiere a la forma en que fue realizada la obra *Pintura por Encargo*, de Gonzalo Díaz. Tres personas participan de su realización: el artista, Gonzalo Díaz; el fotógrafo, O’Ryan, quien produce la información para realizar la obra, y finalmente el realizador de la manufactura, el señor Solís, “que era el pintor que realizaba los grandes cuadros de anuncio del Teatro Santa Lucía. Pintaba por metro cuadrado”.³³ Dentro de esta serie de espacios y distancias³⁴ entre los distintos participantes en la obra, existe una pregunta que me parece fundamental presentar en el marco de esta investigación: ¿es posible pensar esta obra como una realización en co-autoría?

La respuesta consensuada probablemente sería que no se trata de una colaboración, sino de una obra realizada exclusivamente por Díaz. Más vinculada a la tradición de externalizar la fabricación de los objetos (por lo tanto asociada a la declaración de Weiner), que a los sistemas colaborativos planteados por DO IT

³² VALDÉS, Adriana. Gonzalo Diaz: Pintura por Encargo. *En su*: Composición de lugar. Escritos sobre Cultura. Santiago, Chile, Editorial Universitaria, 1996.

³³ MELLADO, Justo Pastor. Nota sobre la reposición de un texto. 2005 [En Línea] <<http://www.justopastormellado.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&cid=29&Itemid=28>>

³⁴ El texto de Valdés se refiere a una serie de espacios y distancias: entre el artista y el pintor; entre el artista y el oficio de la pintura; entre la pose del pintor y la pose del fotógrafo; entre la reproducción de la pintura y la reproducción fotográfica. Además Mellado respecto a esta idea plantea: “Díaz se las manda porque su propio Atelier es materialmente pintado por otro. Ese otro es un pintor de cartelones de cine. El gesto propiamente polémico en esta fase es el de mandar a hacerse una pintura por encargo a partir de una escena fotográfica especialmente construida para la ocasión. Gesto paródico en grado superlativo: construcción de la escena de la fotografía en la que Díaz posa teniendo en sus brazos un perro. Entonces, postura narrativa respecto de la construcción de una escena para la foto, en la cual se menciona una obra pictórica antigua, dispuesta en un decorado absolutamente truculento. Es decir, por la disposición clásica para un ejercicio de pasaje y pantalla. Pero eso no tiene importancia para lo que viene. El énfasis debe estar puesto en el gesto de mandar a hacer un cuadro en el que se (a) parece. Mandar a hacer un cuadro en el que se aparece fotografiando un cuadro. Gesto cultural que se aloja en el caudal de las escena ya indicadas.” *En*: Omaha: Cabeza de Playa. [En Línea] <<http://www.justopastormellado.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&cid=161&Itemid=28>>



Gonzalo Díaz, *Pintura por encargo*, 1985
Óleo sobre tela y madera prensada, 280 x 164 cm.

o Francis Alÿs. Sin embargo, la operación (exclusivamente en lo que a encargo se refiere) es bastante similar.

Ya lejos de los pintores renacentistas, el artista asume la figura de un mandante de su propia obra; no fabrica el encargo, da instrucciones para su realización y, al mismo tiempo, fomenta la idea de cambio durante el proceso de realización (en este caso, debido al oficio de Solís, se espera que la realización de la obra traiga incorporada la técnica de ampliación utilizada en los carteles cinematográficos y no una copia a la manera fotográfica ni un gesto pictórico académico). Ambas, estrategias principales en el proyecto DO IT.

La pregunta que queda planteada, y tiene relación con la posibilidad del elaborador de la pintura de formar parte de la autoría de la obra, abarca al mismo tiempo, la posibilidad de la reunión de dos contextos: el del arte contemporáneo versus el de la fabricación de imágenes por encargo. Como plantea Mellado: “La imagen que Solís pinta en este formato postula la cuestión de la pertinencia pictórica de su propósito delegado. ¿Qué define esa actividad como actividad pictórica? ¿Cuál es la frontera de exclusión de esa reproducción respecto al sistema del arte? Para hablar de exclusión habrá, primero, que plantear la cuestión por las condiciones de su inclusión.”³⁵ Y bajo este punto de vista, la obra de Gonzalo Díaz produce una reflexión acerca de las condiciones esenciales que definirían el estatuto de obra de arte, a partir de su propia estrategia de producción.³⁶

³⁵ MELLADO, Justo Pastor. “Omaha, Cabeza de Playa” [En Línea] <<http://www.justopastormellado.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=161&Itemid=28>>

³⁶ Adriana Valdés se refiere a la influencia de la problemática de la reproducción mecánica planteadas por Benjamin y la irrupción de la fotografía en el arte: “se reexaminaron con detenimiento ciertos conceptos obsoletos como los de creatividad, genio y misterio (Benjamin); con ello pareció caducar para siempre la noción del pintor como creador, e incluso hasta la misma noción de sujeto. La atención se concentró en el proceso de producción de significados, en cuanto construcción social.” Op. cit página 48.



Gonzalo Díaz, *Pintura por encargo*, 1985
Óleo sobre tela y madera prensada, 280 x 164 cm.
Vista de la instalación en MNBA, 2011

\$350.000.

A finales del año 2009 realicé, en conjunto con el artista José Miguel Marty, un proyecto denominado \$350.000.

La obra consistía en una pintura de 200 x 120 cms. que sería realizada en acrílico sobre tela. El contenido de la pintura sería una serie de correos electrónicos reales enviados entre José Miguel Marty y yo, entre mayo y junio del 2009, replicando el diseño original de los correos, tal como se verían en una pantalla de computador, en la tela.

La pintura nunca llegó a materializarse, pero considero pertinente presentar este trabajo, sobre todo por la reflexión al momento de su concepción: exponer, de forma literal, el encargo y la discusión sobre la autoría de la obra, como la obra misma. E incluso más allá, como finalmente la transacción de esta imagen se convierte en su temática central.

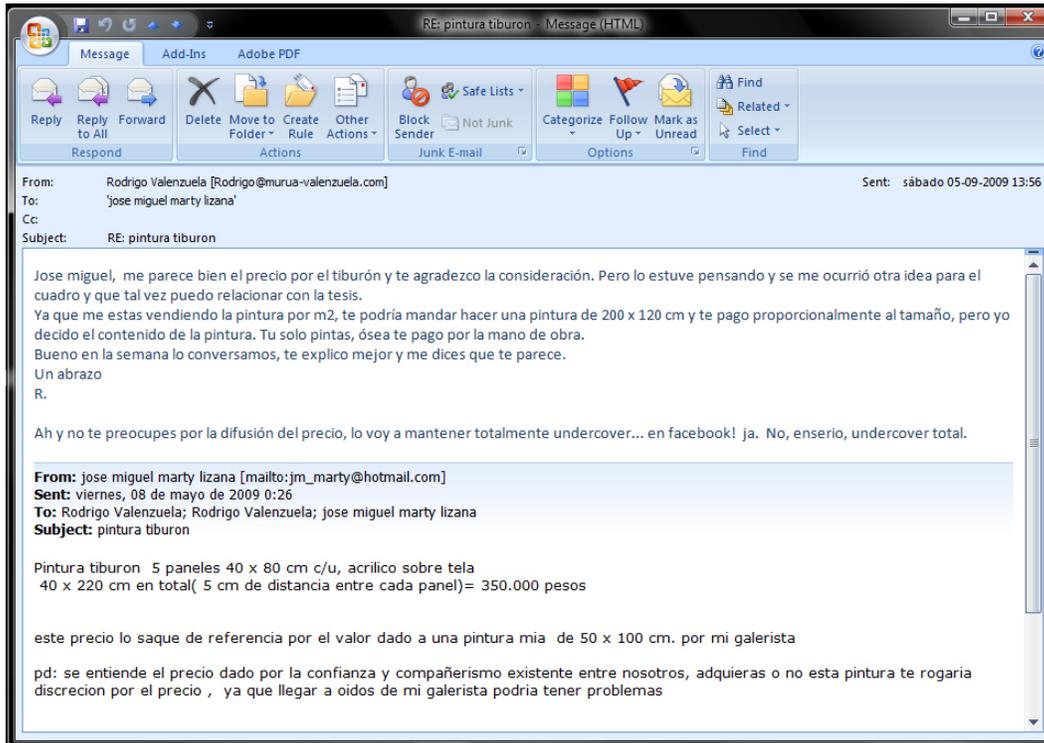
El proyecto se trabajó como una colaboración entre la persona que realiza la ejecución y la que realiza el encargo, es decir, de autoría compartida. Sin embargo, me interesaba presentar como posible también la figura de un pintor que estaría situando su trabajo en una condición que podríamos denominar como “arte aplicada” por utilizar una categoría antigua opuesta al concepto de “bellas artes” en la medida que valoriza sus obras por metro cuadrado; una posición más cercana al pintor de brocha gorda que al artista, o bien, como revisamos anteriormente, más cercana al artista pre-moderno que al artista moderno - contemporáneo.

En este caso, y a diferencia de la pintura por encargo de Díaz que presenta “la producción de una pose, del artista como posero”³⁷, esta obra exhibe al artista como un productor de bienes deseables, que forma parte y se inserta en una sociedad de consumo e intercambio. Esta aseveración no causaría ninguna extrañeza si pensamos una relación de mandante-fabricante, “como quien se manda a hacer una manta”, según plantea Mellado. La problemática se presenta cuando la obra nuevamente ingresa en el sistema de arte y es expuesta en una galería o museo. Para Mellado, en Pintura por Encargo, Gonzalo Díaz integra al realizador Solís (un productor de imágenes a pedido) en el circuito de las Bellas Artes. Pero esa misma integración siempre estará mediada por la distancia que otorga la ironía: “La calle de los cartelones de Solís vendría a ser democráticamente calificada como el reverso del enclaustramiento de la galería. Díaz, acarreándose el título de anverso del sistema de cierre, condena a Solís a circular por el sistema del arte reconocido, pero sólo en condición paródica de ese arte. Cruel atentado a una noble actividad.”³⁸

En este caso el productor de la obra es artista, y parte del circuito de Bellas Artes o de Arte contemporáneo. A diferencia del pintor de carteles, a Marty se le presenta la opción consciente de realizar el traslado inverso: desde la posición de artista hacia la figura de un fabricante de productos comerciales. Pero además de tener la opción de realizar este traslado voluntario a un sistema de manufactura, lo fundamental es que la operación se realiza dentro del contexto de la galería, lo que revalida la posición de artista y le otorga la categoría de coautoría. Es decir, la estrategia se plantea como parte de los procesos y desplazamientos del arte contemporáneo.

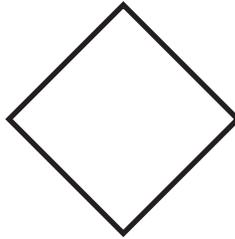
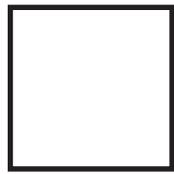
³⁷ VALDÉS, Adriana. Ibid.

³⁸ MELLADO, Justo Pastor. Ibid.



Rodrigo Valenzuela/Jose Miguel Marty, \$350.000
maqueta de la obra.

PROCESOS Y ESTRATEGIAS



PROCESOS Y ESTRATEGIAS

A continuación, en este capítulo me gustaría presentar brevemente dos tipos de procesos de producción de obra que, aunque completamente distintos entre sí, se vinculan con las ideas aquí desarrolladas por su aproximación a las condicionantes exógenas. Los artistas son Alfredo Jaar y Eugenio Dittborn.

ALFREDO JAAR

“La formación de arquitecto influye decisivamente en el lenguaje en que Jaar describe su propia actividad. Los hechos reales se plantean como ‘problemas’, y la obra es el resultado de una programación de actividades, que incluyen la investigación del tema en el lugar mismo y todas las etapas de producción y montaje. El cómo hacer la obra depende de muchos factores ajenos por completo al formalismo; fundamentalmente, depende de la naturaleza del problema, del hecho que en cada caso se aborda.”³⁹

Al analizar esta frase de Adriana Valdés, se presenta de forma clara la necesidad de buscar “problemas externos” para trabajar con ellos.⁴⁰ Por ponerlo de otra forma, se hace necesaria la identificación y organización de condicionantes exógenas, que funcionarán como materia prima, para la realización de una obra. Estas condiciones obviamente en este caso no son impuestas, no se trata de un encargo, sino que surgen a partir de observaciones e intereses personales del autor. Pero incluso así es posible considerarlas externas debido a la metodología utilizada: se trata de *identificar* un problema, analizarlo y luego utilizarlo como ingrediente de trabajo. No *plantear* un problema; es decir el problema existe y es anterior a la obra, por eso se entiende que “El cómo hacer la obra (...) fundamentalmente depende de la naturaleza del problema”, ya que el problema plantea sus propias reglas, sus propias normas, y el rol del artista es reconocer estas reglas implícitas, desplegarlas y desarrollar un *proyecto* a partir de ellas. Como ejemplo podemos mencionar el proyecto realizado en Montreal en 1999, *Lights in the City*. Jaar presenta el proyecto de esta manera: “Aproximadamente cien mil watts de luces rojas, han sido instalados en la cúpula del edificio del Mercado Bonsecours, un monumento en el paisaje de la parte antigua de Montreal. Se han instalado detonadores en tres albergues para indigentes ubicados a 500 metros de la Cúpula. Cada vez que una persona entra a alguno de estos albergues, son libres de presionar el detonador que activará el flash en la Cúpula.”⁴¹

³⁹ VALDÉS, Adriana. Apuntes para una poética de Alfredo Jaar. En: Jaar SCL 2006. Ediciones Actar, Barcelona, 2006.

⁴⁰ Lo cual se explica por la formación de arquitecto de Jaar.

⁴¹ JAAR, Alfredo. Lights in the city, Mois De La Photo a Montreal. [En Línea] <www.alfredojaar.net>.



Alfredo Jaar, *Lights in the City*, 1999
Impresión a Color, dimensiones variables.

En este proyecto “el *problema* abordado por el artista fue el de “las personas en situación de calle”, como se dice hoy en Chile”,⁴² y otros de los objetivos que condicionaron el trabajo fueron: “hacer patente y visible, sucesivamente, el abandono de cada una de las personas y además proteger la intimidad de cada una, sin añadir a sus penurias la estigmatización social”. Si nos fijamos en estas tres ideas: presentar el problema de los indigentes en la ciudad, exhibirlo y al tiempo mantener el anonimato de las personas, podemos comprender el proceso del proyecto como una respuesta a estas condiciones ya planteadas.

EUGENIO DITTBORN

El caso de Dittborn es completamente distinto. Principalmente nos centraremos en su trabajo con Aeropostales, y particularmente en un aspecto que considero fundamental: plantear que las pinturas aeropostales, en su concepción, tienen una relación directa con un proceso de producción arquitectónico, sin que por ello la obra en sí tenga alguna relación directa con la arquitectura o su campo de intereses disciplinares, ni su autor una formación previa en el campo de la arquitectura.

¿Cuál sería entonces la(s) condición(es) exógena(s) que define este proyecto?. La principal es la necesidad de traslado de la obra, a secas. Luego podremos profundizar en el por qué de este traslado, en cuáles son las condiciones, los anhelos o requerimientos que lo sustentan; presentar las diversas discusiones que se han planteado a partir de los contenidos simbólicos de la operación, pero en primera instancia se trata de una restricción impuesta por la distancia y la necesidad de cubrir esta distancia.

Como plantea Justo Mellado: “Yo siempre lo he sostenido así: una invención táctica se convirtió en la obra de Dittborn en una proyección estratégica.”⁴³

¿Es posible pensar que esta táctica a la que se refiere Mellado es justamente el método de resolver una problemática externa, y que incluso esta problemática es imposible de entender como un anexo a la obra, sino que es justamente una solución práctica lo que define y da sentido a la obra?

“La pintura aeropostal fue un invento pragmático. Permitió a Dittborn comunicarse hacia fuera de las fronteras de Chile sin depender de la existencia de una compleja infraestructura cultural.”⁴⁴ A partir de esta frase de Guy Brett, que sigue en la línea de lo planteado por Mellado (entre una invención táctica y un invento pragmático), nos damos cuenta que al problema inicialmente planteado se le suma otro: además de la necesidad de traslado de la obra, se requiere realizar este traslado sin contar con grandes recursos (económicos o técnicos).

⁴² VALDÉS, Adriana. Apuntes para una poética de Alfredo Jaar. En: Jaar SCL 2006. Ediciones Actar, Barcelona, 2006.

⁴³ MELLADO, Justo pastor. En: GALENDE, Federico. Filtraciones I: conversaciones sobre arte en Chile. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2007.

⁴⁴ BRETT, Guy. Nubes de polvo. En: Mapa: Las Pinturas Aeropostales de Eugenio Dittborn 1984-1992. ICA, Londres, 1993.



Eugenio Dittborn, *To Return (RTM) Airmail Painting No.103*, 1993
Técnica mixta instalación, cada imagen: 2010 x 1400 mm.

Nuevamente nos encontramos en este punto donde aparece un “problema” que solucionar, requerimientos que satisfacer. Asoma este asunto hermanador, con lo que veíamos en la obra de Jaar, en este caso, desde una lógica de surgimiento completamente distinta.

¿Cuál sería entonces la solución al problema planteado? “En esos papeles de envolver en que trabajaba a finales del 82, descubrí que las dimensiones de esos papeles se reducían al plegarlos, y eso era lo que hacía toda carta: plegarse para entrar en un sobre. Una obviedad y un descubrimiento...”, sostiene Dittborn.

Plantear la decisión del pliegue como una solución práctica a un problema exógeno que aparece como parte de las decisiones de producción de la obra, no pretende remover el contenido simbólico de la operación, al contrario. En 1990, Dittborn explica en una entrevista hecha por Sean Cubitt: “Hace dos meses, en una mesa redonda en torno a las Pinturas Aeropostales llevada a cabo en Canadá se me preguntó, de un modo que denotaba una cierta urgencia, en qué consistía lo político en mi trabajo. Respondí que lo político en mis obras residía en los pliegues de las Pinturas Aeropostales (como un polvito venenoso escondido allí). Decir eso produjo, provocativamente, un deslizamiento desde una noción inmaterial y abstracta de lo político hacia una noción precisa y particular de lo político en mi trabajo: la aeropostalidad de mis pinturas como estrategia, opción material y astucia del arte: hacer pasar una pintura como carta, llegar infaliblemente a cualquier punto del planeta, vencer el aislamiento, la separación y confinamiento internacionales”.

Si para Dittborn en el pliegue se encuentra la condición política de la aeropostal, es justamente porque la solución al problema práctico es constituyente de la obra y se convierte en su soporte. Como el mismo Dittborn explica: “Yo inventé plegar mis pinturas y asumir los pliegues productivamente, esto es, asumir las Pinturas Aeropostales desde dentro de ellas”.⁴⁵

Pero me interesa además otra idea que queda dando vuelta en la frase de la entrevista: “*estrategia, opción material y astucia del arte*”, sobre todo la idea de la astucia. Me interesa la cualidad de un proceder que tiene que ver con el ingenio, la idea de una maniobra que presenta los problemas como potencialidades, y a raíz de eso, se manifiesta una solución estratégica; una viveza que asoma profunda, y como anuncia la propia obra:

“Dittborn inventó las Pinturas Aeropostales por accidente, a comienzos de 1983, al doblar una hoja grande de papel de envolver cuatro veces sobre sí misma, descubrió que al desdoblarlo, el papel era reticulado por sus pliegues. El hallazgo de Dittborn no fue ninguna invención, doblar papel, o tela, es la única cosa que se puede hacer para reducir el área de esa superficie”.⁴⁶

⁴⁵ CUBITT, Sean. Entrevista Aeropostal. En: Camino Way. Santiago, 1991

⁴⁶ Texto escrito en el sobre de la pintura aeropostal n° 176. Para Detalles, la Seda de los Pinceles.

ANÁLISIS DE PROYECTOS



ANÁLISIS DE PROYECTOS

UN SISTEMA DE PRODUCCIÓN

A continuación presentaré un proyecto realizado el año 2009, en el marco del taller de Proyecto del Magister de Artes Visuales. La obra formó parte de la exposición “EL GRADUADO” que se presentó en la Galería Concreta, de Matucana 100.

La curatoría de la muestra solicitó que cada obra debería estar asociada a una frase (la cual al mismo tiempo se consideraría su título), la frase que utilicé forma parte del texto de presentación del Magister de Artes Visuales que me encontraba cursando, en particular se refiere a los objetivos específicos: “Un sistema de producción analítico que permita identificar y desglosar conceptos contenidos en su producción visual, de modo que puedan ser clasificados y ordenados”.

La definición de la obra, se expone a continuación:

“El proyecto consiste en una investigación acerca de los procesos de producción en las artes visuales. Como metodología se han realizado encuestas acerca de su propia creación a los artistas que han cursado el programa de Magíster de la Universidad de Chile. Los resultados de la investigación se imprimirán en globos de colores los cuales colgarán al interior de la sala de exposición. Los globos se presentan como un soporte cotidiano, frágil, desechable y asociado a las celebraciones.”

Siguiendo la línea de los temas aquí expuestos, en este proyecto se trabajó la siguiente pregunta: En el caso que las obras no surjan de problemas externos al artista y se constituyan a partir de exploraciones personales, ¿cuáles son los principales temas que aparecen en estas exploraciones?

El proyecto, por lo tanto, se planteó como una pequeña investigación. Puedo decir que se trabajaron en paralelo dos ámbitos; por una parte, un ámbito que podríamos llamar documentación, que consistió en la recopilación, análisis y organización de información, y por otra parte lo relativo a la exposición.

En este punto, para realizar un análisis crítico no sólo de la obra, sino de su proceso de producción, me interesa retomar ideas presentadas anteriormente. La primera idea tiene relación con la posibilidad de aproximarse a la obra por medio del planteamiento de un problema y su posterior desarrollo.

Como expuse al comienzo de este trabajo, debido a mi formación personal, y probablemente también a mi personalidad, al momento de enfrentarme a un proyecto, necesito acotar el territorio dentro del cual voy a trabajar y sobre todo plantear interrogantes que luego pueda desarrollar. Por eso, en este caso, he

utilizado este método (bastante similar a la aproximación que veíamos en la obra de Jaar), con la particularidad de que la obra se ha trabajado en dos ámbitos, por lo tanto se intentó definir y desarrollar dos problemas en paralelo.

El primer problema o pregunta que se ha planteado ha sido la exploración sobre los temas que influyen en la producción de arte, lo que se ha concebido en la forma de una pequeña investigación. El segundo problema, acerca de las posibilidades expositivas de la investigación, tenía que ver con la factibilidad de transformar todo lo referente a la documentación en una obra; es decir, el cómo hacer para que lo expuesto fuera un ente vinculado a las artes visuales y no solamente una encuesta. Teniendo esto en mente, opté por acotar este problema dentro de la misma exposición, es decir, basándome en las restricciones planteadas por la línea curatorial.⁴⁷ Está de más explicitar que nuevamente se trata de una restricción exógena a mis intereses como productor, pero que me permite tener un rango dentro del cual trabajar. Por lo tanto la segunda pregunta sería: ¿cómo presentar la pequeña investigación que he realizado como un producto que forme parte del circuito de las artes visuales a partir de lo exigido por la curatoría “EL GRADUADO”?

Es claro que estos dos problemas no se debían tratar por separado, sino con un todo integral que termine por constituirse en una obra. Por lo tanto se buscaron los puntos en común a través de las siguientes estrategias:

- Explorar la producción de obras de los estudiantes que habían cursado el Magister de Artes Visuales desde su creación como proyecto para definir mi propia producción de obra.
- Presentar esta recopilación de datos bajo la forma de un formulario bastante estándar, realizado a la manera de una ficha de llenado similar a la de cualquier trámite gubernamental, con el fin de presentar la posibilidad, o no, de definir por medio de parámetros netamente cuantificables la producción artística.⁴⁸
- Elegir datos que pudieran ser interesantes para un público no artístico, datos que para artistas o personas relacionadas con el medio se pueden considerar cotidianos y que se refirieran a la producción.
- Exponer los resultados obtenidos por medio de los formularios de una forma festiva. Se optó por la utilización de globos teniendo en cuenta que la curatoría consideraba temas como la celebración y al mismo tiempo el análisis que produce el término de una etapa.

⁴⁷ A continuación se presenta un extracto del texto curatorial de la exposición “EL GRADUADO”:

«El Magister en Artes Visuales de la Universidad de Chile se ha caracterizado por ser una de las principales referencias al momento de prefigurar las condiciones del arte contemporáneo en este país. Esto se debe, en gran medida, a la profesionalización que supone para el trabajo de un artista el tránsito por este programa académico. Sin embargo, ¿qué sucede si dicha profesionalización y los diversos factores que de ésta se desprenden son vistos bajo una mirada crítica, irónica e incluso emocional por parte de los mismos artistas?»

“El graduado” es un proyecto curatorial que no propone necesariamente la exaltación de los conocimientos adquiridos ni tampoco la celebración de un camino finalizado, el happy end de una experiencia académica. Quizás éste tan sólo propone la articulación de una serie de sencillos análisis hechos por cada uno de los artistas participantes sobre la efectividad del Magister como modelo educativo, sobre la posición que podría ocupar el arte bajo las actuales condiciones del mundo y sobre su importancia o intrascendencia para la sociedad.»

⁴⁸ Algunas ideas similares se han presentado en un debate en torno a la *Formularización* o *Fondarización* del arte en Chile, ver, por ejemplo, el ensayo de MACHÚCA, Guillermo y BERRIOS, María. *Arte y Contexto: tres décadas de producción estética en Chile*. En: MOSQUERA, Gerardo (editor). *Copiar el Edén*. Santiago, Puro Chile, 2006. O MELLADO, Justo Pastor. *La Estrategia de Arte Luchín*. [En línea] <www.justopastormellado.cl>

TEST DE ESTADÍSTICAS ARTÍSTICAS

	0 ACOGIDA LEYES	CODIGO USO INTERNO	
1.- INFORMACION DEL ARTISTA			
NOMBRE O RAZON SOCIAL		RUT	EDAD
1		2	3
ESTUDIOS		COMUNA	CIUDAD
4		5	6

2.- CONCEPTOS PRESENTES EN LA OBRA CUAL DE LAS SIGUIENTES OPCIONES SE AJUSTA MAS A LOS CONCEPTOS PRESENTES EN SU OBRA (MARCAR CON X)

<input type="checkbox"/> HISTORIA DEL ARTE	<input type="checkbox"/> CULTURA DE MASAS	<input type="checkbox"/> SEXO	<input type="checkbox"/> PROTESTA
<input type="checkbox"/> REPRESENTACIÓN	<input type="checkbox"/> URBANO	<input type="checkbox"/> IDENTIDAD	<input type="checkbox"/> PARADOJA
<input type="checkbox"/> BIOGRAFÍA	<input type="checkbox"/> ESPIRITUALIDAD	<input type="checkbox"/> CONSUMO	<input type="checkbox"/> COMPASIÓN
<input type="checkbox"/> IMAGEN	<input type="checkbox"/> VIOLENCIA	<input type="checkbox"/> PÉRDIDA	<input type="checkbox"/> TRANSFORMACIÓN
<input type="checkbox"/> RAZÓN	<input type="checkbox"/> SUPERFICIE	<input type="checkbox"/> DESEO	<input type="checkbox"/> ECOLOGÍA
<input type="checkbox"/> PROCESOS	<input type="checkbox"/> VÍNCULOS	<input type="checkbox"/> HUMOR	<input type="checkbox"/> ROMANCE
<input type="checkbox"/> CONTEXTO	<input type="checkbox"/> TRADICIÓN	<input type="checkbox"/> TIEMPO	<input type="checkbox"/> SISTEMAS
<input type="checkbox"/> MATERIALIDAD	<input type="checkbox"/> ENCARGO	<input type="checkbox"/> HISTORIA	<input type="checkbox"/> FANTASÍA
<input type="checkbox"/> INTIMIDAD	<input type="checkbox"/> LUGAR	<input type="checkbox"/> PODER	<input type="checkbox"/> MANUALIDAD
<input type="checkbox"/> COMUNICACIÓN	<input type="checkbox"/> EXPRESIÓN PERSONAL	<input type="checkbox"/> MEMORIA	<input type="checkbox"/> EMOCIÓN
<input type="checkbox"/> ABSTRACCIÓN	<input type="checkbox"/> ESPACIO	<input type="checkbox"/> JUEGO	<input type="checkbox"/> INTUICIÓN
<input type="checkbox"/> POLÍTICA	<input type="checkbox"/> INDUSTRIAL	<input type="checkbox"/> ESTRUCTURAS	<input type="checkbox"/> RECONCILIACIÓN

3.- SURGIMIENTO DE PRODUCTOS

DESIGNAR 3 PRINCIPALES MODOS DE SURGIMIENTO DE OBRA	PRINCIPAL COMPRADOR DE OBRA
1. ENCARGOS DIRECTOS 2. AUTO-ENCARGOS 3. PRESENTACIÓN A CONVOCATORIAS 4. CONCURSOS 5. INVITACIONES CURATORIALES 6. TRABAJOS UNIVERSITARIOS 7. RESULTADOS DE PASANTÍAS 8. OTRO _____ Especificar	1. PÚBLICO GENERAL 2. COLECCIONISTAS 3. GALERÍAS / MUSEOS 4. OTROS _____ Especificar

4.- TÉCNICAS DE PRODUCCIÓN

PINTURA	FOTOGRAFÍA	VIDEO
INSTALACIÓN	OBJETO	NET ART
ESCULTURA	RELACIONES SOCIALES	PERFORMANCE

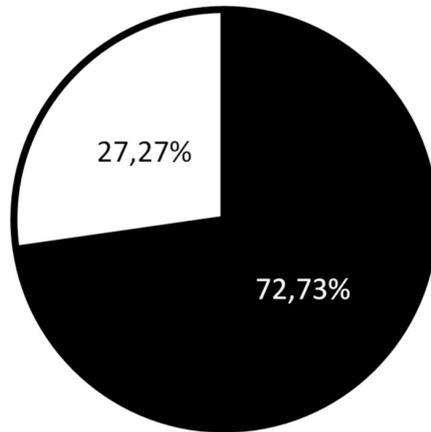
5.- RELACIÓN BIOGRAFÍA - OBRA

DE QUE MANERA INFLUYE SU BIOGRAFÍA PERSONAL EN EL DESARROLLO DE SU PRODUCCIÓN VISUAL

NO INFLUYE
 INFLUYE INDIRECTAMENTE
 INFLUYE DIRECTAMENTE

ENVIAR

Rodrigo Valenzuela, *Un sistema de producción...* 2009
 Formulario enviado a los artistas que cursaron
 el programa de Magister en Artes Visuales en la Universidad de Chile.



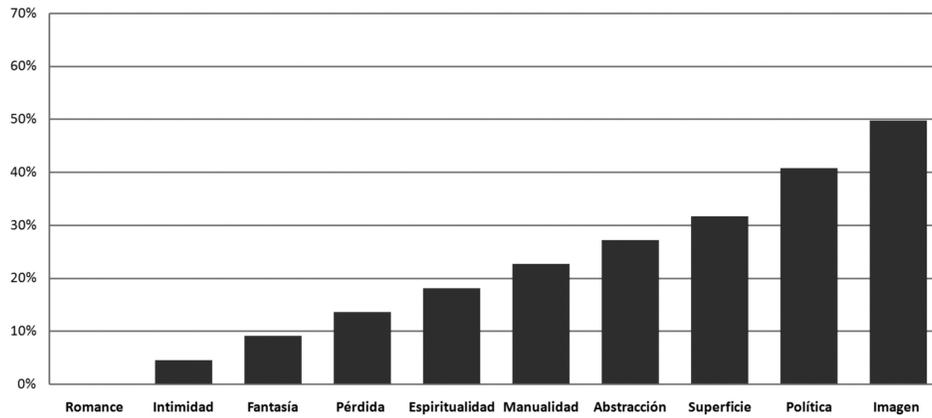
La **Biografía Personal** influye en la producción del **100%** de los artistas. Indirectamente en un 72.73% y directamente en un 27.27%

Fuente: investigación del autor

El concepto más presente en la producción visual de los artistas es **Materialidad (58.82%)** seguido de **Imagen y Representación (49.77%)**. Los conceptos menos presentes son la reconciliación, el sexo, la compasión, la ecología y el romance (0%)

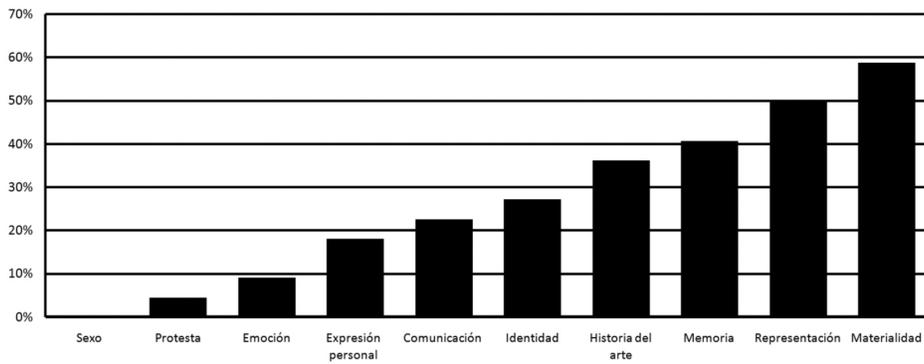
Fuente: investigación del autor

Rodrigo Valenzuela, *Un sistema de producción...* 2009
Matrices de imágenes nº1 y nº2, impresas posteriormente en globos.



Conceptos presentes en producción visual de artistas ordenados de menos popular a más popular (versión 1)

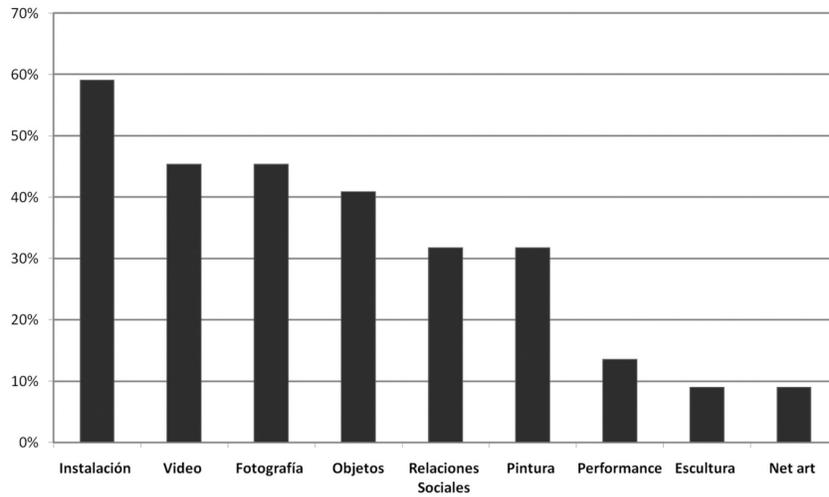
Fuente: investigación del autor



Conceptos presentes en producción visual de artistas ordenados de menos popular a más popular (versión 2)

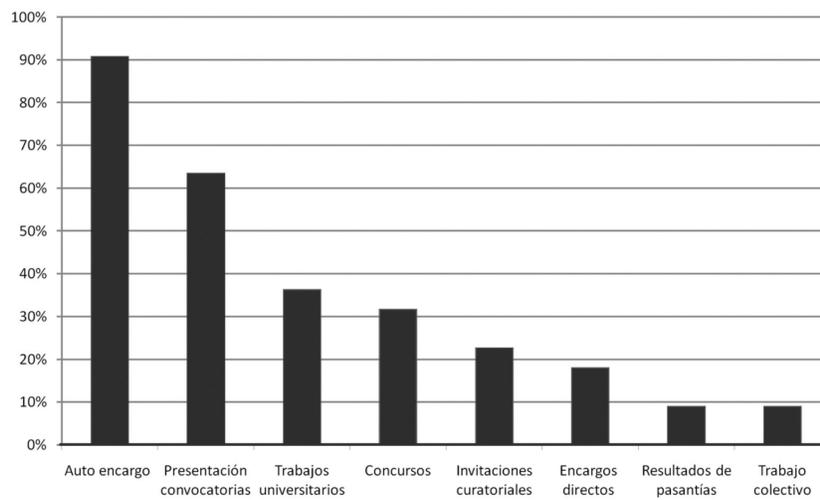
Fuente: investigación del autor

Rodrigo Valenzuela, *Un sistema de producción...* 2009
 Matrices de imágenes n°3 y n°4, impresas posteriormente en globos.



Contrariamente a lo que se podría pensar, la técnica de producción más popular es la **Instalación** (59.09%); la **Pintura** empata en el quinto lugar con las **Relaciones Sociales** (31.82%)

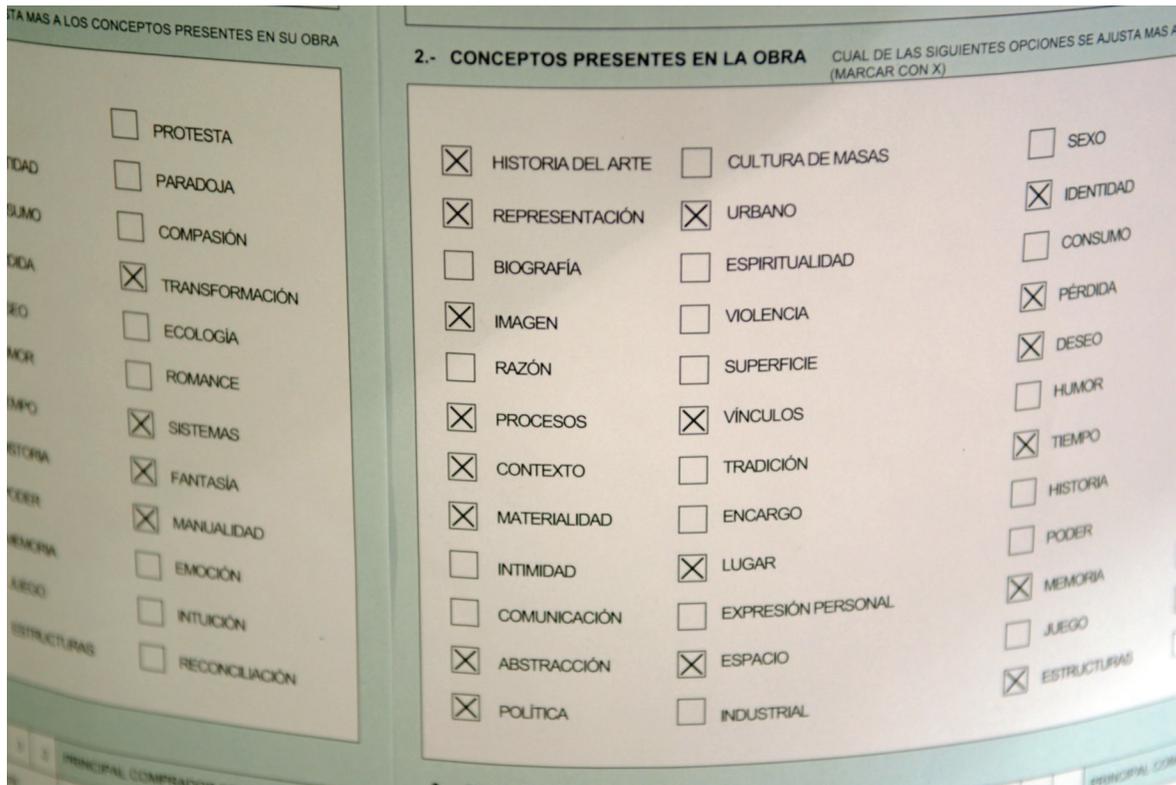
Fuente: investigación del autor



Un **90.91%** de los artistas realiza sus trabajos a partir de **auto-encargos**. Los **trabajos universitarios** son la **tercera fuente** de producción de obra.

Fuente: investigación del autor

Rodrigo Valenzuela, *Un sistema de producción...* 2009
 Matrices de imágenes n°5 y n°6, impresas posteriormente en globos.



Rodrigo Valenzuela, *Un sistema de producción...* 2009
Detalle de la instalación.



Rodrigo Valenzuela, *Un sistema de producción...* 2009
Vista general de la instalación.



Rodrigo Valenzuela, *Un sistema de producción...* 2009
Detalle de la instalación.



Rodrigo Valenzuela, *Un sistema de producción...* 2009
Detalle de la instalación.

Luego de haber analizado varias obras de arte y algunos ejercicios realizados por mí, me gustaría presentar un ejercicio teórico que guarda relación con los temas que se han tratado en esta tesis.

En el capítulo anterior hemos visto como obras de arte responden a condicionantes externas, y como estos procesos se manifiestan en las obras de diversas maneras. La pregunta que se pretende dilucidar en este caso tiene que ver con la posibilidad de realizar el proceso opuesto. ¿Es posible realizar una obra basándose únicamente en aspectos endógenos, o intereses del autor?

Para responder esta pregunta es necesario crear un escenario radical, es por eso que he elegido realizar este análisis a partir de una obra de arquitectura, o que al menos se ubique dentro de este ámbito. Como planteábamos en un comienzo de este texto las obras de arquitectura deben, no sólo su surgimiento, sino gran parte de su lógica, a una serie de restricciones externas. ¿En qué consistiría, entonces, este proceso hipotético?

Primero, tendría que ser una obra que no tomara como punto de partida de proyecto las condiciones externas impuestas a la obra. Dentro de este punto podríamos incluir: un mandante, las restricciones estructurales o constructivas, la habitabilidad y las condiciones pragmáticas del lugar. Y, en segundo lugar, la obra debería ser el reflejo o la materialización de los intereses personales de su autor.

Aristides Antonas, arquitecto de origen griego, en la serie de proyectos de casas Real Fake Houses, trabaja con estructuras ya existentes y crea diseños a partir de ellas. En el proyecto Real Fake House 1, Antonas utiliza un moldaje de madera, que se encuentra instalado en una obra en construcción, a la espera de ser llenado con hormigón para luego ser desarmado, como explica el autor:

“La estructura fue fotografiada por primera vez en agosto del 2005, luego documentada, fotografiada nuevamente y grabada en video. Se crearon, además, planos de esa etapa de construcción, usando datos y medidas obtenidas durante las visitas. Se realizó, entonces, un estudio de restauración basado en el original: el estudio preserva, con rigor arqueológico, la imagen congelada de la estructura exactamente como fue documentada en agosto del 2005, aunque luego la apariencia de la estructura haya cambiado drásticamente. El plan aspira a crear algún tipo de vivienda temporal en el espacio interior definido por el marco de madera y el área excavada bajo el mismo espacio”.⁴⁹

El proyecto resulta de gran interés ya que, al no tomar en consideración aspectos restrictivos que usualmente definen la obra de arquitectura, el resultado se encuentra en un límite disciplinar difícil de definir.

⁴⁹ ANTONAS, Aristide. Memoria de Proyecto Real Fake House 1. *Revista Metalocus* (023), 2008.

Primero se reconoce una casa a través de su función: porque presenta un dormitorio, un baño, un pequeño escritorio, una biblioteca y una sala de estar, es decir existen espacios destinados a usos específicos.⁵⁰ Pero al mismo tiempo el proyecto no considera otras variables fundamentales en una obra de arquitectura tradicional, como la ventilación, la iluminación, o el control del clima.

Si revisamos el interior de la casa, la mayoría de los recintos no tiene ventanas ni ventilaciones y el único lugar iluminado es una sala de estar exterior que se encuentra a la intemperie, en directa relación con la lluvia, el exceso de sol, el polvo, etcétera. Aún así, suponiendo un clima benigno en Grecia, el proyecto podría funcionar realmente como una habitación, aunque no considera clientes, un encargo, ni siquiera un auto-encargo; tiene una cierta conexión con la realidad que lo hace posible (extremo) pero viable de ser utilizado. Esta cualidad es importante, ya que aleja el proyecto de ser un experimento 100% especulativo. Sin embargo, y al mismo tiempo, lo interesante de esta casa es que aborda el tema de la arquitectura imposible: es inconstruible, pero no a la manera de las utopías,⁵¹ sino porque el lugar para el cual fue proyectado ya se encuentra utilizado por otra construcción, que es justamente la construcción para la cual fue realizado el molde de madera. Es entonces una arquitectura que no tiene lugar posible: podría llegar a ser construida, pero no en el lugar para el cual fue proyectada.

En una entrevista el autor, tras ser consultado acerca de ¿qué es realmente el proyecto?, plantea: “Es un trabajo de arqueología, para un edificio que normalmente no es considerado una pieza arqueológica”.⁵² Esta respuesta la podríamos asociar a la idea de Robert Smithson quien “memorablemente se

⁵⁰ El tema de la funcionalidad había sido unos de los límites más claros que han marcado diferencia entre la obra de arte y la obra de arquitectura, por lo menos hasta los postulados de Helio Oiticica, quien plantea que la obra ya no apelaba a sostenerse sobre el supuesto de su afuncionalidad. Gernot Böhme se refiere a esta contradicción: “Es especialmente difícil hablar de arquitectura basándose en estéticas clásicas, según las cuales los edificios debería, al mismo tiempo, ser funcionales y, como obras de arte, ser funcionales sin poseer una función” («It is especially difficult to talk about architecture by relying upon classical aesthetics, according to which buildings should, at one and the same time, be functional and, as works of art, be functional without possessing a function.») En su: Atmosphere as the subject matter of architecture. 2003; Artistas, como Absalon, han trabajado también el tema, creando obras a partir de estructuras o habitáculos sin usos específicos.

⁵¹ Proyectos utópicos íconos en la historia de la arquitectura serían el Cenotafio de Newton de Viollet Le Duc o *Walking City* de Archigram; construcciones inabarcables en términos técnicos y de escalas monumentales. En la actualidad, un proyecto de esas características podría ser la mega pirámide de Tokio, una ciudad tridimensional 12 veces más alta que la pirámide de Giza, una construcción para 750.000 personas.

⁵² Antonas se refiere también a esta idea en la memoria de su proyecto: “Si quisiéramos una imagen de movimiento ontológico, un proyecto recreando el movimiento que busca el “como es”: nosotros perseguiríamos precisamente una situación temporal en la cual podríamos mostrar un letargo a través de una suspensión artificial. En resumen, a la pregunta “¿qué es la cosa?” una posible respuesta puede ser: “la cosa es” arquitectura que intenta crear una instalación dentro del esqueleto de un edificio inacabado. La habitación de una estructura cuya evolución demoramos por un tiempo, la extensión cierta etapa transitoria de construcción.” («If we wanted an image of ontological movement, a project recreating the movement that seeks the “as is”: we would pursue precisely such a temporary situation whose lethargy we would point out with some artificial cessation. In brief, to the question “what is the thing” a possible response may be: “the thing “is” architecture that attempts to create an installation within an unfinished building skeleton. The inhabitation of a structure whose evolution we delay—for a while, the extension of some transitional building phase.»)

refiere a los sitios de construcción como ruinas en reversa”.^{53*} Sin embargo, la pregunta que me interesa presentar es: además de un trabajo arqueológico, o incluso paralelamente ¿Sería posible pensar este trabajo como una obra artística? ¿Tendría cabida en algún circuito? Y de ser así ¿cuáles serían, entonces, los valores o cualidades que le otorgarían esta categoría?

Si analizamos la serie de *fake houses* desde su proceso de producción, o de diseño, la obra se transforma en la respuesta o modelado de una serie de intereses personales de su autor; por una parte se explora la semántica de los materiales, como él mismo explica en la memoria de su proyecto:

“Algún tipo de narrativa semántica realista que contempla la estructura específica podría ser escrita. La estructura de madera estaba determinada para ser una oportunidad. Cada material del moldaje de madera tienen su importancia, sin embargo las tablas buscan alcanzar su propia importancia, sin que nosotros les otorguemos un interés personal. Dado que las tablas se han asegurado allí para recibir el hormigón, su significado se transferirá al material específico que esperan y, por lo tanto, nuestra visión nos dice que la estructura no es lo importante. El hormigón es el resultado final que elimina la estructura y la borra, en cierta forma, de nuestra mirada. Lo que hace inteligible el moldaje de madera como construcción regular es lo que detiene su composición narrativa. Lo que es fácil de entender es también sin sentido. Sin embargo, ¿por qué no considerar por un momento una especie de habitación en el moldaje de madera? ¿Por qué no dar a esta estructura pasajera un período habitacional?”⁵⁴

Nos encontramos entonces frente a una obra que se soporta en variables, internas o endógenas, producidas por el propio autor, las cuales son planteadas y resueltas en la misma obra.

En este caso pierden importancia las condicionantes impuestas por el medio, la habitabilidad, el cliente o mandante, el lugar específico, la factibilidad de realización de la obra o el contexto en el que se emplaza, las cosas que, como veíamos anteriormente, deberían ser las bases de una obra de arquitectura.

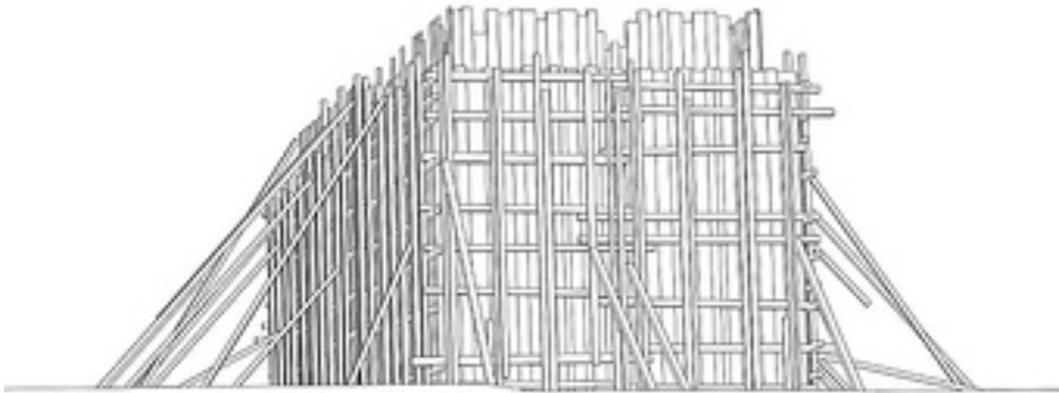
¿Sería lógico sugerir que la cualidad de surgir a partir, casi exclusivamente, de intereses propios del autor le otorga la condición de obra de arte a este proyecto?

⁵³ * «This is the opposite of the ‘romantic ruin’ because the building don’t fall into ruin after they are built but rather rise into ruin before they are built» SMITHSON, Robert. The monuments of Passaic. Revista Artforum (6:4), 1967; Re impreso en SMITHSON, Robert. The Collected Writings. Berkeley University of California press, 1996.

⁵⁴ Ibid.



Aristides Antonas, *Real Fake House 1*, 2005
[Fotografía] Moldaje de madera.

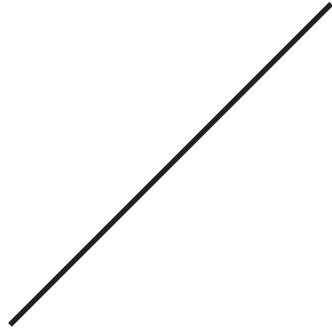


Aristides Antonas, *Real Fake House 1*, 2005
[Planimetría] Elevación posterior.



Aristides Antonas, *Real Fake House 1*, 2005
[Planimetría] Sección transversal.

CONCLUSIÓN



CONCLUSIÓN

Casualmente encontré una “declaración de intereses”, un escrito de una página realizado el año 2007 que formaba parte de los antecedentes solicitados como requisito para postular al Magister de Artes Visuales. El hecho de revisarla hoy, cuatro años después, me sirve como punto de partida para realizar una evaluación retrospectiva de mi paso por el programa.

La declaración de intereses se refiere fundamentalmente a las ciudades, “(...) muertas o en el punto más vivo de su historia, horribles y odiadas. Completamente necesarias para el sistema productivo, son la base de la investigación que pretendo...”. Habla de los problemas del espacio público y termina planteando que mi idea es “realizar un registro fotográfico urbano”, como producción de obra. En ese momento tenía muy presente el trabajo de fotógrafos como Andreas Gursky, Armin Linke, o Axel Hutte, entre otros, y mi idea era realizar una obra de características similares. Esta intención inicial se fue disipando en la medida en que comencé a realizar los encargos y ejercicios planteados en los distintos cursos, paulatinamente —e intuitivamente— mi intención se fue centrando en los procesos.

Uno de los asuntos que más me llamó la atención al momento de enfrentarme a ejercicios que consideraban la producción de obras de arte visual, fue la necesidad urgente de contar con un set de “intereses personales”. Al analizar el por qué de esta necesidad, planteé una hipótesis espontánea: al no contar con encargos, los productores visuales deben encontrar la materia prima de su trabajo en otros lugares. ¿Dónde?, fue la pregunta que se me presentó recurrentemente, ¿dónde surge este set de intereses con los cuales yo no contaba tan claramente, y los cuales debía encontrar y explicitar con urgencia para poder realizar proyectos artísticos? En una primera instancia, me di cuenta empíricamente —sobre todo conociendo el trabajo de mis compañeros— que la mayoría de los intereses estaban vinculados directamente con las biografías personales de sus autores. Observé, además, que aunque muchos de los procesos de definición de intereses respondían a cuestiones intuitivas y emocionales, muy vinculadas a procesos personales —y por tanto fuertemente biográficos— también existían otros muy racionales, que basaban sus intereses en aspectos más teóricos y académicos. Al analizar esta dualidad de aproximaciones, me identifiqué con la segunda opción, ya que siempre mis procesos de producción han sido más cercanos a aspectos racionales y planificaciones que a aspectos intuitivos, espontáneos o emotivos. Esto relacionado con mi personalidad —y posiblemente con mi biografía en algún grado— pero sobre todo con mi aproximación a mi trabajo como arquitecto, el cual se caracteriza por un análisis constante de variables, restricciones y posibilidades, y una posterior toma de decisiones en base a estos análisis.



Andreas Gursky, May Day V 2006,
Impresión Color 324 x 217,9 cm.

Por otra parte, siempre me había intrigado el nivel de libertad con que era posible producir obras de arte —sobre todo en comparación a la gran cantidad de restricciones y requerimientos con los cuales yo siempre había tenido que lidiar—; sin embargo, nunca creí que esta curiosidad, más bien intuitiva, y sobre todo, anecdótica o secundaria, podría transformarse en un sustento teórico legítimo posible de ser traducido en obra. Habiéndome dado cuenta que esta supuesta “libertad” no era tal, sino que se inscribía dentro de un complejo proceso de definición de una serie de intereses sobre los cuales trabajar, comencé a explorar racionalmente los posibles modos de surgimiento de una obra.

Recuerdo un ejercicio en particular, realizado en el taller de Análisis Visual, que me hizo pensar en la posibilidades de presentar un proceso de producción —o por lo menos los temas referentes a su surgimiento en los cuales estaba reflexionando— como producto final de obra. En esa ocasión se nos solicitó realizar una obra que cumpliera una serie de características, pero principalmente recuerdo dos: “Que no fuese construida con los materiales habituales con que cada autor realizaba su trabajo; y que, no obstante lo anterior, igualmente se pudiera reconocer en esa realización la poética del autor; es decir, que los asuntos principales que gravitaban en la obra habitual estuvieran claramente de manifiesto.”

La respuesta a estas solicitudes consistió en una pintura, que exponía a modo de formulario una serie de intereses o “asuntos principales que gravitan en la obra habitual” y que señalaba los que correspondían al trabajo que yo estaba presentando.⁵⁵ Probablemente fue algo bastante literal, incluso comprensible como una forma de resolver con urgencia el encargo de exponer un set de intereses sin tener claridad de ellos. Pero analizando en retrospectiva este trabajo, puedo identificar que de alguna manera sí estaba presentando mis nuevos intereses. Todo lo relativo a la ciudad quedaba reducido solo a uno de los espacios marcados dentro del formulario y lo que aparecía realmente como el fundamento del ejercicio era su propia producción.

Tiempo después conocí un trabajo de John Baldessari, llamado *A Painting That Is Its Own Documentation 1966-1968* —que consiste en la presentación, por medio de palabras, de una serie de hechos que se refieren a su propia realización— y descubrí un claro vínculo con el ejercicio que yo había realizado. Pero más allá de la similitud del ejercicio (compartido además con muchos otros trabajos tautológicos, ligados al arte conceptual de los años 60), lo que me interesó de sobremanera fue una frase de Baldessari, quien plantea en una entrevista: “Hacer arte es tomar decisiones, para mí, es elegir una cosa sobre otra, este color sobre ese color, este objeto sobre ese objeto, y así sucesivamente. Uno tiene que tomar una decisión.”^{56*} Esta posición completamente pragmática y racional respecto a

⁵⁵ Este trabajo sirvió luego como base para la obra: Un sistema de producción analítico que permita identificar y desglosar conceptos contenidos en su producción visual, de modo que puedan ser clasificados y ordenados. Presentada en la galería Concreta de Matucana 100, y expuesta anteriormente.

⁵⁶ Art making is about making a choice. For me, it was you choose one thing over another — this color over that color, this object over that object, and on and on. You have to make a choice.” BALDESSARI, J. En el programa, ART:21, Episodio: Systems, PBS Video [videograbación] emitido 10/07/2009 Duración: (54:11)



Rodrigo Valenzuela, *El arte debe cesar*, 2008
 Oleo sobre tela 80 x 120 cms.

su proceso de producción —y al mismo tiempo muy cercana con lo que yo podría denominar mi propio proceso de producción como arquitecto— me motivó a realizar la búsqueda de diferentes procesos que se veían reflejados en las obras de los autores. Fue así como me interesó el trabajo de los artistas cuyas obras se han estudiado en esta tesis.

Finalmente, me gustaría realizar el ejercicio de reescribir mi declaración de intereses. Volver por un instante al escenario hipotético de tener que postular al programa de Magister nuevamente y así poder acomodar la historia a lo que debería haber sido para lograr un relato coherente.

DECLARACIÓN DE INTERESES 2

Me interesan profundamente los procesos de producción, la forma en que los autores encuentran materia prima que luego transformarán en diferentes manifestaciones. Así mismo, me importa e inquieta cuando logro descubrir ciertos aspectos de la personalidad, o biografía, de algún artista, revelados en su obra.

Me interesan las restricciones, ya sean impuestas o autoimpuestas. Esto está relacionado con la comodidad que me brinda trabajar en base a encargos, demarcaciones que definen un territorio dentro del cual intervenir. Creo que es posible presentar mis propios métodos de producción como una sumatoria de toma de decisiones de forma muy racional debido a mi personalidad.

Me interesa particularmente un pasaje de *La Vida Instrucciones de Uso*, de George Perec:

“Bartlebooth, en otros términos, decidió un día que su vida entera estaría organizada en torno a un proyecto único cuya necesidad arbitraria tendría como único fin esta misma necesidad. (...)

Así organizó concretamente un programa que se puede enunciar sucintamente de la siguiente manera: Durante diez años, de 1925 a 1935, Bartlebooth se iniciaría en el arte de la acuarela.

Durante veinte años, de 1935 a 1955, recorrería el mundo pintando, a razón de una acuarela cada quince días, quinientas marinas del mismo formato (65x50 cm.) que representarían puertos de mar. Cada vez que una de estas marinas estuviera terminada, se enviaría a un artesano especializado (Gaspar Winckler) quien la pegaría sobre una delgada placa de madera y la recortaría, formando un puzzle de setecientas cincuenta piezas.

Durante veinte años, de 1955 a 1975, Bartlebooth, de regreso en Francia, reconstituiría, conservando el mismo orden, los puzzles así preparados, a razón, una vez más, de un puzzle cada quince días. A medida que se reconstruyeran los puzzles, se reestructurarían las marinas, de tal manera que pudieran despegarse de su soporte, trasladarse al lugar mismo en el que —veinte años atrás— habían sido pintadas y sumergirse en una solución detergente, de la que saldría una simple hoja Whatman intacta y virgen.

Así no quedaría ninguna huella de esta operación que, durante cincuenta años, habría movilizadopor completo a su autor.”⁵⁷

Siento una gran fascinación por este procedimiento que presenta la existencia del tiempo durante el periodo de una vida. Ni siquiera con el fin de constituir un registro —como los proyectos de On Kawara— sino tan solo como un plan inútil “siendo su gratuidad la única garantía de su rigor”.

Para terminar, me gustaría hacer mención de la Autobiografía Iconográfica, realizada por el arquitecto suizo Valerio Olgiati —trabajo que podríamos asociar al Atlas de Gerhard Richter— una selección de 55 imágenes por medio de las cuales presenta su universo personal. Mi intención inicial era presentar una selección similar con imágenes que pudieran armar un relato de mis intereses. Al parecer me va a tomar más tiempo de lo que esperaba, voy a comenzar seleccionando una imagen por año, a ver si en 55 años termino la tarea.

⁵⁷ PEREC, George. La vida instrucciones de uso. Barcelona, Anagrama, 1992.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTSHULER, Bruce. Art by Instruction and the Pre-History of do it. En: ULRICH ÖBRIST, hans. DO IT. New York, Independent Curators Incorporated, 1997.
- ALÿS, Francis. The Liar, the Copy of the Liar. Guadalajara, Galería Ramis Barquet, 1994.
- ARAVENA, Alejandro. Un potencial no explorado. Revista CA (134), 2008.
- ANTONAS, Aristide. Memoria de Proyecto Real Fake House 1. Revista Metalocus (023), 2008.
- BAIXAS, Juan Ignacio. El Arquitecto que Chile Necesita. Revista CA (134), 2008.
- BALDESSARI, J. ART:21, Episodio: Systems, PBS Video [videgrabación] emitido 10/07/2009 Duración: (54:11)
- BRETT, Guy. Nubes de polvo. En: Mapa: Las Pinturas Aeropostales de Eugenio Ditborn 1984-1992. ICA, Londres, 1993.
- BOURRIAUD, Nicolas. Estetica Relacional. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006.
- CORTÉS, José Miguel. Cartografías Disidentes, catálogo de la exposición del mismo nombre presentada en el MAC de Quinta Normal, Santiago 2008.
- CUBITT, Sean. Entrevista Aeropostal. En: Camino Way. Santiago, 1991.
- DANTO, Arthur C. Después Del Fin Del Arte. Buenos Aires, Paidós, 2003.
- DALLAS MUSEUM OF ART. On Kawara 10 tableaux and 16,952 pages. Yale University Press, 2008.
- FERGUSON, Russell. En: Catalogo de la Exposición: Francis Alys, Política del Ensay. Mayo 27 – Agosto 17 de 2009.
- FRIEZE MAGAZINE. On Kawara: The Recording Angel. Revista Frieze (33), 1997.

GARMA, Amanda. Conceptos relativos a la creatividad artística según Umberto Eco. Revista de Filosofía A Parte Rei (35) Septiembre, 2004.

GUASH, Ana Maria. Los Manifiestos del Arte Posmoderno. Madrid, Akal, 2000.

HERZOG & DE MEURON. Texto sin título. En: Architecture of Herzog & de Meuron, Portraits by Thomas Ruff. New York, Peter Blum, 1994.

JAAR, Alfredo. Lights in the city, Mois De La Photo a Montreal. [En Línea]<www.alfredojaar.net>

KEREZ, Christian. Now Interview, [videgrabación] Entrevista realizada por Hans Ulrich Obrist en la Bienal de Arquitectura de Venecia 2010. Producido por: The Institute of the 21st Century <<http://www.youtube.com/watch?v=V12Sc7J9bTA>>

LAPUERTA, Magdalena: El pintor en la sociedad. En: Libros de la Corte. (1), 2010 (Artículo Referido al libro: VIZCAINO, M. Ángeles. El pintor en la sociedad madrileña durante el reinado de Felipe IV. Ediciones Fundación Universitaria Española, 2006.)

LOBOS, Jorge. El Rol del Arquitecto. REVISTA CA (134), 2008.

MACHUCA, Guillermo y BERRIOS, María. Arte y Contexto: tres décadas de producción estética en Chile. En: MOSQUERA, Gerardo (editor). Copiar el Edén. Santiago, Puro Chile, 2006.

MELLADO, Justo. Omaha: Cabeza de Playa. 1985 (publicado en 2002) [En Línea] <<http://www.justopastormellado.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=161&Itemid=28>>

MELLADO, Justo pastor. En: GALENDE, Federico. Filtraciones I: conversaciones sobre arte en Chile. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2007.

MOURE, Gloria. La arquitectura sin sombra. Barcelona, Ediciones Polígrafa, 2000.

MURO, Carles. Hacia una Arquitectura Potencial. Revista CIRCO (97), 2002.

OCAÑA, Manuel. De Astutos e Ingenuos. Revista El Croquis (136-137), 2007.

PEREC, George. La vida instrucciones de uso. Barcelona, Anagrama, 1992.

SHINER, Larry. La invención del Arte. Barcelona, Paidós Estética, 2004.

SMITHSON, Robert. The Collected Writings. Berkeley University of California press, 1996.

STRAVINSKY, Igor. Poética musical. Barcelona, Acantilado, 2006.

ULRICH ÖBRIST, Hans. Do it: the exhibition between actualization and virtualization, repetition and difference. [En Línea] < http://www.e-flux.com/projects/do_it/itinerary/itinerary.html >

URSPRUNG, Philip. Herzog de Meuron Natural History. Lars Müller Publishers, 2003.

VALDÉS, Adriana. Jaar SCL 2006. Ediciones Actar, Barcelona, 2006.

VALDÉS, Adriana. Alfredo Jaar: Soy un arquitecto que hace arte. Revista ARQ (70), 2008.

VALDÉS, Adriana. Gesta. En: Fugitiva. Santiago de Chile, Fundación Gasco, 2005.

VALDÉS, Adriana. Gonzalo Diaz: Pintura por Encargo. En su: Composición de lugar. Escritos sobre Cultura. Santiago, Chile, Editorial Universitaria, 1996.

WALKER, Enrique. Volume [ARCHIS + AMO + C-LAB] (1), 2005.

