



UNIVERSIDAD DE CHILE  
ESCUELA DE POSTGRADO  
FACULTAD DE ARTE

**UNA POSIBLE RELACION ENTRE MI OBRA, EL OBJETO Y LA  
EXPERIENCIA.**

Tesis para optar al grado de Magister en Artes

Mención Artes Visuales

MARÍA A. GABLER VALDIVIA

Profesor Guía: Víctor Díaz Sarret

Santiago de Chile

2013

A mis papás Mónica y Alejandro  
por apoyarme en todas las  
decisiones.

## **AGRADECIMIENTOS**

Gracias a Felipe Cooper por estar siempre, por la paciencia, por cada consejo dado y por los excelentes registros de todos mis trabajos, a Victor Diaz por guiarme con la calma y presión necesarios amenizando ésta difícil tarea, a Francisca Gabler por cada corrección minuciosa y a los profesores del magister por todo el compromiso y la buena disposición.

## INDICE

Resumen.....	5
Introducción.....	6
1.- Definición de Objeto.....	8
2.- La Distancia.....	12
3.- Del aparecer y desaparecer de los objetos.....	18
• 3.1.- Desaparecer en el espacio de lo cotidiano.....	18
• 3.2.- Aparecer en el museo. ....	23
4.- Instalación: Lo dispuesto en el espacio.....	29
5.- Obra: 2009-2013.....	37
Conclusiones.....	45
Bibliografía.....	48

## **RESUMEN**

El objetivo inicial de esta investigación es comprender de dónde nace mi interés constante por los objetos, de ahí que sea dicho concepto, junto al de experiencia, los ejes que conducen este texto. El trabajo realizado busca, justamente, dilucidar de qué manera se experimentan los objetos en el mundo cotidiano en contraposición al artístico y así entender cómo ambas posibilidades se sitúan dentro de mi propia obra.

Para llevar a cabo esta investigación se trabajó principalmente realizando una revisión histórica que permitiera descubrir de qué modo ha evolucionado la presencia del objeto cotidiano en el campo del arte, proceso que terminó por establecer la instalación como una disciplina clave en la que continuamente ambos conceptos se presentan de manera problemática.

## **INTRODUCCIÓN**

Mi producción artística se relaciona con el modo en que nos vinculamos con lo que nos rodea, con cómo percibimos nuestro entorno. De ahí que mi investigación se haya dirigido hacia ciertos procesos involucrados en la manera en que experimentamos cotidianamente el mundo. Por eso, me parece importante comenzar intentado definir aquello que nos rodea en el sentido más inmediato, es decir, los objetos.

El primer capítulo de mi tesis (Cap. 1 “Definición de Objeto”), sin embargo, no consiste en una real intención de dar con una solución determinante a este problema sino que lo he formulado, precisamente, como una forma de plantear el conflicto al que nos enfrentamos al intentar explicar qué es lo que define un objeto como tal, a la luz de ciertas teorías que me llaman la atención. Esa dificultad es, en gran parte, lo que ha motivado esta investigación sobre cómo nos relacionamos con los objetos. Se trata específicamente de que hay algo extraño en esa relación, algo sucede en la familiaridad con que nos relacionamos con los objetos cotidianos que de alguna manera pasan inadvertidos. Los objetos están tan cercanos a nosotros que no logramos ver lo esencial de ellos, eso que los define más allá del uso o de cómo los vemos en la superficie, ahí creo que existe algo oculto que nos estamos perdiendo. Tras la costumbre con que nos relacionamos con lo que nos rodea, tras esa percepción estable de todo lo que compone el mundo cotidiano, se esconde una suerte de inestabilidad. Me refiero a que la normalidad con que nos vinculamos con los objetos es en realidad una construcción, un artificio que hemos creado en búsqueda de un cierto orden y equilibrio. Quizás algo de lo que nos hemos convencido, una suerte de acuerdo tácito, para poder convivir con los elementos a nuestro alrededor, sin quedar paralizados.

En esa búsqueda de aquella inestabilidad me he vinculado con la idea de que es posible hacer una distinción entre objeto y cosa, interesándome por lo

determinado de los objetos -por su utilidad o función- y lo indeterminado de la cosa –principalmente por el uso que se le da coloquialmente a esa palabra-. Es en esa dirección que me he topado con una conferencia de Martin Heidegger, que se refiere precisamente a la cosa, el objeto y la cercanía. Ese texto es el punto de partida para el segundo capítulo “La Distancia”, donde una vez planteado el problema de la cercanía de los objetos cotidianos y cómo esto incide en que desaparezcan para nosotros, reflexionaré sobre lo que sucede en nuestra relación con los “objetos artísticos”, una relación marcada ya no por la cercanía sino todo lo contrario.

El segundo capítulo, entonces, me permite explicar de qué manera el problema de nuestra relación con los objetos cotidianos es el hecho de que estos desaparezcan en la cercanía. En consecuencia, lo que estoy buscando resolver es de qué manera los objetos podrían volver a aparecer ante nosotros. El tercer capítulo “Del aparecer y desaparecer de los objetos” está dedicado a esta cuestión; en él ensayo la posibilidad de que es en el espacio del museo donde se podría hacer aparecer al objeto cotidiano. Creo que hay ciertos casos emblemáticos en el arte, específicamente de la evolución de la escultura moderna, que pueden servir justamente para ejemplificar el modo en que aparecen los objetos en el espacio artístico. Me interesa revisar el desarrollo de esta disciplina hasta la instalación (Cap. 4 “La Instalación: Lo dispuesto en el espacio”), debido a que es esta práctica la que he seguido en mi propia producción, y que he elegido no aleatoriamente sino porque creo que es ella la que mejor permite explorar el problema de los objetos y cómo estos son experimentados, tanto en el espacio de lo cotidiano como en lo artístico.

Finalmente, una vez realizado aquel estudio histórico y teórico del problema de la objetualidad y la experiencia, revisaré en un último capítulo mi propia obra. De ella he seleccionado las que creo que han marcado, a lo largo de mi investigación artística, la evolución de mi exploración en torno a esta problemática.

## **CAPITULO 1:**

### **DEFINICIÓN DE OBJETO**

Podemos afirmar que nos relacionamos diariamente con una infinidad de objetos, sin embargo, al momento de precisar qué son, qué los define como tales, nos topamos con un conflicto. Resulta que los objetos no sólo parecen ser infinitos, sino que además se multiplican a una velocidad imposible de abarcar. Esto los vuelve, desde ya, totalmente inestables. Ya lo planteaba Baudrillard en “El sistema de los objetos”:

“(…) los objetos cotidianos (…) proliferan, las necesidades se multiplican, la producción acelera su nacimiento y su muerte, y nos falta un vocabulario para nombrarlos. ¿Hay quien pueda confiar en clasificar un mundo de objetos que cambia a ojos vistas y en lograr establecer un sistema descriptivo? Existen casi tantos criterios de clasificación como objetos mismos: según su talla, su grado de funcionalidad, etc. (...)”<sup>1</sup>

Mismo problema muestra Foucault en el prefacio de “Las palabras y las cosas”, donde a través de una cita a Borges deja ver la aparente arbitrariedad tras la clasificación y la imposibilidad de pensar los objetos, de abarcarlos bajo una misma mirada:

<< ‘cierta enciclopedia china’ donde está escrito que ‘los animales se dividen en a] pertenecientes al Emperador, b] embalsamados, c] amaestrados, d] lechones, e] sirenas, f] fabulosos, g] perros sueltos, h] incluidos en esta clasificación, i] que se agitan como locos, j] innumerables,

---

<sup>1</sup> BAUDRILLARD Jean. El Sistema de los objetos. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1969. p.1



k] dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l] etcétera, m] que acaban de romper el jarrón, n] que de lejos parecen moscas’>>><sup>2</sup>

Parece absurdo en un comienzo, sin embargo, basta realizar un breve análisis de nuestras bibliotecas, o de nuestros archivos en el computador, para caer en cuenta que el fragmento de Borges no está tan lejano a nuestra realidad. Existen tantas posibles clasificaciones para cada objeto, tantos cruces entre una clasificación y otra que parece imposible contenerlo todo en un mismo saco: “En el asombro de esta taxinomia, lo que se ve de golpe, lo que, por medio del apólogo, se nos muestra como encanto exótico de otro pensamiento, es el límite del nuestro: la imposibilidad de pensar esto”<sup>3</sup>.

En fin, al parecer es difícil llegar, mediante el camino de la clasificación, a pensar en qué es un objeto, en qué es lo constituyente de éste, y es en ese sentido que Baudrillard podría dar con alguna respuesta:

“(…) no se trata de los objetos definidos según su función, o según las clases en las que podríamos subdividirlos para facilitar el análisis, sino de los procesos en virtud de los cuales las personas entran en relación con ellos y de la sistemática de las conductas y de las relaciones humanas que resultan de ello”<sup>4</sup>.

Para Baudrillard la pregunta sobre el objeto se vincula directamente con la manera en que las personas nos relacionamos con ellos. En ese sentido pienso que se trata de una noción de objeto entendida desde la teoría del conocimiento como

---

<sup>2</sup> FOUCAULT Michel. Las Palabras y las cosas. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1968. p. 1.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> BAUDRILLARD Jean. El Sistema de los objetos. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1969. p.2.

proceso cognoscitivo. Es decir, un proceso en que la comprensión de la realidad está dada en cuanto a las relaciones que se producen entre las distintas partes que la componen.

Tiene sentido pensar el objeto desde esta perspectiva, sin embargo ¿no será posible que esto me haga incurrir en el error de dedicarme a analizar las relaciones humanas y no el objeto mismo? ¿O es que el objeto sólo toma sentido en cuanto se relaciona con nosotros, los humanos? Es en esa dirección que me he encontrado con “Ser y Tiempo”, donde Heidegger analiza el modo en que nos relacionamos con los objetos desde su utilidad, refiriéndose a éstos en una primera instancia como “útil”<sup>5</sup> (algo para...). Sin embargo, cotidianamente, creo que ni siquiera nos centramos en la utilidad, sino que entendemos por objeto, sencillamente, todo lo que nos rodea, todo lo que está presente ante nosotros. Es decir, todo aquello que tiene un volumen que ocupa un lugar en el espacio, es tangible y, por lo tanto, podemos percibir.

Otra posibilidad es intentar definir el objeto desde la fenomenología de Husserl, donde –parafraseando a José Ferrater Mora- objeto es todo lo que puede ser sujeto de un juicio.<sup>6</sup> Para la fenomenología del conocimiento “conocer es el acto por el cuál un sujeto aprehende un objeto (...) Al aprehender el objeto este se halla de alguna manera ‘en’ el sujeto. No está en él, sin embargo, ni física si metafísicamente: está sólo en él ‘representativamente’. Por eso decir que el sujeto aprehende el objeto equivale a decir que lo representa.”<sup>7</sup> El problema al que me enfrento aquí es intentar comprender dónde está el objeto realmente, es decir –si sólo accedemos a la representación- ¿Qué es lo representado?

---

<sup>5</sup> HEIDEGGER Martin, Ser y Tiempo, Santiago: Ed. Universitaria, 1997. p.79.

<sup>6</sup> FERRATER MORA José, Diccionario de Filosofía, Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1951. p. 261.

<sup>7</sup> FERRATER MORA José, Diccionario de Filosofía, Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1951. p. 67, 68.

Me encuentro entonces, al menos, con tres acercamientos diferentes al tema que he planteado. Primero, es posible reconocer el carácter inestable de los objetos, dada su rápida proliferación, lo cual se relaciona directamente con la imposibilidad de clasificarlos y, aún más, de pensarlos. Luego, Baudrillard da la posibilidad de definir el objeto en cuanto se relaciona con nosotros y en ese sentido parece lógico concebirlo, entonces, desde su rasgo utilitario. Por último, me encuentro con la idea del objeto como una representación.

Todos estos casos, evidentemente, muestran la dificultad a la que nos enfrentamos con esta tarea. Mi pregunta ahora es a qué se debe esa dificultad, porque parece ser tan difícil definir algo que nos es tan cercano, y creo que justamente ahí está la respuesta.

## CAPITULO 2:

### LA DISTANCIA

*“Lo terrible (Entsetzende) es aquello que saca a todo lo que es de su esencia primitiva ¿Qué es esto terrible? Se muestra y se oculta en el modo como todo es presente, a saber, en el hecho de que, a pesar de haber superado todas las distancias, la cercanía de aquello que es sigue estando ausente.”<sup>8</sup>*

Martín Heidegger

Los objetos se encuentran a una distancia tan cercana de nosotros que algo parece quedar fuera de campo, algo se nos ha perdido. En la conferencia “La cosa”, Heidegger se pregunta precisamente por la cercanía respondiendo lo siguiente: “para nosotros en la cercanía está aquello que acostumbramos llamar cosas”<sup>9</sup>. Entonces, el problema se traslada a las cosas –que no es lo mismo que los objetos- y para Heidegger una cosa, por ejemplo, es la jarra. Este es un recipiente, es decir: “algo que acoge en sí algo distinto de él”<sup>10</sup>, y en su caso se entiende que lo que acoge son el fondo y las paredes, y que: “esto que acoge -la jarra- a su vez se puede coger por el asa”<sup>11</sup>. Ahora bien, la cosa-jarra está domiciliada en el objeto-jarra, la jarra está en sí, porque fue puesta por un producir y es una cosa en cuanto que es un recipiente producido. El objeto está ante-puesto, ya sea por la percepción o por la memoria, o sea, es propio de la representación.

---

<sup>8</sup> HEIDEGGER, Martin, “La cosa”, en *Conferencias y artículos*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994. Traducción de Eustaquio Barjau. Edición electrónica.

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> Ibid.

Sin embargo, esta distinción (entre objeto y cosa) no llega a la *cosidad* de la cosa, ya que en realidad se sigue pensando la jarra como un objeto, según Heidegger: “estamos pensando el estar en sí a partir del producir”, cuando en realidad la jarra no es un recipiente por haber sido producida, sino que tuvo que ser producida por alguien (el alfarero), porque es un recipiente. La producción “hace entrar a la jarra en aquello que le pertenece como propio (...) esto que es propio de la esencia de la jarra no es nunca fabricado por la producción (...). En el proceso de la producción, la jarra, ciertamente, tiene primero que mostrar su aspecto al que la produce”<sup>12</sup>.

Ese aspecto que caracteriza la jarra sólo la caracteriza para el que la produce, para el que tiene en frente ese aspecto como “lo que tiene que ser producido”. La *cosidad* de la jarra radica en más que las paredes y el fondo, la *cosidad*, dirá Heidegger, está en el vacío que acoge, es decir, el alfarero moldea el vacío. El objeto, lo representado, deja a un lado el vacío, porque lo representado está en el producir, en un fin, y lo *cósico* no está en un para qué ni en un de qué, no está en la arcilla ni en el fin.

La cosa estaría entonces vinculada a ese aspecto de la jarra, a eso hacia lo que debe dirigir su mirada el alfarero: lo esencial que hace de la jarra “una jarra” (como lo podría ser el vacío). Respecto de esto Heidegger advierte: “lo que es este recipiente que tiene este aspecto como esta jarra, lo que es la jarra como esta cosa-jarra, no se puede experimentar nunca, ni mucho menos pensar de un modo adecuado, desde el punto de vista del aspecto”. Esa imposibilidad es, precisamente, lo que me interesa. Pero si, según Heidegger: “la esencia de la cosa no accede nunca a la patencia, es decir, al lenguaje”<sup>13</sup>, y “(...) las cosas todavía no han podido aparecer nunca al pensar como cosas”.<sup>14</sup> ¿De qué manera podríamos acceder a ellas?

---

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> Ibid.

Lo que está en la cercanía es la cosa, aquello a lo que dirige su mirada el alfarero o el hacedor de camas y sillas, entonces los objetos son representaciones de las cosas y en las cosas están aquellos aspectos esenciales del objeto.

Según lo visto, nuestra distancia al objeto cotidiano es infinitamente cercana, entonces me pregunto a qué distancia estamos del objeto artístico. Yo me inclino hacia la idea de que el arte está en la lejanía. Es un hecho que todos los individuos –o la mayor parte- al enfrentarnos a un objeto artístico tomamos una disposición distinta a la que tomamos frente a un objeto común. Esta disposición inevitablemente crea una distancia, dada quizás por un cierto respeto -evidentemente no trataremos del mismo modo a un urinario en el baño que al urinario de Duchamp en la Tate de Londres- y, esto, a su vez anula la experiencia. Es decir, así como parece imposible enfrentarse al objeto cotidiano con conciencia de la cosa, de lo que realmente es –debido precisamente a la cercanía con que nos relacionamos con él- parece igualmente imposible experimentar el objeto artístico, debido a que la distancia que se interpone entre él y nosotros resulta infinita.

Me arriesgaría a culpar de esto precisamente a lo que se ha llamado experiencia estética. Un concepto cargado de ideas de cómo se debe percibir lo artístico, de connotaciones clasicistas de armonía, equilibrio de la forma y composición, asociado también a la concepción del placer como algo subjetivo, a las impresiones ópticas, táctiles, espaciales o auditivas y a sus vínculos con estados emocionales. Esto se ha establecido de manera tal, que ha generado que tengamos una disposición estética basada en expectativas de lo que debiese o no suceder al enfrentarnos a una obra, y no en simplemente entregarnos a la experiencia que se ha dispuesto ante nosotros.

En resumen, en la cercanía de los objetos cotidianos, creo que estos han desaparecido, que hemos perdido la esencia, la cosa, y en la lejanía de las obras de arte la verdadera experiencia. Se trata de una suerte de *indistancia*<sup>15</sup> que nos impide relacionarnos, en ambos casos, con verdadera conciencia de aquello a lo que nos enfrentamos.



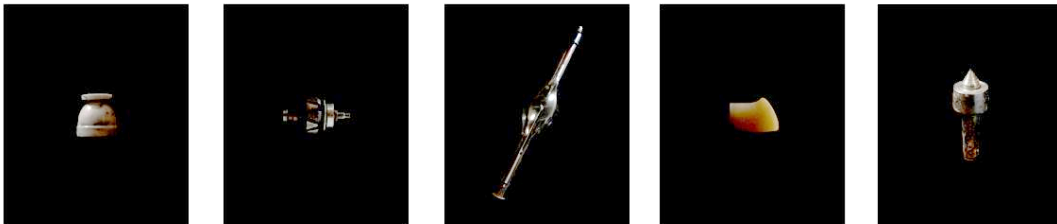
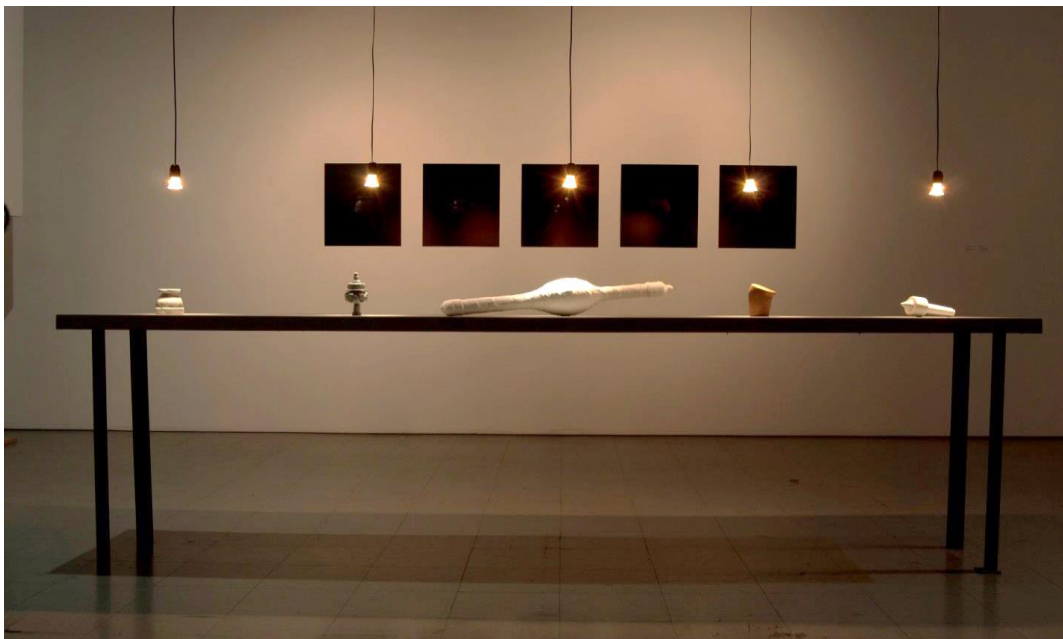
(Fig. 1) “Lo posible, lo real y lo necesario” (2011)  
MAC Quinta Normal

Para terminar este capítulo, quisiera detenerme un momento a comentar uno de mis trabajos en el que, justamente, creo que se problematizan estas cuestiones. Se trata de la muestra “Lo posible, lo real y lo necesario”, realizada en el Museo de Arte Contemporáneo de Quinta Normal el año 2012. En ella, se presentaban tres instalaciones independientes, pero relacionadas entre sí, donde cada una aludía a un modo específico de relacionarnos con los objetos que nos rodean. La primera (de izquierda a derecha) consistía en un conjunto de cinco grandes bloques de poliestireno expandido –comúnmente llamado plumavit por la marca que lo popularizó– que invitaban al espectador a relacionarse con una dimensión monumental obligándolo a hacerse consciente de la arquitectura del lugar. Luego, la instalación central –especialmente hablando– se contraponía radicalmente a la anterior. Ahí se enfrentaban un grupo de cinco objetos escultóricos presentados sobre una mesa, producidos manualmente en diversos materiales (de der. a izq.: mármol, plasticina, yeso, madera y cerámica), a un conjunto de cinco fotografías

---

<sup>15</sup> Neologismo utilizado para referirse a la inexistencia de una distancia entre dos elementos (ya sea una lejanía o una cercanía).

que guardaban una correspondencia con los objetos anteriores; con esto me refiero a que la forma de ambos objetos, fotografiado y modelado, parecían coincidir. Sin embargo, las fotografías correspondían, en realidad, al registro del objeto que sirvió de modelo para realizar cada una de las piezas escultóricas presentadas. Es decir, en ambos casos los objetos eran representaciones, y los espectadores nunca tenían acceso al original –si es que existe algo así- o, mejor aún, a la cosa.



(Fig. 2) “Lo posible, lo real y lo necesario” (2011)

MAC Quinta Normal

Arriba: Vista de la instalación central (Fotografías, mesa, objetos e iluminación)

Abajo: Detalle de las fotografías.

De esta manera, lo que buscaba era hacer entrar en conflicto el modo en que normalmente nos relacionamos con los objetos cotidianos. En este caso en particular, la distancia a la que el espectador se encontraba de ellos era enorme y, al



mismo tiempo, infinitamente pequeña. Me refiero, por ejemplo, a que en las fotografías se podían ver los detalles del original (la materialidad, el brillo, el color, etc.), y sobre la mesa se podía estudiar la forma y el tamaño. Sin embargo, en ambos casos, el espectador estaba desprovisto de la información suficiente para poder comprender lo que se le presentaba. Esto, debido a que cada objeto había sido arrancado de contexto y seleccionado, precisamente, por su extrañeza, función y apariencia casi desconocida –digo casi, porque siempre había algo de reconocible en ellos, algo de cotidiano-. Entonces, cada quién, era obligado a echar mano a sus recuerdos e intuiciones para conseguir algún tipo certeza respecto de lo que tenía enfrente.

Así, un objeto que antes podría haber pasado desapercibido en el día a día, aquí era foco de la atención, expuesto a toda clase de análisis respecto de su forma, factura, materialidad e, incluso, sentido –me refiero a algún tipo de interpretación metafórica, por ejemplo-. Esta era, para mí, una manera de poner en conflicto el modo en que los objetos cotidianos pueden aparecer en el espacio del arte, dando cuenta de que en cualquier caso están mediados, que incluso al enfrentarnos a una obra “original” estamos mirando ya, a través de un filtro previo.

En el siguiente capítulo me dedicaré a dilucidar el mecanismo tras dicha aparición y desaparición de los objetos, quisiera intentar comprender por qué es que dista tanto la percepción que tenemos de los objetos en el día a día respecto de la percepción que tenemos de ellos en el espacio del museo, y de qué modo la distancia (ya sea la cercanía o la lejanía) tienen un importante papel en ello.

## CAPITULO 3:

### DEL DESAPARECER Y EL APARECER DE LOS OBJETOS

#### 3.1) Desaparecer en lo cotidiano.

*Los objetos que configuran nuestro entorno cotidiano desaparecen en su utilidad. Sumidos como estamos en la disponibilidad instrumental de las cosas, el silencio de un mundo domiciliado nos parece tan natural como su “amanualidad”.*

*Sergio Rojas<sup>16</sup>*

Nos encontramos tan familiarizados con nuestro entorno que resulta difícil detenerse a pensar en los objetos que nos rodean diariamente, aún más ardua resulta la tarea de enfrentarse a ellos de una manera crítica. Me refiero a un acercamiento más reflexivo, ya que normalmente nos relacionamos sólo desde una perspectiva utilitaria y muy superficial con lo que nos rodea.

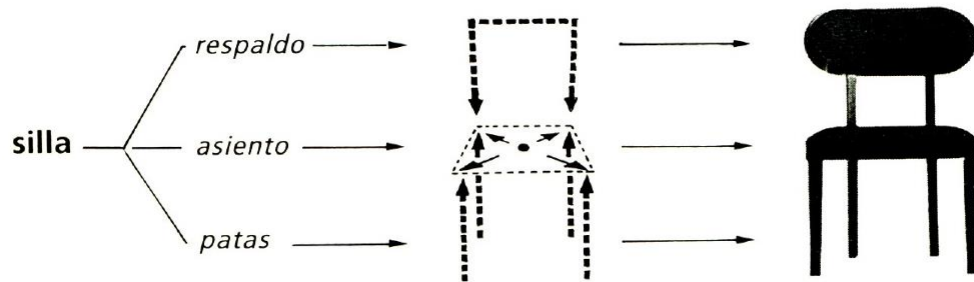
En el primer capítulo he visto que encontrar una definición común a lo que se suele entender como objeto resulta un reto, pero ¿a qué se debe esto? Una silla en su aparente simpleza no se presenta como gran desafío al intentar dar con algún tipo de definición que permita determinarla. Me parece que todos podemos concordar en que una silla es un “asiento con respaldo, por lo general con cuatro patas, y en que sólo cabe una persona”<sup>17</sup>. Así, cada vez que nos enfrentamos a un objeto con dichas cualidades físicas y que se le pueda dar el específico uso de sentarse, lo

---

<sup>16</sup> Lo posible, lo real y lo necesario, texto escrito para la exposición homónima presentada en Museo de Arte Contemporáneo de Quinta Normal el año 2011.

<sup>17</sup> Definición del Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española en su versión on-line: <http://lema.rae.es/drae/?val=silla>

nombraremos silla. Entonces, aparentemente, tenemos la certeza de saber qué es una silla, de conocerla en su totalidad, ya que tenemos un concepto que –supuestamente– se corrobora en el momento de estar frente a ella.



(Fig. 3) Parini, Pino. “Los recorridos de la mirada. Del estereotipo a la creatividad”. Buenos Aires: Ed. Paidós Ibérica. (Arte y Educación). 2002.

El problema o la paradoja radica en que si bien tenemos aquella idea preconcebida de silla -así como de cualquier objeto- que nos permite reconocer múltiples variaciones de la misma, a la hora de ver qué es lo realmente constitutivo del objeto nos topamos con más de una incongruencia. En otras palabras, se contraponen la facilidad que tenemos para reconocer una silla con la complejidad en que incurrimos al tratar de definirla. Por ejemplo: Si tengo un objeto aquí en frente que consta de un asiento, tres patas y respaldo, ¿aún es silla? ¿Cuántas patas tendría que sacarle para que deje de serlo? ¿Cuál es su límite entonces? Si establezco que sólo basta con quitarle alguno de sus atributos para que deje de ser silla, entonces ¿cómo la llamaría? Si ya no tiene sus partes, ya no cumple su función y, entonces, no podemos nombrarla, ¿es aún un objeto?

Parece difícil determinar entonces qué es lo que hace de la silla efectivamente una silla. Para buscar una solución a este problema quizás un camino podría ser reflexionar acerca de quien hace la silla. En “La República” Sócrates dice a Glaucón:

-“¿Y no acostumbramos también a decir que el artesano dirige la mirada hacia la Idea cuando hace las camas o las mesas de las cuales nos servimos, y todas las demás cosas de la misma manera? Pues ningún artesano podría fabricar la Idea en sí. O ¿de qué modo podría?

(...)

- ¿Y el fabricante de camas? Pues hace un momento decías que no hace la Idea –aquello por lo cual decimos que la cama es cama– sino una cama particular.

- Lo decía en efecto.

- Por lo tanto, si no fabrica lo que realmente es, no fabrica lo real sino algo que es semejante a lo real mas no es real. De modo que, si alguien dijera que la obra del fabricante de camas o de cualquier otro trabajador manual es completamente real, correría el riesgo de no decir la verdad.”<sup>18</sup>

Si el artesano no fabrica la cama en sí entonces ¿qué fabrica? Platón plantea que el artesano para hacer la cama dirige su mirada hacia la Idea que tenemos de cama (así como en el ejemplo anterior hablaba de la idea preconcebida que tenemos de la silla), sin embargo, nos aclara que el artesano no construye “la cama”, ni “la silla”, sino que “una cama” y “una silla” en particular. Todo esto parece muy sensato de pensar, y de ser así entonces me enfrento a que en realidad nunca podremos estar ante una “verdadera silla”, es decir, a que vivimos rodeados de las representaciones de las ideas que tenemos de los objetos pero no de los objetos mismos.

---

<sup>18</sup> PLATÓN. Republica. En su: Diálogos IV, Traducción de Conrado Eggers Lan. Madrid: Editorial Gredos, 1982. 464-466 p.

La cuestión es la siguiente ¿es posible que alguien llegue a preguntarse alguna vez este tipo de asuntos al enfrentarse al objeto silla o cama, y aún más, a cualquier objeto? La respuesta es sencilla. Nos relacionamos con tal nivel de cotidianidad que ni siquiera llegamos a hacernos conscientes del momento en que pensamos: “Bien, aquí enfrente tengo un objeto con patas, asiento y respaldo. Entonces, es una silla. Puedo sentarme.” Jamás nos detendremos a preguntarnos si lo que está en frente es realmente lo que asumimos que es, o de qué manera esa “cosa” que está ahí delante de nosotros pasó repentinamente a tener un nombre. Es probable que si nos cuestionáramos este tipo de problemas nos quedaríamos inevitablemente paralizados al enfrentarnos a cualquier objeto; quizás sería insostenible la cantidad de información que obtendríamos si analizáramos todo el recorrido que hace nuestra mente y todas las adaptaciones e intrincadas operaciones que de manera inconsciente realizamos cada vez que nos enfrentamos a un objeto. Un zapato, por ejemplo, –en toda su aparente sencillez- ya nos obliga a desplegar un ejército de abstracciones y rebuscadas relaciones espacio temporales, si lo que pretendemos es poder relacionarnos con él sin quedar estancados. Es que al ver un zapato nunca, en rigor, estamos viendo un zapato, sino sólo una parte de éste. Al ver su suela lo que vemos es sólo eso, pero no nos detenemos a pensar si aún sigue ahí la capellada, porque, con seguridad, sabemos que ésta se oculta tras la suela. De manera casi instantánea sencillamente sabemos que aquello es un zapato. Esta percepción unitaria, allí donde sólo nos es dado fragmento, nos permite una aparente estabilidad en nuestra relación con los objetos y con el mundo en general. En ese sentido, creo que podría afirmar que nuestra relación con el mundo está basada en una anomalía, que algo así como la normalidad no existe, que todo esto es sólo un intento desesperado por coexistir.

De alguna manera, nos hemos puesto todos de acuerdo para poder continuar funcionando. Así constantemente nos sentimos conformes con aquello que suponemos son los objetos, pero no se trata más que de conocimientos basados en

puras intuiciones. Tanto las obras de arte como los objetos comunes siempre estarán mediados por contingencias, códigos o convenciones: biológicas, culturales, políticas, religiosas, físicas –como la iluminación o la perspectiva (creer, por ejemplo, que algo está más cerca por el sólo hecho de ser más grande)- etcétera; mediados por nuestro propio inconsciente y mediados, incluso, por quién los ha construido. Como si nunca se pudiese conocer ni dar cuenta del objeto en sí, porque el objeto es pura representación. El signo es una construcción que no existe sin lenguaje, es decir: su existencia no es autónoma. Yo misma no estoy antes que el lenguaje, estoy en el lenguaje, y siendo un efecto del lenguaje es que estoy suspendida en una red de significación.



**(Fig. 4) Joseph Kosuth  
“One and three  
chairs” (1965)**

Silla plegable de  
madera, fotografía de  
una silla y ampliación  
fotográfica de una  
definición de  
diccionario de "silla".  
Cortesía del artista y  
Sean Kelly Gallery,  
New York.

Joseph Kosuth, justamente, problematiza esos asuntos realizando una descomposición de la percepción en su obra “*One and three chairs*”, donde se presenta una silla junto a sus pares que son, aparentemente, obvias representaciones. En dicha instalación, el artista, a través del título nos devela que la obra se trata de exhibir “una silla” de “tres” maneras diferentes, encontrándose entre ellas una, supuestamente, más real que las otras. De esta manera, cuestiona la capacidad del

lenguaje de dar cuenta de los objetos y las mediaciones a las que me refería anteriormente. Así, deja lanzada la pregunta: ¿cuál es la real? ¿Cuál es la silla en sí? ¿Cuál antecede a las demás? Esa silla plegable de madera ¿es tan representación de la silla como la fotografía? ¿Es más silla que su definición? Y volvemos a lo que nos dejaba planteado Platón ¿Dónde está la *Idea* de silla? ¿Es posible acceder a la verdadera silla, a la silla real?

### **3.2) Aparecer en el espacio del museo.**

Cuando entramos en el espacio del arte (ya sea una galería, feria, museo, etc.) algo “misterioso” sucede con los objetos, pues repentinamente aparecen. Contemplamos su forma, color, composición, analizamos la relación entre cada una de esas partes, tomamos una actitud crítica que cuestiona lo que se nos ha puesto en frente, incluso, establecemos juicios sobre ello. Todas, reflexiones inimaginadas para los objetos en la cotidianidad. Sin embargo, es posible ir más allá. En el espacio del museo los objetos, aparentemente, dejan de ser objetos y se transforman en obras. Al observar un cuadro difícilmente olvidaremos que estamos viendo un cuadro, pero también, difícilmente lo miraremos como un mero objeto. A lo largo de la historia del arte es posible dar con más de un ejemplo de intentos por engañar al ojo: el cuadro como ventana, el trampantojo, el anamorfismo, el hiperrealismo, etc.; todos intentan que por un momento nos olvidemos del “objeto cuadro”. Sin embargo, según mi opinión, es aún más importante examinar, en este sentido, el caso de la escultura, donde creo se ha problematizado con más énfasis el tema de cómo aparecen o desaparecen los objetos ante nosotros.

## El caso de la Escultura...

El apogeo de la escultura fue en la antigua Grecia, donde se establecieron los cánones (aspectos formales relacionados al tamaño, materialidad, proporciones humanas, etc.) que perdurarían durante gran parte de la historia de esta disciplina. Durante toda la época denominada como “clásica” de la escultura, ésta se mantuvo prácticamente sin variación, no sería hasta Auguste Rodin que comenzarían a cuestionarse, de manera realmente manifiesta, los paradigmas antes establecidos. Según Javier Maderuelo: “Rodin, en su “Monumento a Balzac” (1898), fundirá escultura y pedestal en un único bloque indiferenciado iniciando así el tortuoso camino que le tocará recorrer a la escultura moderna”<sup>19</sup>. Es que quizás el pedestal o plinto ha sido el mayor conflicto en el desarrollo de la escultura –así como quizás para el cuadro lo puede haber sido el marco-.



(Fig. 5) Auguste Rodin  
“Monumento a Balzac” (1898)  
New York: The Metropolitan  
Museum of Art, 2000

<sup>19</sup> MADERUELO, Javier. *La pérdida del pedestal*. Madrid: Circulo de Bellas Artes, 1994. P.19



Me parece importante referirme al pedestal ya que creo que es debido a ello que el objeto “aparezca” en el espacio del arte. El plinto erige la escultura ante nosotros los espectadores, fija nuestra mirada en aquello importante (así como el marco lo hace con el cuadro) y, aún más, nos indica de qué manera hemos de recorrerla. La obra aparece porque nos han indicado que está ahí, demarcada por el plinto. Alrededor de diez años después de que Rodin hubiese modelado a Balzac (sin nunca haber llegado a ver el vaciado en bronce de éste), Brancusi presentó su escultura “Sleeping Muse” (1910), una cabeza de mujer carente de cuerpo dispuesta sobre un pequeño pedestal, que se mostraba ya no como una suerte de accesorio sino como parte de la escultura. Brancusi inesperadamente acerca la obra a nosotros los espectadores, si bien aún está “enmarcada” por el contorno del plinto ya no la vemos desde la distancia que la elevaba del suelo y la disponía inalcanzable. La obra, antes dotada de una cierta ingravidez e inamovilidad, antes monumental e imperecedera, ahora está a nuestros pies, susceptible. Respecto de esto Maderuelo agrega: “La pérdida de pedestal en la escultura moderna refleja la ausencia de voluntad conmemorativa y, como consecuencia, evidencia el carácter efímero que se opone a la noción de permanencia que caracterizaba a la escultura tradicional”<sup>20</sup>



(Fig. 6) Brancusi,  
“Sleeping Muse” (1909-1911)  
Marmol Blanco  
The Hirshhorn Museum and  
Sculpture Garden

---

20 MADERUELO, Javier. *La pérdida del pedestal*. Madrid: Circulo de Bellas Artes, 1994. P. 19.

No sólo el pedestal era característico de la escultura, durante largo tiempo parte esencial de ella estaba en que se trataba de objetos formados manualmente bajo ciertas reglas y técnicas (modelar, tallar, esculpir) que sólo una persona con cierta pericia en el oficio conocía. Rodin no sólo fue el primero en cuestionar el plinto, también fue el primero en cuestionar la materialidad de la escultura y su carácter mimético de la realidad. Antiguamente la materialidad del mármol quedaba totalmente oculta tras la delicada piel de un personaje o los pliegues y caída de la tela que representaba, al contrario, Rodin en sus esculturas no sólo buscaba dar cuenta de lo retratado en ellas, sino también del material utilizado – tanto sus características como su propio trabajo sobre éste- dejando a la vista, por ejemplo, las huellas de sus manos en la arcilla. Así como probablemente sin Rodin no hubiésemos tenido un Brancusi problematizando en plinto, tampoco hubiésemos tenido un De Kooning esculpiendo de tal forma que lo representado llegase casi a la abstracción y presentándonos la materia misma como protagonista.



(Fig. 7) Willem De Koonig, “**The Clam Digger**” (1972) Bronze, Centre Pompidou.

(Fig.8) Willem De Kooning, “**Standing Figure**” (1983) Bronze, Tuileries Garden.

De esta manera el acercamiento al espectador que nos propone Brancusi es también un acercamiento a la objetualidad, de hecho sólo cinco años más tarde Duchamp intentó exhibir su “Fuente” (1917), un urinario común dispuesto sobre un plinto y firmado bajo el nombre R. Mutt, en la primera exhibición de la Sociedad de Artistas Independientes, donde la obra fue rechazada y ocultada tras un tabique. De esta manera, Duchamp será el primero en mostrarnos que basta con que el artista escoja un objeto para que este se convierta en arte. Así termina por arrasar con esa noción de la escultura –y por qué no del arte- asociada a un experto en ciertas técnicas manuales, para dar paso a un mundo nuevo de posibilidades, materiales y procedimientos, como el sencillo *ready-made*<sup>21</sup>. Duchamp en “The Blind Man” afirma: “Si el señor Mutt hizo la fuente con sus propias manos o no, no tiene ninguna importancia. Él lo eligió. Tomó un artículo de la vida, la colocó de manera que su significado útil desapareció bajo el nuevo título y punto de vista, creando un nuevo pensamiento para ese objeto.”<sup>22</sup> Así el objeto vuelve a aparecer –probablemente más que nunca- en el espacio del arte. Quedando en evidencia que en definitiva, lo único que pareciera diferenciar a un objeto cualquiera de una escultura u objeto artístico es que, éste último, ha sido físicamente dispuesto para su contemplación.

---

<sup>21</sup> Cabe decir que los *ready-mades* de Duchamp aparecen en el contexto artístico en que se encontraba en pleno desarrollo el cubismo (uno de los hitos como lo es “Las señoritas de Avignon” fue pintado por Pablo Picasso en 1907 y “Rueda de Bicicleta” –uno de los primeros *readymades* conocidos- fue realizado en 1913). Este dato no es menor para mi propósito –dar cuenta del cambio de los cánones clásicos- puesto que fue precisamente el cubismo el que dejó atrás la idea renacentista de la perspectiva con un único punto de fuga para dar paso a una perspectiva múltiple, dejando en evidencia la imposibilidad de constituir un total ahí donde sólo nos están dados fragmentos. Así se reemplazó la idea de continuidad que por años habíamos heredado de la representación renacentista -donde la realidad era dada de manera unitaria y ordenada- por un aparente caos, por una percepción de la realidad fragmentada en múltiples perspectivas y tiempos donde la noción de la realidad como una unidad, como un continuum, queda evidenciada como pura ficción.

<sup>22</sup> DUCHAMP Marcel. *The Blind Man*. Vol. 2, 1917, p. 5.



(Fig. 9) Marcel Duchamp,  
“The Fountain” (1917),  
© 2002 Succession Marcel  
Duchamp/ADAGP, Paris and  
DACS, London

Se podría decir que con Duchamp comienza la denominada instalación, no obstante, es difícil dar con una definición de lo que ésta efectivamente es, por eso en el siguiente capítulo intentaré vislumbrar sus lineamientos esenciales así como también su desarrollo a lo largo de la historia, determinando los hitos que yo relaciono directamente con el desarrollo de mi propia obra, que son básicamente tres movimientos: el constructivismo, el minimalismo y el arte conceptual. Cada uno de ellos se constituye como un aspecto fundamental de mis intereses en torno a la instalación: la relación de la obra con el espectador, la experiencia con el espacio y los objetos que nos rodean, y la idea o el concepto del arte como medio reflexivo.

## CAPITULO 4:

### **LA INSTALACIÓN: lo dispuesto en el espacio.**

*La lectura, el desciframiento, la experiencia son dispuestas en la disposición como búsqueda abierta de sentido, como vistazo y repaso de la mirada, como desplazamiento y como tanteo.*

Pablo Oyarzún<sup>23</sup>

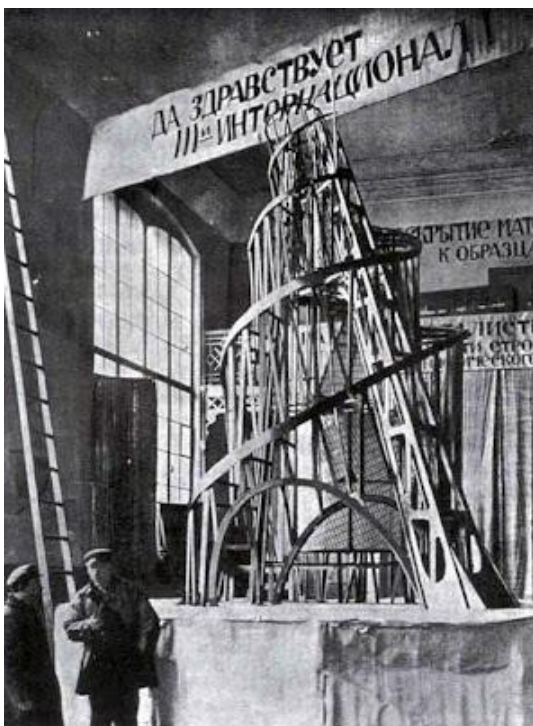
A menudo se ha vinculado la instalación con la utilización de objetos cotidianos dispuestos por el artista de un modo premeditado en el espacio. Hasta ahí es posible que Duchamp clasifique para ser el precursor de esta “disciplina” –si se la quiere llamar de alguna forma-, sin embargo, desde el hito que marcó “Rueda de bicicleta” o “Fuente”, la instalación ha extendido sus horizontes vertiginosamente, yendo más allá de la sola utilización de objetos cotidianos, hacia el uso de todo tipo de materiales no convencionales para el campo artístico. Es decir, con los *ready-made* no sólo queda establecida la posibilidad de introducir lo doméstico en el arte, sino también –como adelantaba anteriormente- se comienza a dar paso a nuevos materiales y procedimientos. Las acciones realizadas por el artista para producir sus obras, ya no son las técnicas de modelar, tallar y esculpir; ya no se trata simplemente de dar forma a la materia. El “formar”, poco a poco, va a ser reemplazado por el “construir”, acompañado del armar, ensamblar, fabricar e, incluso, edificar.

Esta inclusión de nuevos métodos y materialidades en las obras tridimensionales hace al arte permeable al mundo cotidiano, parte de este se vuelca en el mundo de lo artístico incluso al nivel de borrar el límite entre ambos. El constructivismo es quizás uno de los movimientos que más seriamente se tomará esta idea. Los

---

<sup>23</sup> OYARZÚN, Pablo. *Un fragmento breve y otro brevísimo a propósito de la instalación*, en su: *Arte, Visualidad e Historia*. Santiago: Ed. La Blanca Montaña, 1999. p. 155.

representantes de este movimiento (como Vladímir Tatlin, Karl Ioganson, Varvara Stepánova, Liubov Popova, Ródchenko, entre otros) tomarán el arte como una herramienta, como un medio para el cambio social que en ese momento se gestaba. Vladimir Tatlin con su “Monumento a la Tercera Internacional” (1920) propone una fusión de arte con arquitectura nunca antes vista. De haberse construido el edificio proyectado habría tenido una altura de 395 metros, divididos en tres grandes módulos rotatorios, una parte inferior dedicada a las actividades legislativas, luego una segunda sección para las actividades ejecutivas y, por último, en la parte superior, un centro de información dedicado a la emisión de radio y televisión y a la producción de propaganda, panfletos, diarios y pancartas, todo en pos de la revolución.<sup>24</sup>



(Fig. 10) Monumento a la Tercera Internacional.

Vladimir Tatlin. 1920

Altura de la maqueta: 5 m

Galería Tetriakov, Moscú.

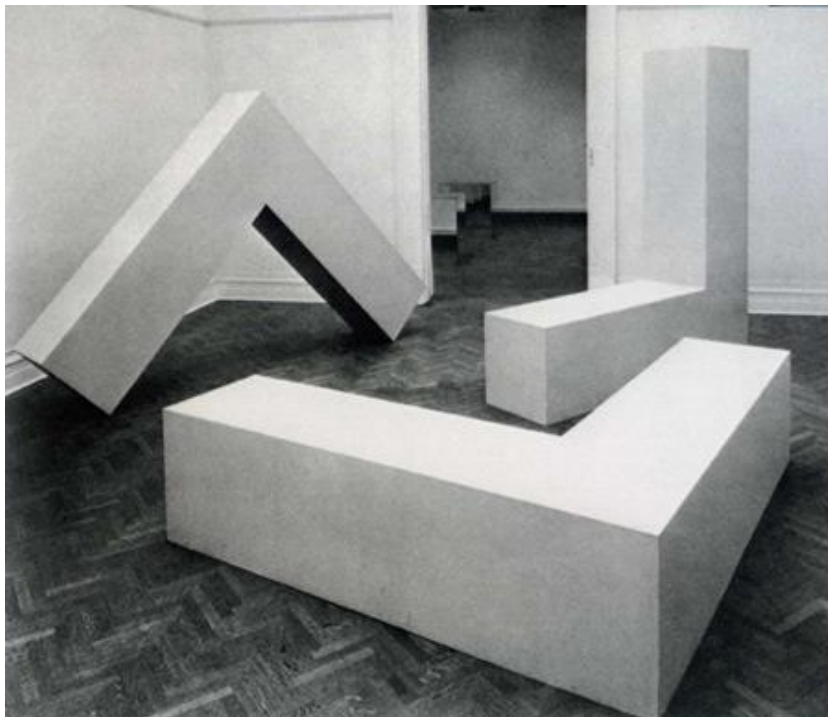
El efecto de la obra constructivista era dinámico, su fin último era incentivar al espectador proletario, al estar construida de modo mecánico e industrial. Eso junto

---

<sup>24</sup> KURZ, Juan-Alberto. *El Monumento a la III Internacional de Vladimir Tatlin*, en: *Revista ARS Longa N°1*. Valencia: Universitat de Valencia. 1990. P.65.

al hecho de que la obra requiriera de la participación física del espectador (que, por lo tanto, ya no es un mero espectador) reafirman la idea de que allí el fin no era la contemplación estética, sino una respuesta física e interactiva.

Así, el constructivismo instauró el uso de los materiales por sus propiedades inherentes, y también la despersonalización del proceso artístico a través de la producción industrial y la activación del espectador. Estos aspectos fueron también ideas estructurales del minimalismo, movimiento que desde mediados de los '60 comenzó a tomar un carácter importante en la escena artística.



(Fig. 11) Robert Morris, Sin Título (L-Beams)  
1965  
Contrachapado blanco.

Robert Morris, Donald Judd, Dan Flavin y Carl Andre fueron algunos de los primeros artistas en producir estas nuevas obras. Entre ellos, me llama especialmente la atención el trabajo de Robert Morris (1931) dadas sus grandes dimensiones y utilización del espacio específico de exhibición, operaciones que

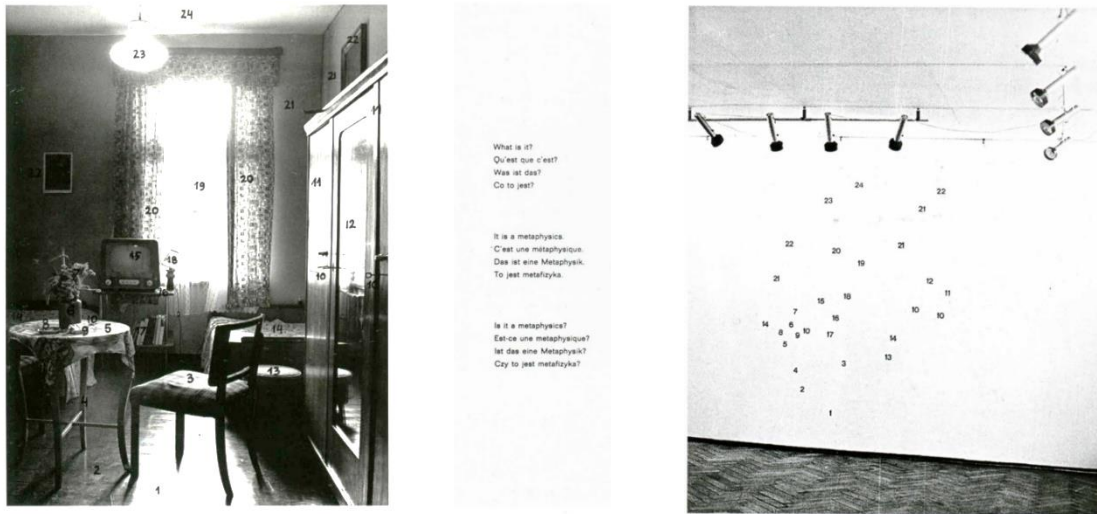
logran modificar el volumen de la sala y la percepción del espacio, explorando las posibles relaciones existentes entre la obra, el lugar y el espectador, quién es obligado a tomar conciencia de sus movimientos y del espacio que ocupa su cuerpo en la sala. Se trata de obras que no aluden a algo más allá de lo que está ahí presentado, no hay algo que se deba interpretar o decodificar, lo importante es sencillamente lo que está ahí, la experiencia.

El uso de materiales de producción industrial, como los tubos fluorescentes, el contrachapado, los ladrillos, etc, ya había sido instalado por Duchamp. Sin embargo, el que todos los artistas de este movimiento coincidieran en el uso de estos materiales no evitará que terminen por dividirse en dos suertes de vertientes, una formalista y otra más bien conceptual. Esta última, nos remite a Duchamp nuevamente, ya que es él quien introduce la noción del arte como una idea, al demostrar que podía transformar un objeto de producción industrial en una obra, resaltando el carácter discursivo de esta más que su materialidad o proceso de elaboración. Es decir, Duchamp no sólo dará paso a la instalación (cómo técnica o disciplina), también dará paso a las tendencias más conceptualistas del arte. Así mismo lo planteó Joseph Kosuth en su ensayo “Art after Philosophy” en 1969: “Todo el arte (posterior a Duchamp) es conceptual (por naturaleza) porque el arte sólo existe conceptualmente.”

En el caso del “arte conceptual”, sólo me detendré a comentar la obra de Jaroslaw Koslowski (ya he comentado antes la obra de Joseph Kosuth, artista que también he vinculado directamente con mi obra como referente). En sus obras “Metaphysics”, “Physics” e “Ics”, Koslowsky problematiza los objetos y las ideas. En la primera escribió en una fotografía números del 1 al 24 sobre cada uno de los objetos de la habitación representada. Esto iba acompañado de un texto que decía en inglés, francés, alemán y polaco: “¿Qué es esto? Esto es una metafísica ¿Es una



metafísica?”. Luego, en “Physics” proyectó dicha imagen sobre una muralla, esta vez con los números escritos sobre la pared y una voz grabada recitaba, en los mismos idiomas anteriores, las tres frases relativas a cada número. Finalmente en “Ics” sólo estaban los números sobre la pared y la imagen había desaparecido, quedando sólo la voz en off, describiendo objetos invisibles para el espectador.



(Fig. 11) Jaroslaw Kozlowski, “Metaphysics”, “Physics”, “Ics”, 1972-1974

Así, Koslowski problematizaba la manera en que cotidianamente nos relacionamos con los objetos a través del lenguaje, advirtiendo que nunca podemos llegar al significado real de las cosas debido a que el lenguaje no alcanza a dar cuenta del conjunto de imágenes e ideas que cada individuo tiene en su mente al momento de pensar un objeto.

Acerca de esto, en 1974, el artista comentó:

“No existe una distinción clara entre el objeto y la idea. Creo que se <<intercambian>> constantemente, que uno se transforma en el otro. Los objetos son excelentes transmisores de ideas, y las ideas suelen cosificarse.

Estas “transformaciones”, al margen de su dirección, crean un caos momentáneo que desmitifica el objeto y/o la idea. Y con ello abre una “grieta” a través de la cual podemos avistar lo que suele ser inaccesible y permanecer oculto y camuflado”<sup>25</sup>

### **La desrealización del espectador.**

El arte de vanguardia<sup>26</sup> problematiza la idea de representación del arte tradicional<sup>27</sup> (o clásico), entendiendo la representación como una imagen que crea una desilusión estética. Es decir, se podría entender que la obra de arte vanguardista tiene por fin dismantelar la relación que tenemos con el mundo, evidenciando que se trata de una anomalía.

El arte, y creo que en especial la instalación, podría tener la capacidad de destituir el modo en que creemos que consiste la realidad, o sea producir una suerte de desrealización. Este es un término utilizado para nombrar un síntoma de algunas enfermedades psiquiátricas o neurológicas que se define como: “una alteración de la percepción o de la experiencia del mundo exterior del individuo de forma que aquel se presenta como extraño o irreal”<sup>28</sup>. Precisamente, en mi trabajo lo que me interesa es esta posibilidad de interrumpir el modo en que normalmente

---

<sup>25</sup> OSBORNE, Peter. *Arte Conceptual*. Nueva York: Ed. Phaidos. 2006. P.128

<sup>26</sup> Uso este término como una manera de englobar los movimientos artísticos a partir del S.XX, con esto me refiero a todos los artistas que he nombrado desde Rodin en adelante.

<sup>27</sup> El arte clásico entiende la representación como una imagen que reconstruye un tiempo ideal –un tiempo donde está aquello verdadero, aquello invisible que sólo el arte podría hacer visible-, se trata de un modelo que no asume el carácter creativo del arte. En este caso el artista es, antes que nada, un técnico que debe producir un artefactum estético, es decir debe dar cuenta de lo que ha sucedido (hecho) en una forma. El signo es una referencia, un sustituto (no hay significación sin existencia).

<sup>28</sup> CAPPONI, Ricardo. *Psicopatología y semiología psiquiátrica*. Santiago: Ed. Univesitaria. 1992. P. 240

experimentamos el mundo. De ahí que mis obras sean necesariamente instalativas y pensadas (casi en su totalidad) específicamente para convivir con el lugar de exhibición. Ello ya que creo importante generar una relación con la obra que no consista meramente en una instancia de contemplación – como es generalmente el caso de la pintura, la fotografía y la escultura-, sino en una experiencia más corpórea, física y sensorial *en y con* el espacio y los objetos que en él se disponen.

Retomando las palabras de Koslowsky, creo que la instalación de algún modo permite evidenciar las fisuras existentes en la manera en que cotidianamente nos vinculamos con lo que nos rodea, sin evitar dichas fisuras, si no atravesándolas y utilizándolas como herramienta. Respecto de esta idea, Pablo Oyarzún ha planteado que:

“La instalación, como obra, ciertamente alude a esos modos imperantes de la cotidianidad, pero no para reproducirlos o afirmarlos, no para ofrecerlos de vuelta favorecidos con la añadidura de su mirabilidad, a fin de dar de ellos una experiencia compensada, sino para revertirlos, para re-signarlos. Si la instalación dispone, no lo hace para volver disponible lo dispuesto, sino precisamente para indisponerlo, es decir, para insistir en los hiatos que distancian y difieren unas cosas de otras, enseñándolos irreductibles”<sup>29</sup>.

De ahí que mi trabajo se haya inclinado hacia esta disciplina, y en especial – durante este último tiempo- hacia la utilización de materiales, objetos y conceptos provenientes de la construcción y la arquitectura, como una manera de plantear reflexiones en torno a la manera como nos relacionamos con los objetos y con el espacio. Dualidades como lo estable y lo inestable; lo funcional y lo disfuncional, me han permitido situar mis instalaciones en el límite de lo paradójico o de lo

---

<sup>29</sup> OYARZÚN, Pablo. *Un fragmento breve y otro brevísimo a propósito de la instalación*, en su: *Arte, Visualidad e Historia*. Santiago: Ed. La Blanca Montaña. P. 156, 157.

absurdo y generar tensiones que dan cuenta de una cierta *infamiliaridad*<sup>30</sup> oculta, logrando interrumpir ciertas lógicas específicas con que cotidianamente experimentamos el espacio (como, por ejemplo, lo necesariamente transitable que debe ser un pasillo, las relaciones de tamaño entre un espacio y el objeto que alberga, la capacidad de exhibir de una vitrina o la factibilidad constructiva de una determinada estructura).

---

<sup>30</sup> Utilizo esta palabra, inexistente en español, tomándola como una traducción literal del alemán de “Das Unheimlich” texto de Sigmund Freud, traducido al español originalmente como “Lo ominoso” o “Lo Siniestro”. Unheimlich por oposición a heimlich -que se traduce como casa, familiar, hogareño, doméstico, etc.- significa ajeno, extraño, misterioso, hostil. Sin embargo, cabe decir también que, heimlich ha desarrollado a lo largo del tiempo el significado de íntimo, oculto y escondido, llegando a coincidir con su opuesto, lo que deja entrever el verdadero contenido de “lo ominoso”: algo relacionado con lo familiar y, al mismo tiempo, con lo oculto. De ahí que me interese acuñar el término de infamiliar.

## CAPITULO 5:

### Obra: 2009 - 2013

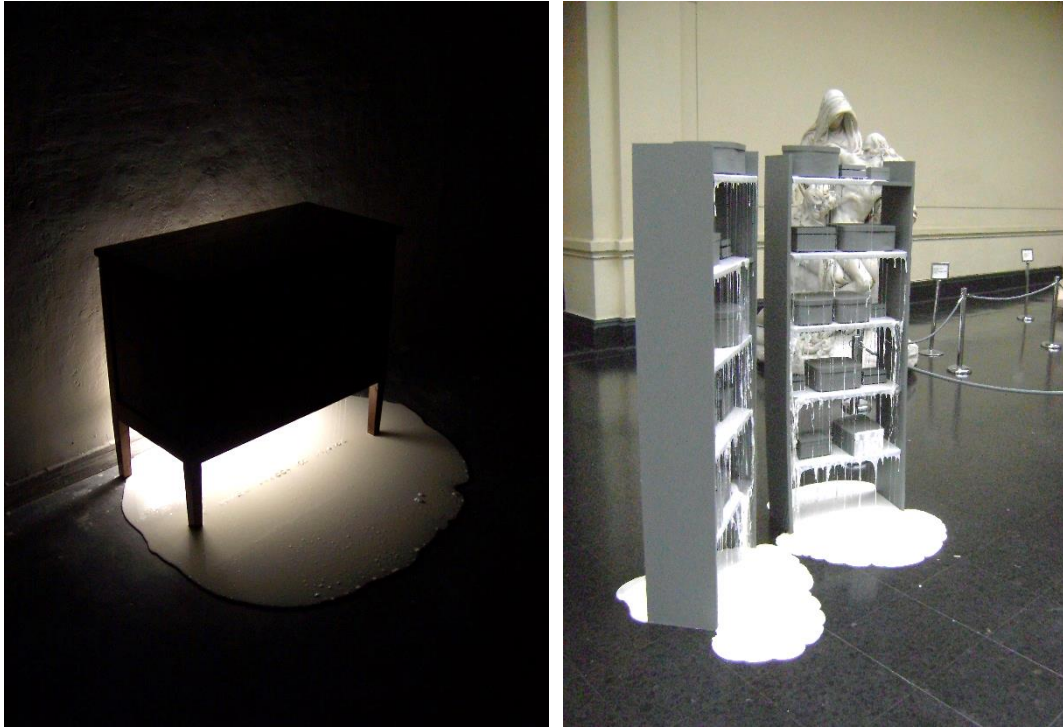
*(...) no hay por qué prejuzgar lo que el artista “quiso decir” con su obra. Aún cuando la obra fue consciente materialización de una tesis previa, la obra de arte, si de veras lo es, expresará probablemente más, menos, o algo distinto de la deliberada pretensión de su autor. Defendiéndose de cierta “tesis” que un crítico le había atribuido, decía Pavese: <<yo no niego que en mi libro puedan descubrirse estos conceptos, y aun muchos otros; niego solamente el haberlos puesto.>>*

Xavier Rubert De Ventós<sup>31</sup>

Quiero comenzar este capítulo refiriéndome a una serie de obras que creo se sitúan, dentro de la investigación artística que he realizado, como el punto de partida de mi interés por la manera en que experimentamos los objetos. Dentro de mis primeras aproximaciones a la producción de obra, habían una serie de trabajos pictóricos que representaban objetos cotidianos realizados mediante el pintando con aceites, lo que les otorgaba la cualidad de cambiar y tender a desaparecer con el transcurso del tiempo. Luego, este interés por lo transitorio se comenzó a vincular con la posibilidad de trabajar directamente con objetos que cambiaran y no representaciones de estos. Este es el caso de “Cómoda I” y “Cajas”, experimentaciones que tenían la intención de plantear el problema de lo ominoso en los objetos, donde la filtración de un líquido extraño era una manera de evidenciar las fisuras –metafóricamente hablando- presentes en ellos.

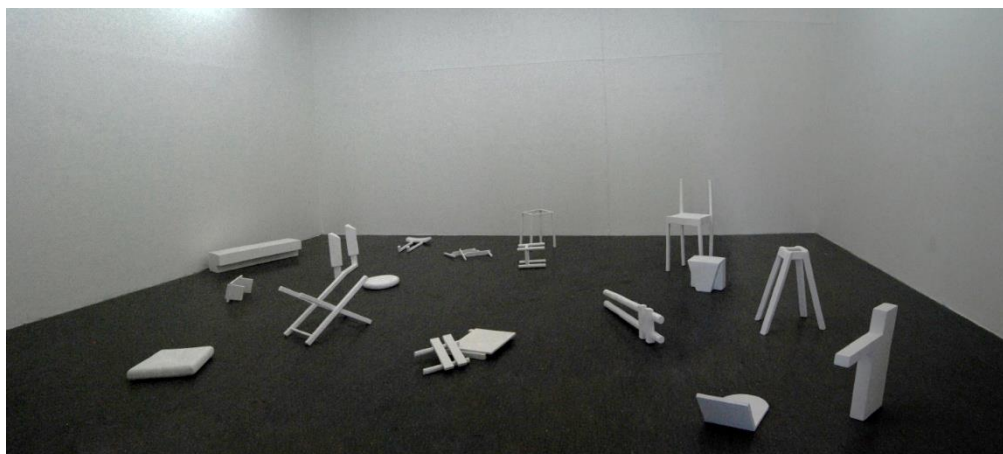
---

<sup>31</sup> RUBERT DE VENTÓS, Xavier. *Teoría de la sensibilidad*. Barcelona: Ed. Península. 1969. P. 395.



(Fig. 13) “Cómoda I” (2009) Mueble, masa de cola fría y bórax y tubo fluorescente.  
(Fig. 14) “Cajas” (2009) Cajas de maderas, estante y masa de cola fría y bórax. Museo de Bellas Artes.

Luego de estos trabajos me interesé especialmente por los objetos que están totalmente definidos por su función y que son utilizados de manera constante e inevitable día a día. A partir de esto comencé a trabajar en “Mobiliario” una obra compuesta por un conjunto de alrededor de 30 objetos (construidos con poliestireno expandido de alta densidad) que fueron creados tomando como referencia diversos tipos de silla, que van desde formas sumamente genéricas hasta provenientes de épocas y diseños específicos. Sin embargo, todos los objetos que conforman este trabajo fueron concebidos desde el límite de la utilidad-inutilidad y, asimismo, desde el límite de la posibilidad de darles el nombre de silla.



(Fig. 15) “Mobiliario” (2010) Poliestireno de alta densidad, pasta de muro y látex blanco.

“Mobiliario” fue la primera ocasión en que trabajé con objetos dispuestos en una sala abarcando todo el espacio, de manera que se activó algo que antes no estaba presente en mi trabajo: el recorrido. Esta nueva posibilidad de interacción generó una propuesta donde la inquietud más importante era ocupar el espacio, tanto por los objetos en él, como por los espectadores. De ahí que me interesara por realizar un trabajo específico para la Galería BECH, un lugar marcado en primera instancia por su condición de pasillo que, simultáneamente a su función de sala de exhibición, obliga el constante tránsito de personas por el lugar. Luego, otro factor importante en la realización de esta obra fue el hecho de tratarse de una sala perteneciente al Banco del Estado y dedicada casi única y exclusivamente a artistas jóvenes, emergentes y/o recién egresados. De esta manera, para este trabajo quise tomar en cuenta todas esas características y generar una propuesta en que se integrara al espacio, permitiendo que se produjera aquella suerte de desrealización –en el sentido que la realidad se percibe como extraña– que hiciera posible reflexionar dicho espacio desde una dimensión crítica. La exposición “RUINA” (2011) consistió en la instalación de puntales que imitaban el aspecto neoclásico de los pilares de la galería, un total aproximado de 30 objetos de distintas dimensiones que, establecidos en diferentes ángulos de inserción, estaban dispuestos diagonalmente desde el suelo al muro, abarcando todo el espacio de la sala. De esa manera, no sólo se veía arruinada la función exhibitiva del lugar –comúnmente estamos acostumbrados a

que una sala de exposición nos permita recorrer la obra, contemplarla, con el fin de hacernos una idea de su totalidad-, sino también su condición de pasillo que, a su vez, se hacía aún más evidente, debido a que necesariamente quién intentara pasar debía estar aún más consciente de su paso. Por otro lado, los pilares y puntales se veían envueltos en una suerte de contradicción: los pilares –propios de la galería– son estructuralmente indispensables, mientras los puntales –construidos semejantes a los anteriores– toman un carácter decorativo y escultórico que impiden la libre circulación. Esta molesta disfuncionalidad me permitió mostrar al objeto inmerso, en una situación que incomoda presencialmente, aspirando a que, extensivamente, nos llegara a estorbar en la concepción misma que tenemos de éste.



(Fig. 16) “RUINA” (2011) Galería BECH, Santiago, Chile  
MDF, cornisas, guardapolvos y látex.

Luego de este trabajo me hice consciente de que el espacio exhibitivo no es, en ningún caso, un espacio neutral. El cubo blanco, ese que parece el ideal para exponer un trabajo artístico no es más que una fantasía, una falacia. Las obras son permeables a lo que sucede a su alrededor y, de esta manera, la obra se modifica constante e inevitablemente dependiendo de su entorno.



El mismo año en que realicé “RUINA” fui invitada a exponer en Galería Animal –un espacio instalado en calle Alonso de Córdova, barrio de las galerías esencialmente dedicadas a la comercialización de obras-. El trabajo que realicé llevó por nombre “La Vitrina”; esta obra constaba de dos volúmenes contruidos en MDF (220 cm. X 160 cm. X 100 cm. cada uno), lacados color negro brillante. Ambos estaban enfrentados por la única cara de vidrio que poseían, separados por alrededor de 20 cm., y dentro de cada uno de ellos un conjunto de maderas descansaban apoyadas en esa única cara de vidrio.



(Fig. 17) “La Vitrina” (2011)  
Galería Animal, Santiago, Chile  
MDF lacado, maderas encontradas,  
vidrio e iluminación.

Así, tras la pulcra y sofisticada superficie lacada, lo que se resguardaban eran un montón de vigas y tablas roídas (marcadas por el deterioro del uso y el tiempo), que el espectador difícilmente podía ver. Estos puntales (como formando una estructura provisoria) revelaban lo paradójico de la operación: se trataba de una vitrina que no sólo fallaba en su cometido de exhibir -al obligar al espectador a convertirse en

voyerista-, sino también al exhibir lo que -atendiendo a principios pragmáticos y no estéticos- estructura (es decir, aquello que usualmente queda oculto). Consiste entonces en una operación que se distancia de la ejecutada en la habitual vitrina, no sólo porque en este caso se oculta lo que ésta, respondiendo a su función, exhibe, sino, por sobre todo, porque la hace consciente de sí misma.

El siguiente, y último trabajo que presentaré, es una obra que se comenzó a gestar precisamente en un curso del magíster, a partir del pie forzado de realizar un trabajo de intervención en el espacio público, y que luego evolucionó hacia el proyecto que aquí presento.



(Fig. 18) “Baldío Minimal” (2013)  
Fotograma video.

Este proyecto consiste en una instalación compuesta por un video y cuatro grandes bloques de poliuretano expandido presentada en un contexto artístico como un museo o una galería. El video es el registro de la intervención realizada a comienzos de 2013 en el espacio público, donde dichos bloques fueron instalados en un terreno baldío que diariamente es utilizado por la gente de los alrededores

tanto como un atajo para dirigirse a un supermercado en las inmediaciones de éste, como un botadero de objetos en desuso, basura, etc. Los bloques serán presentados con el desgaste propio de las condiciones y situación a la que estuvieron expuestos y el video tendrá una duración de 8 minutos en reproducción continua, correspondiente a una selección representativa de lo sucedido en las horas en que estos objetos fueron dejados en el lugar antes descrito.



(Fig. 19) “Baldío Minimal” (2013)  
Maqueta virtual del proyecto.

En esta obra se presentan dos momentos que son de mi especial interés. El primero, corresponde a cuando las personas ven interrumpida su cotidianeidad por estos bloques, relacionándose con ellos -desconociendo la intención artística con que fueron dispuestos y también el hecho de estar siendo registrados- de maneras que van desde lo lúdico hasta lo estético (por ejemplo, algunos niños juegan con los bloques y un hombre se detiene a reordenarlos). En ese sentido, me interesa cómo a

través de una operación sencilla se puede intervenir en una relación cotidiana y generar interacciones que cambian aquella experiencia por otra. Además, resulta inquietante la manera en que estos objetos si bien interrumpen el uso normal del espacio también, hasta cierto punto, se introducen en éste como parte de él (al ser percibidos como basura), pasando totalmente inadvertidos para algunos de los transeúntes.

El segundo momento es cuando las personas -ya no como transeúntes, sino como espectadores- observan estos bloques en el museo. Me interesa la manera en que se relacionarán con estos objetos (bloques de poliuretano), ya que ahí, al ver esos objetos en ese lugar –gracias al traslado de los bloques desde el espacio público al “artístico y especializado”- se generará una transformación radical en la manera en que son percibidos y experimentados. El espectador en una primera instancia no tendrá la información necesaria para comprender los bloques como parte de una intervención anterior y sólo podrá acceder a ellos como objetos escultóricos.

Por último, cabe decir que la obra se presenta como cita al minimalismo (al constituirse formalmente como una revisión del trabajo de Robert Morris, *Untitled (L Beams)*, 1965-1970, en la cual él presentaba un conjunto de tres objetos en forma de “L” dispuestos en diferentes posiciones, y abarcando el espacio de diferentes maneras), pero revisada y contaminada a la luz de una situación pública contemporánea y periférica. Así, intento plantear una reflexión sobre el concepto de experiencia estética, presentando las convenciones con las que comúnmente nos vinculamos con el espacio (público y privado; cotidiano y artístico) y los objetos que en él se disponen.

## CONCLUSIONES

Lo que motivó en un inicio esta investigación fue principalmente definir de dónde provienen mis intereses y cuáles son los aspectos constitutivos de mi producción artística. Al comienzo, sólo tenía claridad de que en el texto los conceptos centrales serían: Objeto y Experiencia, pero no existía una articulación clara entre ellos. Lo que he realizado aquí es un posible acercamiento a relacionar estos conceptos, como una manera de darle un sentido a las obras que he realizado, sin embargo, no me cabe duda de que existen otras relaciones posibles.

Algo importante que he concluido luego de esta investigación es que la instalación y el trabajo in-situ se han vuelto parte esencial de mi producción artística, el entendimiento de los objetos más allá de la superficialidad del uso y lo que podemos ver de ellos es lo que ha generado esto. Resulta que mi investigación se relaciona directamente con la experiencia que nosotros, los individuos, tenemos con lo que nos rodea y, en ese sentido, he visto que no se puede dejar fuera el contexto. Es decir, el territorio y el espacio arquitectónico se transforman en algo ineludible para mí.

En la esfera artística acostumbramos producir las obras como si éstas fueran impermeables a lo que las rodea. Un cuadro, por ejemplo, pasa de la galería a la feria de arte, y de la feria al coleccionista como si éste permaneciera invariable. Sin embargo, yo me atrevería a asegurar que las obras cambian constantemente de sentido, tanto por el lugar como por el público al que son expuestas. Crear una obra específica para un espacio determinado se transforma entonces en una tarea doblemente interesante, primero por su carácter único e irreplicable y, luego, porque de ésta manera creo que es posible generar una experiencia real –me refiero a algo

que está más acá de la representación- que permite que los espectadores ya no sean tales: no miran hacia la obra si no que están en ella.

Esta idea de “estar en” en contraposición a “mirar hacia” se genera a partir de mi interés por dejar a la vista las grietas –esas de las que hablaba Koslowski y Oyarzún-. Resulta imposible lograr dicho cometido si cada vez que se expone un obra, simplemente –valga la redundancia- se expone, se presenta, se muestra. Me refiero al problema de la distancia, a que siempre al enfrentarnos a una obra estamos tan lejos, mirando a través de una infinidad de filtros, que en realidad parece más que improbable que la obra pueda dar cuenta de algo así como una fisura.

Hace tiempo me ha rondado esta idea de la distancia, no sólo en el ámbito artístico sino también en la cotidianeidad. Tal como lo he planteado en la tesis los objetos parecen desaparecer en el día a día, en el uso y la costumbre hemos dejado de verlos. De ahí que haya investigado el hecho –antes era para mí una pura intuición- de que los objetos podrían aparecer –o bien, reaparecer- en el espacio artístico.

La pregunta que me comencé a hacer en este punto es si será posible que aquella lejanía de la percepción en el arte puede anular o revertir, de algún modo, la cercanía con que convivimos a diario y viceversa. Es decir, que se pueda alterar aquella lejanía con que nos enfrentamos al arte utilizando como herramienta la cercanía con la que acostumbramos percibir el mundo más inmediato.

Creo que es necesario que la obra de arte se diluya, que desaparezca la enorme distancia entre ella y el espectador, para así poder acceder al problema sin todos los filtros que las convenciones nos han obligado a adoptar. Al mismo tiempo, me parece, que es posible plantear una visión de los objetos desde una dimensión distinta a través del arte. Entonces parecería viable la idea antes planteada, como

una forma de asociar estas dos cuestiones. Sin embargo no es algo de fácil solución, y creo que aún ahora no he dado con claridad a si tal cosa será posible.

Así, considerando que no creo que la obra de arte sea algo que deba ser descifrado, sino que se presenta como una experiencia en un espacio determinado que cada quién percibe de manera diferente, es que la instalación ha aparecido como la alternativa más sensata para hacerme cargo de esta cuestión en torno a los objetos y la experiencia, estableciéndose no sólo como disciplina, sino también como un método de investigación y experimentación.

Quisiera detenerme en esto último, en que la instalación es para mí, más que una disciplina, una manera de experimentar e indagar la posibilidad de generar reflexiones en torno a la manera en que nos relacionamos con lo que nos rodea, tanto en la inmediatez como en la aparente lejanía del mundo artístico. En ese sentido, creo importante destacar que parte de lo que he descubierto en el proceso de escritura de esta tesis es, precisamente, que lo que más motiva mi producción es la imposibilidad de comprender a cabalidad dichas cuestiones. Es decir, que mientras haya algo de incomprensible e inconcluso en esto es probable que mi producción sea mucho más fructífera.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- BAUDRILLARD, Jean. El Sistema de los objetos. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1969.
- CAPPONI, Ricardo. Psicopatología y semiología psiquiátrica. Santiago: Ed. Universitaria, 1992.
- FERRATER MORA, José. Diccionario de Filosofía. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1951.
- FOUCAULT, Michael. Las palabras y las cosas. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1968.
- FREUD, Sigmund. Lo ominoso. En su: Obras Completas. Buenos Aires, Ed. Amorrortu, 1987.
- HEIDEGGER, Martín. Ser y Tiempo. Santiago: Ed. Universitaria, 1997.
- HEIDEGGER, Martín. La Cosa en *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994. Traducción de Eustaquio Barjau. Edición electrónica.
- KOSUTH, Joseph. Art after Philosophy and after. Massachusetts: MIT Press, 1991.
- MADERUELO, Javier. La pérdida del pedestal. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1994.
- MEYER, James. Arte Minimalista. Nueva York: Phaidon, 2006
- OSBOURNE, Peter. Conceptual. Nueva York: Phaidon, 2006
- OYARZÚN, Pablo. Arte, Visualidad e Historia. Santiago: La Blanca Montaña, 1999.
- PAZ, Octavio. La apariencia desnuda. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- PLATON. La Republica. Madrid: Ed. Gredos, 1982.
- ROJAS, Sergio. Lo posible, lo real y lo necesario (texto escrito para la exposición homónima), 2012.
- RUBERT DE VENTÓS, Xavier. Teoría de la sensibilidad. Barcelona: Ed. Península, 1969.