

Universidad de Chile
Facultad de Artes
Escuela de Postgrado

JUEGOS DE ARTIFICIO

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

Alumno: Rodrigo Canala-Echevarría Sagre
Profesor guía: Enrique Matthey Correa

Santiago, Chile
2010

RESUMEN

Esta tesis se divide en tres capítulos que abordan cuatro de mis obras realizadas entre el año 2002 y el 2006. Las he seleccionado observando el peculiar uso de los materiales que las posibilitan y, por otra parte, la continuidad (y discontinuidad) así como coherencia entre ellas. En el primer capítulo desarrollo brevemente la noción de vacío e ilusión, y la noción heideggeriana de “cosidad”, así como sus respectivas implicancias en mi obra *Agujero Negro* (2002). En el segundo capítulo intento esclarecer la supuesta correlación entre artificio, ironía, y efecto, empleando como ejemplo de análisis dos de mis obras que utilizan luz eléctrica como material protagónico: *Edén* (2004) y *Cielo Falso* (2004). Por último, en el tercer capítulo expongo la relación entre la condición cinética de mi obra *El Patria* (2006) y el efecto ilusionista generado por su mecanismo.

Los cuatro trabajos, si bien presentan marcadas diferencias formales, apuntan en una misma dirección: reivindicar la materialidad como argumento capital del arte y, a partir de ella, generar objetos que, contradictoriamente, intentan provocar el efecto espacial de vaciamiento (vacío). Por medio de una operación tan simple como perforar repetidas veces un muro (*Agujero Negro*), o técnicamente más compleja como interrumpir el normal funcionamiento de lámparas eléctricas (*Edén* y *Cielo Falso*) y hacer girar una cuerda azotándola contra el muro y el suelo (*El Patria*), reclamo de la práctica artística su valor técnico-creativo, su poder transgresor, y su función contemplativa. Se trata, en definitiva, de pensar el arte como un efecto concreto aunque ininteligible, y al alcance de cualquiera espectador partícipe.

INDICE

| | |
|--------------------|---|
| INTRODUCCION | 4 |
|--------------------|---|

CAPITULO I

| | |
|----------------------------|---|
| ILUSIONES MATERIALES | 6 |
|----------------------------|---|

1. Cosas inasibles 6
2. Materia negativa (*Agujero Negro*) 8

CAPITULO II

| | |
|---------------------------|----|
| EFFECTOS ESPACIALES | 13 |
|---------------------------|----|

1. Artificio, ironía y efecto 13
2. ¡Hágase la luz! (*Edén*) 16
3. Inercia óptica (*Cielo Falso*) 20

CAPITULO III

| | |
|-------------------------------|----|
| EL ESPECTACULO CINETICO | 25 |
|-------------------------------|----|

1. Arte-efecto (*El Patria*) 25

CAPITULO IV

| | |
|--------------------|----|
| CONCLUSIONES | 30 |
|--------------------|----|

| | |
|---------------|----|
| FIGURAS | 31 |
|---------------|----|

| | |
|--------------------|----|
| BIBLIOGRAFIA | 33 |
|--------------------|----|

INTRODUCCION

Esta tesis, cuya ejecución se ha dilatado extraordinariamente, viene a ser el tercer (o quizás cuarto) intento de escribir acerca de mi trabajo de arte. Los motivos que me forzaron a postergar su término podrían verse resumidos en tres: mi turbación e inseguridad artística iniciales, incluido lo desarrollado al interior del Magíster; compromisos de exposiciones adquiridos (a pesar de mi confusión); y una permanente –y en este contexto poco productiva– renuncia o disconformidad con casi todos los proyectos que materializaba. Dejo en claro, eso sí, que ninguna de estas razones pretende ser expuesta aquí como excusa del “retraso”; más bien se señalan, en parte, como fundamento de la extraviada y quizás discontinua relación de las obras que he seleccionado para esta ocasión. Por otra parte, abordarlas con retraso supone, además de una cierta cuota de amnesia, una probable reestructuración o actualización de nuestra definición de Arte, lo que sin lugar a dudas afectará la actual lectura que hagamos de ellas. La distancia temporal y crítica, más una supuesta “madurez artística”, debiesen asegurar una eficacia analítica mayor, tanto de las partes como del todo. Esperemos que sea así...

Experimentar mi trabajo confusamente, como decía, ha resultado ser una forma de enfrentar la práctica artística carente de planes y llena, a mi juicio, de aprendidas “estrategias de inserción” (¿inserción en qué?). Ingresar al Magíster en Artes Visuales de la Universidad de Chile probablemente sea para muchos una de esas estrategias. No es mi caso. Mi decisión, en aquel entonces, se basó en una necesidad auténtica (no estratégica) por exponer mi tambaleante trabajo a la mirada de otros. Entre ellos, quien resultó ser el profesor más determinante de mis estudios de Magíster, Eugenio Dittborn (de quien posteriormente fui asistente en el mismo taller). Si bien las obras que presento aquí no fueron ejecutadas durante ese período, son (no me cabe duda) efecto del inédito Taller de Operaciones Visuales a cargo de Dittborn. Recuerdo, siendo alumno, haberle escuchado decir en alguna corrección: “lo más importante es la técnica”, o algo similar, frase que hoy ha adquirido enorme significado para mi práctica artística. Si hay algo que caracteriza a mis propuestas es, creo, una marcada preocupación por la manera en que los recursos materiales y tecnológicos les confieren la apariencia constructiva y delicada que presentan. Pienso en la economía y ortogonalidad del plegado en las *Pinturas aeropostales*, por ejemplo.

En este largísimo proceso por intentar verbalizar con la mayor objetividad posible lo que se hace con las manos (y la intuición) fui descubriendo, para sorpresa mía, unas constantes que al comienzo de la investigación no se manifestaban o, más bien, yo no valoraba ni veía con la fuerza con la que hoy se imponen cada vez que reviso mis trabajos. Señales tan claras como la “vulgaridad” material y pulcritud técnica de sus construcciones, la espacialidad ahuecada de sus formas, la cuasi-simetría y ortogonalidad de sus estructuras, la reiteración sistémica de sus gestos (manuales o electromecánicos), el *trompe l'œil* y cinetismo de sus diseños, la opacidad y/o brillo de sus superficies, la ironía y desencanto de sus títulos. Lejos de ser meras peculiaridades que definen su apariencia, constituyen, en verdad, el sentido del trabajo.

Para explicarlo, he dividido la investigación en tres partes, intentando establecer entre ellas algunas correlaciones, a pesar de que confieso no estar seguro de haberlo logrado. El primer capítulo de esta tesis, titulado *Ilusiones materiales*, aborda cuestiones relativas a la cosa-obra, tomando como punto de partida la noción heideggeriana de “cosidad”, para luego derivar en el análisis del espacio y el vacío presente en la obra de Yves Klein y, en especial, en mi trabajo *Agujero negro* (2002), una de mis primeras obras donde se advierte una exacerbada valoración por la materialidad (en este caso, miles de perforaciones sobre el muro de la galería). El segundo capítulo, titulado *Efectos espaciales*, hace observaciones a partir de dos de mis trabajos que “funcionan” con luz eléctrica: *Edén* (2004), y *Cielo falso* (2004). Ello, bajo la supuesta correlación entre artificio, ironía y efecto, haciendo hincapié en la noción de “juego” (jugar: *ludere*), entendida como ilusión y engaño (*illusio* = burla). Por último, el tercer capítulo, *El espectáculo cinético*, concentra su atención en *El Patria* (2006), obra de mi autoría –hecha especialmente para la 5ª Bienal de Artes Visuales: *Utopías de bolsillo* (MNBA)– en la que creo se conjugan aspectos presentes en las otras tres obras mencionadas, pero con la incorporación de movimiento mecánico, haciendo del objeto en cuestión algo muy cercano a un espectáculo, o por lo menos aludiéndolo.

A pesar de las marcadas diferencias que uno y otro trabajo presentan, y la distancia temporal que los separa, intentaré definir la dimensión conceptual que los une. Evitando repetir la lista de nociones más arriba apuntadas, recurriré a otra, que espero condense mis intenciones artísticas. Pecando tal vez de un exceso de síntesis, propongo pensar mi trabajo como un “descampado-centelleante”. Trataré de explicarlo: lo descampado y lo centelleante, además de referir estructuralmente a mis obras (zonas o superficies espacialmente despejadas por las que el espectador transita o bien se detiene frontalmente, y presencia una reiteración de signos que dinamizan activamente el espacio), constituyen, quiero creer, el sentido de mi trabajo: una crítica a una contingencia espectacularizada que, bajo la figura de la parodia, opera en mi obra como una seductora contemplación. En otras palabras, el objeto de crítica, lo espectacular (propio de los medios de masa), es condicionado en mi trabajo para posibilitar en el espectador una experiencia de pura contemplación; tal vez la más feroz y concreta forma de crítica.

CAPITULO I

ILUSIONES MATERIALES

1. Cosas inasibles

*Cuanto más abstracta sea la verdad que
quieres enseñar, tanto más tienes que atraer
hacia ella incluso a los sentidos.*

Friederich Nietzsche

En su ensayo: *El origen de la obra de arte*, Martin Heidegger analiza minuciosamente la noción de cosa y distingue, de este amplio y ambiguo concepto, básicamente dos cuestiones: los objetos naturales y utilitarios, y el objeto de arte. Se interroga por lo que él denomina la “cosidad de la cosa”¹ o el “ser cosa de la cosa”, afirmando: “Lo permanente de una cosa, la consistencia, consiste en que una materia está unida con una forma. La cosa es una materia formada”². Luego se pregunta por lo que hay de cosa en una obra de arte, lo “cósico” de ésta, concluyendo ser la materia de que está hecha. “La materia es la base y el campo para la conformación artística”³. Una vez constituida la cosa-obra (la obra misma), el “ser-obra” según Heidegger, y tras el ejercicio de la contemplación, el acontecimiento de la verdad se hace posible, “el ser-obra de la obra”.

En pleno desarrollo de sus investigaciones con el espacio y lo monocromo, Yves Klein exhibe en el año 1958: *Le Vide (La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée)* [El Vacío (La especialización de la sensibilidad a estado de materia prima en sensibilidad pictórica estabilizada)] (figura 1 y 2). “La obra a exponer no sería ni una idea abstracta ni un objeto concreto, sino lo ‘indéfinissable’ en el arte, (...), o lo ‘inmaterial’ según lo veía Yves Klein...”⁴. La exposición, en definitiva, consiste en exhibir el vacío. Klein desocupa (vacía) completamente el interior

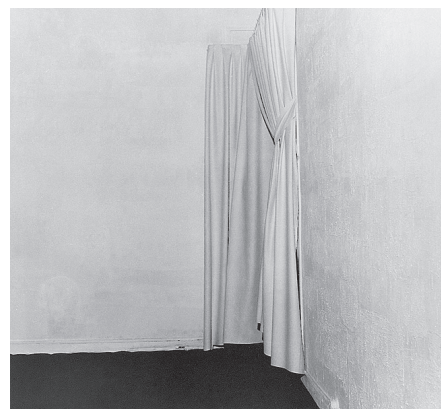


Figura 1

1 Según el traductor del texto, la expresión original en alemán empleada por Heidegger es *Dingheit*, sustantivo abstracto que, en la versión en castellano, adopta el neologismo de “cosidad”.

2 Heidegger, Martin. *Arte y poesía*. México, Fondo de Cultura Económica, 1992. p. 50.

3 *Ibid.* p. 50.

4 Weitemeier, Hannah. *Yves Klein*. Colonia, Benedikt Taschen, 1995. p. 31.

de la galería Iris Clert, cubriendo muros, techo, suelo, puertas e incluso las instalaciones eléctricas de la sala, con pintura blanca (pintura monocroma) e invitando a los espectadores, diez a la vez, a recorrer, cual *flâneur*, la “exhibición” sensorialmente. Inmersos en esta especie de “*environment* deslavado” o “*ready-made in-situ*”, los extraviados invitados recorren –imagino a la deriva– la geometría espacial de la galería, como si de una pintura fenomenológica y pluridimensional se tratara. Contraviniendo el histórico “cubo blanco”, Klein “llena de nada” (*horror vacui* negativo: hay demasiada materia pictórica esparcida por todas partes) la aséptica y despoblada sala, y expone como obra su “espacialidad inmaterial”.

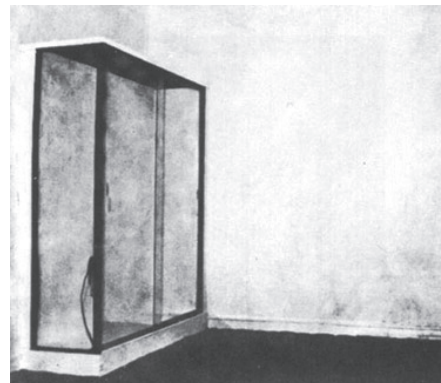


Figura 2

Seducidos por esta idea, la oquedad arquitectónica adquiere repentinamente el estatus de significativo material protagonista, supeditando instrumentalmente lo pictórico monocromo⁵. De este modo, entra a operar, no la construcción geométrico-ilusionista del espacio renacentista (*trompe l'œil*), sino la construcción matérico-perceptiva del vacío. La ilusión de vacío⁶ es la retórica visual aquí en juego. Antes de continuar quisiera detenerme un momento y despejar, según precisa Jaques Aumont, posibles malentendidos entre las nociones de “representación”, “ilusión” y “realismo”:

La representación es el fenómeno más general, el que permite al espectador ver ‘por delegación’ una realidad ausente, que se le ofrece tras la forma de un representante. La ilusión es el fenómeno perceptivo y psicológico que provoca la representación en ciertas condiciones psicológicas y culturales muy definidas. El realismo, finalmente, es un conjunto de reglas sociales que pretenden regir la relación de la representación con lo real de modo satisfactorio “para la sociedad que establece esas reglas”⁷.

Se desprende de ello que el espacio arquitectónico pintado de blanco es, “por delegación”, la representación del vacío (“espacio carente de materia”)⁸ y, a la vez, el estímulo fenomenológico de su sensación: un “realismo ilusorio”. Cabe agregar, como señala Daniel Buren, que “...en el

5 Intuyo que a Klein no le interesa tanto lo pictórico de la pintura (su modulación), sino más bien lo cromático y “espacial” de ésta; su inmaterialidad.

6 Habría que agregar que la física moderna define el “vacío” no como la “nada”, sino que como una simetría entre materia y anti-materia (vacío cuántico).

7 Aumont, Jacques. *La imagen*. 1ª ed. Barcelona, Paidós, 1992. p. 111.

8 Disponible en: <<http://www.rae.es>>

momento en que se produce la ‘investidura artística’ de un objeto cualquiera...”, vale decir, cuando ingresa al espacio-institución-arte (museo o galería), “...lo ‘real’ o ‘natural’ que reside en él es pervertido y transformado en algo distinto –algo que no podría ser calificado sino de ‘artificial’–”⁹: una representación. Por otra parte, la aparente inoperancia de pintar blanca una galería –que, de seguro, ya era blanca– como obra de arte, involucra, en primer lugar, conceptual y políticamente, un acto de anulación de su institucionalidad y, en segundo término, ontológicamente, su inaugural y virginal exhibición¹⁰. “Vaciado el vacío” o “borrada la galería” (*liquid paper*) sólo nos queda esperar. La obra de arte es una pausa, un suspenso, una interrupción.

Volviendo al análisis heideggeriano, lo “cósico”, ahora inasible (lo “cósico inasible”, por su carácter espacial y etéreo) demanda del espectador un alto involucramiento síquico y perceptivo. La escasez o economía de medios disponibles en la obra y la construcción de “ambientes” son, como veremos más adelante, asuntos que también le conciernen a mi trabajo, aunque desde una perspectiva en que la trascendencia metafísica de Klein es boicoteada. En mi caso se trataría de la fabricación de vacíos (físicos y síquicos) materialmente seductores, pero, a la vez, desencantados. A continuación, revisaremos una obra de mi autoría, en que la materialidad –entendida como ausencia o presencia– juega un rol central como dispositivo que hace ambigua la permanencia física del objeto, así como la fijación óptica que el espectador tiene de éste.

2. Materia negativa (*Agujero Negro*)

*El espacio no es más que un
“horrible afuera-adentro”.*
Gaston Bachelard

Dedicaremos este capítulo al análisis de uno de mis trabajos: *Agujero Negro* (figura 3), obra que además se inscribe en el marco conceptual de una exhibición grupal que problematiza la noción de sentido común. Sin entrar en detalles, describiré brevemente las obras en exposición: una pintura-texto mural realizada en el ángulo de muros convergentes que dice “negro sobre negro”¹¹, una

9 Cruz, Sánchez, Pedro A. *Arte hoy*. Daniel Buren. Donostia-San Sebastián, Nerea, 2006. p. 19.

10 Un antecedente inevitable es *Composición Suprematista: Blanco sobre Blanco*, de Kasimir Malevitch, obra pictórica que, despojada de toda anécdota figurativa, pone en abismo la institucionalidad del cuadro y la representación, encarnando el grado cero de la pintura. En un texto titulado *Inobjetividad y Suprematismo*, Malevitch señala: “En el extenso espacio de la solemnidad cósmica instalé el mundo blanco de la inobjetividad suprematista como manifestación de la nada liberada”. VV.AA. *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid, Istmo, 1999. p. 329.

11 *Gajes del Oficio*, de Pablo Mayer.

escultura-repisa emplazada ilógicamente en el espacio entre el muro y el único pilar de la galería¹², y mi trabajo, un dibujo-intervención mural que reproduce el esquema de un fenómeno astronómico denominado “agujero negro”. Así, pues, *Sentido común*¹³, título de la muestra, es, desde una perspectiva académico-historicista, una exposición clásica: hay dibujo, hay pintura, hay escultura, aunque desplazadas como disciplinas a un campo de operaciones espaciales, materiales y

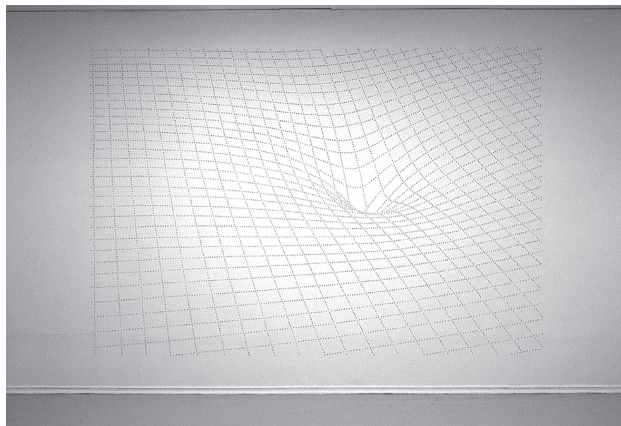


Figura 3

perceptivas que, bajo la figura retórica de la parodia, pone en entredicho el gravitante peso de las bellas artes y su “correcto sentido” de la belleza. En segundo término, también son parodiados los referentes artísticos a los que las obras aluden: suprematismo, minimalismo y abstraccionismo, estableciéndose, desde la naturaleza material de los trabajos, una distancia irónica con el modelo y haciendo de éste un objeto inalcanzable y utópico; un ideal.

Previo a un análisis más detenido de la obra, creo necesario preguntarnos por el título de la muestra, para así comprender de mejor manera su correspondencia con los trabajos. En su ensayo sobre la filosofía crítica de Kant, Gilles Deleuze se pregunta, entre otros temas, por lo que habitualmente entendemos como “sentido común”. Cito:

...las tres facultades activas (imaginación, entendimiento, razón) establecen una cierta relación entre ellas, lo que es función del interés especulativo. El entendimiento es el que legisla y juzga; pero por debajo del entendimiento, la imaginación sintetiza y esquematiza y la razón razona y simboliza, a fin de que el conocimiento tenga el máximo de unidad sistemática. Ahora bien, todo acuerdo de las facultades entre sí define lo que se puede llamar ‘sentido común’ (...). Desde este punto de vista, el sentido común no aparece como un dato psicológico, si no como la condición subjetiva de toda “comunicabilidad”¹⁴.

Podemos argumentar, entonces, que el sentido común es el resultado de la “concordancia armónica *a priori*” entre las facultades del conocer, bajo el supuesto –dice Kant, según Deleuze– de una buena naturaleza, sana y recta, y de una armonía natural intrínseca a ellas. Si hacemos el ejercicio de desplazar –aunque resulte forzoso– estas reflexiones a la exhibición, podremos,

¹² *Mueble*, de Antonia Claro.

¹³ Convocatoria 2002: *Proyectos comunes*, galería Balmaceda 1215. Santiago, Chile.

¹⁴ Deleuze, Gilles. *La filosofía crítica de Kant*. Madrid, Cátedra, 1997. pp. 43-44.

entonces, con ciertos márgenes de flexibilidad, afirmar que el “sentido común” es, si así se puede decir, ontológicamente un impulso hacia lo armónico; algo así como un “buen sentido” de las cosas. Ahora bien, pintar de negro, instalar una escultura donde “no se debe” y dibujar en el muro no son precisamente acciones que puedan asociarse a un cierto sentido armónico del mundo, sino que más bien se asemejan a atentados contra la norma (moral) y las buenas costumbres; actos quizás reprochables y anómalos.

El problema del sentido está fuertemente presente en mi propuesta, comenzando por la inasible idea de un “agujero negro”. ¿Pero qué es esto?, ¿cómo es su forma, su materialidad, su “cosidad”? Si bien la astrofísica lo define, lo cierto es que éste no existe para el ojo humano. Su materialidad hipotética lo convierte en un objeto intrínsecamente invisible y difícilmente imaginable:

...una implosión que nunca termina (...) un agujero infinitamente profundo en el tejido del cuatridimensional espacio-tiempo”, y que se forma “...cuando un objeto masivo implota y se encoge (...) y se mantiene implotando hasta que toda la masa queda concentrada en una singularidad, un punto muchísimo más pequeño que una partícula subatómica. En este punto, desaparece el espacio-tiempo y la succión de la gravedad se vuelve infinita¹⁵.

¿Una implosión infinita? Aunque la astronomía lo señale en el mapa de coordenadas espaciales como un objeto conmensurable, no es posible concebir algo así, y cabe preguntarse qué sentido tiene esto: un objeto que lo traga todo, incluso la luz¹⁶. Por otra parte, ¿es capaz el “sentido común” de aprehender esta cosa con forma de –supuestamente– agujero, e infinitamente pequeña? Aclaro desde ya que mi interés en esta anomalía espacial no está dado por su dificultad de ser vista, imaginada o comprobada, sino por su potencial metafórico como “objeto ilusorio”, dando lugar a un suspenso del sentido.

Agujero Negro consiste en la reproducción a gran escala (232 x 339 cm.), en un muro de la galería, de un diagrama encontrado en un libro de astrofísica¹⁷ que describe cómo sería un agujero negro o, más bien, la distorsión que éste provocaría en el espacio-tiempo. A modo de una malla sobre el muro, el dibujo, según las leyes de la perspectiva, construye la ilusión de un plano reticulado (un fragmento de éste) como un piso de baldosas, representación euclidiana del espacio. Similar a ciertas pinturas de Bridget Riley (figura 4) y, casi al centro

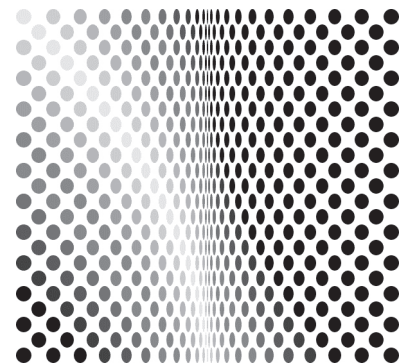


Figura 4

¹⁵ Kunzig, Robert. *¿Giran los agujeros negros?*. Discover en español, 6(8): 23-28, ago. 2002.

¹⁶ De ahí su invisibilidad.

¹⁷ Sagan, Carl. *Cosmos*. Barcelona, Planeta, 1983. p. 238.

del cuadrilátero, un pronunciado hundimiento, semejante a la abismal concavidad de un embudo, deforma la ortogonal y plana superficie, haciéndola converger en una misma zona de colisión, lo que provoca el efecto óptico de volumetrización del plano. *Trompe l'œil* (“trampa al ojo”) y trampa hiperespacial (el agujero negro como ocultación) compartirían, de este modo, una lógica común: ser “trucos”, simular la depresión de la pared, en el primer caso, y la contracción infinita en el segundo, hasta el punto de aparentar desaparecer inofensivamente.

Pendiente nos queda ahora saber acerca de su materialidad. Para ello, propongo comenzar con una pregunta: ¿cómo (con qué) dibujar algo, cuyo sentido es inefable y cuya materialidad es desconocida? Esto, en el entendido de que la obra no intentaría representar fenomenológicamente un agujero negro, cuestión que desde ya resulta absurda e imposible. La pregunta, entonces, por el dispositivo material pareciera ser el lugar donde el “ser-obra” (Heidegger) operaría. Es decir, el problema del “sentido común”, por una parte, y de lo ilusorio por otra, acontecería no tanto en la referencia al insólito agujero hiperespacial, sino que en la estrategia de desplazamiento material del dibujo, comprendido éste ya no como trazo gráfico (plano), sino que como “incisión espacial”, operación gráfico-escultórica¹⁸ enraizada ineludiblemente en los *Concetto Spaziale* [Concepto Espacial] (figura 5), de Lucio Fontana¹⁹.

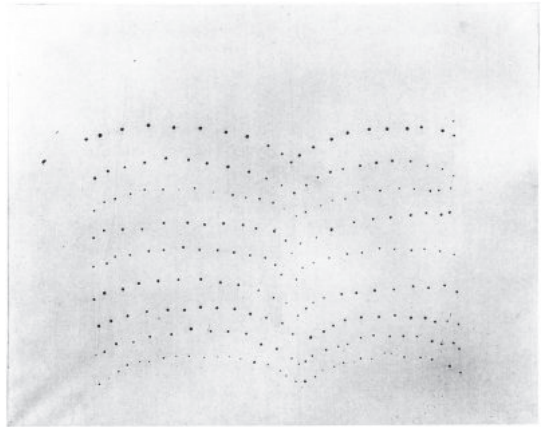


Figura 5

Operativamente, la rectilínea imagen impresa ha sido trasladada, transformada y taladrada en el nuevo soporte, atomizándose en más de nueve mil orificios (5 mm. de diámetro cada uno), los que, ordenados en línea y equidistantes unos de otros, dibujan en un círculo tautológico la voraz imagen de un agujero negro compuesto de agujeros (negros también). Es algo así como un caligrama sin palabras y, en lugar de ellas, orificios, o como ese juego para niños que consiste en unir con líneas puntos numerados, apareciendo una figura (*drawing by numbers*).

Hipnotizado ante la iterativa trama perforada, la mirada del espectador es absorbida y vaciada como cuencas sin ojos, agujeros llenos de nada que, como notas de un pentagrama, irrumpen e interrumpen en miles de pausas la homogénea superficie blanca, siendo a la vez una resta que

18 Los agujeros de la obra, si bien son aquí un elemento gráfico, al mismo tiempo son una operación escultórica de sustracción: se ha sacado material.

19 “La propuesta del ‘Espacialismo’ (...), consistirá en intervenir directamente en el espacio y/o practicar un espacio ilusorio mediante incisiones, perforaciones y cortes reales de la superficie pintada. (...) Fontana rompe con los códigos habituales de lectura y hace que esta (y el gesto) sean referentes de las tres dimensiones y del tiempo”. VV.AA. Lucio Fontana: un seminario. Santiago, Escuela de Arte Pontificia Universidad Católica de Chile, 1998. p. 18.

aliviana aireadamente la dureza tectónica del muro en la forma de pequeños vanos. Paradoja y sentido, modelo y parodia, vacío y materia, escala e infinito, punto y espacio, son algunas de las contrastadas parejas que describen la estructura dialéctica de esta obra y su ambivalente operar.

Ahora bien, si nos aproximamos a menos de un metro de distancia del muro, veremos que existe un segundo nivel imperceptible desde la distancia, suerte de micro-dibujos que “flotan” entre los miles de agujeros. Un ataúd, un embudo y un reloj de arena (figura 6) son algunos de los objetos que “navegan” a la deriva en este océano perforado, en permanente flujo e inestabilidad, al borde del abismo. “Succionados”, al igual que el agudizado ojo del espectador, los diminutos y leves grafismos se ven expuestos –como si fuésemos nosotros– a un inminente colapso, víctimas de la violencia inmaterial de los oscuros y escultóricos hoyos. Son arquetipos, entre otras cosas, de la muerte y el tiempo... En definitiva, un dibujo para ver en dos tiempos y a dos escalas.

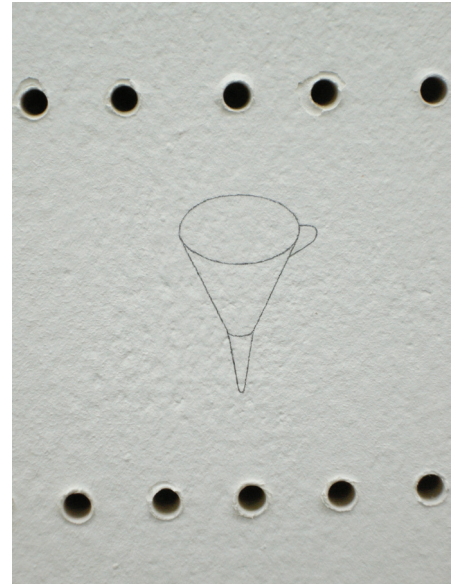


Figura 6

A modo de conclusión, podemos distinguir tres niveles de ilusión en *Agujero Negro*: el primero, presente en el efecto del muro absorbido; el segundo, en el engaño óptico-material de los agujeros aparentando ser, a la distancia, puntos; y, el tercero y más abstracto, en la referencia formal a un modelo cuya existencia es teórica.

CAPITULO II

EFFECTOS ESPACIALES

1. Artificio, ironía y efecto

En el capítulo anterior vimos cómo la materialidad –por muy exigua que sea– es el capital fundamental que sostiene a la obra formal y conceptualmente. Lo “cósico”, natural o cultural¹ (procesado), una vez manipulado, muta su naturaleza inicial a una forma diseñada y significativa (*disegnar = designio = signo*) o, más precisamente, inteligente. Los griegos denominaban *tekné* a esta facultad de tocar la materia con inteligencia, noción que, entre otras acepciones, significa “arte, oficio, habilidad, artificio”. Por otra parte, la expresión latina *artifex* (“artífice, artista, técnico, maestro; autor, creador; bribón, embustero; adj.: artístico”)², además de hacer referencia a lo manual-artesanal (de una materia), también, y peyorativamente, alude a una cierta práctica falseada y astuta; una “mentira disfrazada con artificio”, haciendo del artista un perverso artesano de objetos engañosos, artificiosos.

“Del mismo modo como la anestesia –escribe Pablo Oyarzún–, en cuanto proceso, implica la interrupción de la estesia, la artificialidad significa la interrupción de la naturalidad”, vale decir, “...se interrumpe toda posible remisión a una naturalidad de origen”³. Así, el artificio (*artificium*), piedra *clava* de este sistema, sería el “arte de la técnica”, de la factura: “arte de facto” (*arte factus*: hecho con arte) y, sin embargo, ilusorio, como el reflejo destemplado y bruñido en un espejo. Cual *continuum (coitus) interruptus*, el artefacto ejecuta implacable su juego, suspendiendo el flujo natural del devenir. Y cuando decimos que “ejecuta un juego”, tal vez habría que agregar un “juego de ilusión”, en el que la “realidad-dada” (naturaleza) es sustituida o, mejor aun, burlada por el artificio distractor.

Estrechamente ligada al concepto de juego, la palabra “ilusión” tendría su origen en la expresión latina *illusio* (“acción de burlarse o engañar”), la que provendría, a su vez, de *illudere* (“burlarse, mofarse de, engañar”); que derivaría en último término de *ludere* (jugar). Así, *illudere* podría significar “jugar a burlarse”.

Resultado de este avieso y engañoso (burlón) juego, el objeto es “arrojado” por el artista

1 A propósito, recomiendo el análisis que hace Baudrillard de los materiales “naturales” y “culturales” en el capítulo: Madera natural, madera cultural, de su obra: El sistema de los objetos.

2 *Ibid.* p. 36.

3 Oyarzún, Pablo. *Anestésica del ready-Made*. Santiago, LOM Ediciones / Universidad ARCIS, 2000. p. 112.

“contra” el espectador, como piedras a cristales, abriendo un violento espacio en el que operaría, como un “estar operando”, la manipulación que hay en él; su romper cristales, su ironía (¿su burla?). Al respecto, creo preciso atender a lo que señala Sergio Rojas en su ensayo: *Sobre la ironía romántica*:

...la ironía (...), consiste en que la obra se autoexhibe y, en eso, se autodestruye. (...) El que la obra de arte se autoexhiba significa que expone –en cierto modo enfatiza, ‘subraya’– su condición de obra, esto es, las condiciones materiales de su ‘verosimilitud’; exhibe los soportes artificiales, históricos, por los cuales ‘aparece’ ante el espectador como inscrita en el arte. (...) Siendo el arte impresentable, la obra de arte destruye la factura de su presentación, exhibiéndose como artificio. (...) Dicho de otra manera, acaso más precisa: la obra de arte en la relación más inmediata con su destinatario, hace de éste un ‘creyente’. La auto exhibición de la obra consiste justamente en romper la ilusión”⁴.

De lo anterior se desprende que la obra de arte “juega a burlarse”: primero, creando en el espectador ilusiones (expectativas) –de ahí su condición de “creyente”– y, segundo, autoexhibiendo el “juego de artificios” que la anima, rompiendo así la ilusión.

Esta broma doble o de doble filo (seducir y destruir) opera, en el caso de mi trabajo, “bajo los efectos” del efecto. Distinto del “principio de causalidad” (causa / efecto) que pudiera suponerse o del mero efecto estético, la noción de efecto a la que apela mi obra es de otra índole, una superflua y degenerativa si se quiere, donde el exceso espectacularizado de los medios plásticos y el vacío generado por éstos, degrada el sentido etimológico del término. De la voz latina *effectus*, la palabra “efecto” provendría –como también “eficiencia”– de *efficere*: “efectuar, producir”, y ésta, a su vez, derivativa de *facere*: “hacer”. Por otra parte, la palabra “hecho” conserva su origen en el latín *factum*, y éste en el verbo *facere*. Podemos concluir, entonces, que el efecto pretende ante todo (un) “hacer efectivo” (con efectos).

Ahora bien, en lo que respecta a mi trabajo, y tal como ya he señalado, el efecto es –pues no se niega su presencia⁵– de una naturaleza que podríamos denominar como “de superficie”, entendiendo por esto de “bajo efecto”. Este déficit del efecto es atribuible a un exceso de exterioridad; es decir, mientras más epidérmico (superficial) es el efecto, más escasas son sus huellas. Debilitado su “hacer”, el efecto, deficiente (*deficio*) o falto de efectos, deriva etimológica y degenerativamente

4 Rojas, Sergio. *Materiales para una historia de la subjetividad*. Santiago, La Blanca Montaña, 2002. pp. 68-69.

5 “...no cabría discusión, pues no parece posible que algo, algún ente, no suscite ya unos efectos, no sea secundado en la proliferación hormigueante de sus inmediaciones físicas o mentales por una plétora de efectos, simplemente a causa de su existencia, de su presencia y también de su falta”. OYARZÚN, Pablo. *Anestésica del ready-Made*. Santiago, LOM Ediciones / Universidad ARCIS, 2000. p. 95.

a “defecto” (*defectus*: “falta, carencia”), palabra cuyo origen es *deficere*, derivando a su vez, y para sorpresa nuestra, de *facere*; el defecto como un “hacer vano”, inútil, ineficaz, sin efecto; un efectismo. Así, pues, tanto las palabras *efecto* como *defecto* tendrían una misma raíz (*facere*: “hacer”), aunque con una gran diferencia. Si el efecto es, como dijimos, un “hacer efectivo”, entonces el defecto, podríamos decir, es un “hacer efectista”. Dicho de otro modo, lo “efectivo” implicaría un resultado positivo, productivo; no así lo “efectista”, cuya condición exterior, fugaz y “falta de efecto” produciría pura negatividad (*defectus*).

Se podría sostener, retomando el análisis sobre la obra de arte y su ironía, que mientras más exterior (“de superficie”) es la obra, mayor es su autoexposición y autodestrucción. Por el contrario, mientras más interna, más se disfraza y preserva, evidenciándose en este “movimiento”⁶ de resguardo o auto-conservación una efectividad. Destruído el disfraz de ilusión, el defecto, obscuramente expuesto, deviene en “efectismo”, un tipo de ilusionismo burdo y barato, como los efectos especiales de ciertas películas y seriales japonesas que, desprovistas del sostén “hollywoodense”, intentan producir, a un bajo costo, efectos de realidad; simulaciones atroficas que recuerdan un mal truco de prestidigitación; un “puro efecto”. El efectismo de mis trabajos, a diferencia del producido para la pantalla plana, es de naturaleza espacio-temporal, e incluye al espectador como un ente activo –y no hipnótico, como el televisivo– que circula por la obra bajo (sus) efectos de pacotilla. Lo “especial” del efecto es, en este caso, altamente espacial: un “efecto espacial”.

Dos trabajos realizados en el año 2004 (*Edén y Cielo Falso*) son un buen ejemplo de pirotecnia barata “de superficie”. Construidos con materiales de bajo costo –madera aglomerada (“Placa Masisa desnuda”) y lámparas eléctricas básicamente–, y como un “efecto” el titular de éstas últimas, las esculturas –evito provocativamente llamarlas instalaciones– “hacen”, por así decirlo, “como que hacen”. Es decir, bajo un impulso vano y cínico, ejecutan un *factum* defectuoso que hace mucho ruido..., pero sólo eso.

En los siguientes subcapítulos, analizaremos por separado y detenidamente la naturaleza burlona y escéptica de estas obras, así como las particularidades materiales y técnicas que les “dan vida”.

⁶ El “movimiento”, comprendido como efecto (efectividad), y la “interioridad” o lo “interior”, son dos conceptos que se encuentran estrechamente asociados. Lo “interior” (*inter, interus*), sabemos, es lo “opuesto de *extra*, y significa ‘dentro’; en el lugar interior, y por lo común con la idea accesoria de movimiento: ‘intro-ducir’”. A su vez, el sentido de la expresión latina *inter* es “...connotar que una cosa está en medio de otras que la rodean o la tocan por todas partes, o que en aquel mismo espacio ‘interior’ se verifica alguna acción: ‘inter-calar’, ‘inter-es’, ‘inter-linear’, (...) ‘inter-medio’, ‘inter-pelar’, ‘inter-regno’, ‘inter-venir’, etc”. DICCIONARIO Etimológico de la Lengua Castellana. Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1856. p. 136.

2. ¡Hágase la luz! (*Edén*)

*No hay tiempo para la contemplación,
la psicología, el simbolismo o el misterio.*

Dan Flavin

A dos años de *Agujero Negro* y en un contexto de exhibición completamente distinto (galería comercial) presenté *Edén*¹ (figura 7 y 8), intervención espacial, por una parte, y, por otra y homónimamente, artefacto eléctrico. Hago esta precisión para diferenciar desde ya a la “obra-intervención” de la “obra-objetual”, y señalar que si bien para efectos exhibitivos son una misma cosa, no por ello son susceptibles –metodológicamente– de un estudio por separado. A continuación, describiré la “exposición-intervención” *Edén*, para luego avocarme al estudio de las categorías técnico-materiales y formales de la “obra-aparato” *Edén*.



Figura 7



Figura 8

La alba y aséptica superficie de los muros de la galería fue cubierta con cajas de cartón (recolectadas) desplegadas a modo de papel mural, unidas y fijadas entre sí con huincha de embalaje desprolijamente adherida, transformando el espacio de Artespacio² (“espacio del arte”) en un claustrofóbico e inoperante soporte de exhibición; un *patchwork* de cartón. Al mismo tiempo, y durante el proceso de “empapelado” de los muros, residuos de cartón y de huincha quedaron dispersos por todo el suelo poblando, como restos de un atentado, el eriazo espacio galerístico. Contaminada su esterilizada aura, el estatus de galería de arte (cubo blanco) es borrado (*La Vide*), dando lugar (dando espacio) a un “peladero”.

Opuestamente a la línea curadural de las galerías de arte del barrio Alonso de Córdova, que bajo un sesgo comercial atiborran con sus “productos” hasta el último rincón, *Edén* es claramente un disparate que contraría el “*business-socialité*” acostumbrado; un vacío físico y semántico que, como hemos visto, busca interrumpir. En el caso de Artespacio, y considerando el tipo de público que la frecuenta (clase acomodada), la exposición, al rebasar los cánones acostumbrados por éstos,

¹ Exhibición *Edén*, 2004, galería Artespacio, Santiago, Chile.

² Galería comercial –de perfil más bien tradicional– ubicada en el exclusivo barrio Alonso de Córdova (Santiago Oriente).

provocó (provocativamente) una extraña mezcla de indiferencia, incomprensión, molestia e incluso soberbia; lo confortable y habitual de siempre estaba hecho añicos. Hasta aquí la descripción de la intervención.

Al recorrer la sala nos percatamos de que, sobrepuestos al recubrimiento de cartón, se hayan unos objetos³ que, aislados y distantes entre sí, penden o yacen en el desolado espacio. Entre ellos el artefacto *Edén* al centro del espacio, en un muro también encartonado: el aparato de tubos fluorescentes amarillos, madera aglomerada, perfiles de aluminio y cables eléctricos, descansa medio tumbado, medio caído, como a la espera –producto de su “abandono”– de ser ubicado en algún lugar.

Entre letrero luminoso y artefacto cinético, entre el muro y el suelo, en el ángulo, el amarilloso volumen conecta en sus extremos al eje vertical (muro) y horizontal (suelo) del lugar; lo ascendente y lo llano pierden momentáneamente su hegemonía espacial dando lugar a la diagonal; es decir es un objeto oblicuo, ladeado y arrinconado, carente de estabilidad y autosoporte, endeble, esquelético y postrado. Pero no sólo eso: la geometría que gobierna a este objeto articula en su angulosa estructura un texto, un signo lingüístico, un “*scripto-visual*” para ver y leer, cuyo significante capital es la luz que, agónica y entrecortadamente, escribe “Edén”.

La obra de arte, señala Umberto Eco “...es un signo que comunica también la manera como está hecha”⁴. ¡Hágase la luz!: choque de electrones; vaporosos átomos de gas argón, mercurio y neón; fotones de luz ultravioleta colisionando con átomos de fósforo; violenta liberación de fotones; la luz, el milagro. *Edén* es un invento, una invención, una armazón de rayos, un estandarte desvestido de toda gloria, como el alumbrado de un sótano olvidado, los cilindros de cristal desgastados y moribundos escriben y des-escriben la promesa anunciada.

Mediante resistencias eléctricas artesanalmente confeccionadas, las impolutas luces “doradas” titilan aleatoria y “defectuosamente”, cual carnaval barroco, impidiendo a cada instante que la rúbrica amarillosa se petrifique. Los fotones, consumidos e impotentes en su intento por encender, cesan, extinguiéndose definitivamente. Como un aparato eléctrico desgastado por su uso se ha de reponer la pieza fundida; el cilindro opaco es sustituido en la ferretería más cercana por uno nuevo y, con la impericia de un inexperto, es reemplazado para nuevamente iniciar su agonía.

Como los *environment* de Dan Flavin, obligados a un permanente servicio de mantención, del mismo modo, *Edén* requiere para su eterno funcionamiento de un *stock* inagotable de repuestos. A diferencia de los fluorescentes de Flavin, de luminosidad estable (de fábrica), la luz de *Edén*,

³ Por razones prácticas y editoriales, omitiré el análisis de los demás objetos expuestos, concentrando la atención tan sólo en el objeto *Edén*.

⁴ Eco, Umberto. *Signo*. 2ª ed. Colombia, Labor, 1994. p. 55.

intermitente y azarosa, ejemplifica con especial claridad el uso y sentido que se da al efecto en mi trabajo. Como se dijo antes, mediante resistencias eléctricas “mañosamente” incorporadas al circuito original (de fábrica)⁵ es provocado, artificiosamente, el efecto de defecto, lo que podríamos llamar un “(d)efecto”. Sin proponérselo, el aparato, producto del falso desperfecto que construye, cae víctima de su truco, desgastándose efectivamente. Literalmente se auto-destruye.

De origen hebreo, *êden* significa “delicia”, y sería, según el relato bíblico, un jardín o huerto creado por Dios para ser cuidado y cultivado por el hombre⁶. Utópico, quizás, como un agujero negro, el Edén bíblico es por antonomasia “el” lugar ideal, una ilusión exuberante y placentera donde la subsistencia está garantizada, sin lugar para el inconveniente ni el desperfecto. Lejos de parecersele, el despoblado de cartones y fluorescentes que inundan el segundo piso de Artespacio, devastador y apocalíptico, es por oposición caótico y defectuoso. Nada de frutas virginales ni riachuelos de agua dulce; electricidad y residuos son las materias que conforman este universo inverso. Mientras, afuera, en los remozados jardines del exclusivo barrio, las intocables vitrinas afrancesadas escriben en inglés sobre sus cristales: *sale*⁷, como respuesta al palpitante epígrafe luminoso. Estilo, clase y dinero.

La luz, asunto antiguo en el arte, ha simbolizado casi siempre aquello que excede la fatalidad de la carne; trascendencia y metafísica. Desde las pirámides egipcias, (representación de los rayos solares) hasta los *vitreaux* del medioevo (tal vez los primeros *environment* de la historia), el material-luz ha sido manipulado con el efecto de expresar un indecible, o incluso, como medio metafórico, para ilustrar nociones tan abstractas como el aura “benjaminiana”⁸.

Una obra paradigmática del barroco que expresa magistralmente estas ideas es *Il Êxtasi de Santa Teresa* [El Éxtasis de Santa Teresa] (figura 9), de Gian Lorenzo Bernini. Con singular destreza y sensibilidad, la luz es “esculpida”. Rectilíneas barras de bronce, cual cascada divina, caen desde lo

5 La “maña” consiste en añadir al circuito eléctrico de un tubo fluorescente convencional, un componente ajeno: una ampollita de tungsteno de 40 y/o 60 *watts* que, al estar prendida, le “roba” energía al dispositivo llamado “partidor”, entorpeciendo el correcto flujo de energía y el total encendido del tubo.

6 “Entonces Yahveh Dios formó al hombre con polvo del suelo, e insufló en sus narices aliento de vida, y resultó el hombre un ser viviente. Luego plantó Yahveh Dios un jardín en Edén, al oriente, donde colocó al hombre que había formado. Yahveh Dios hizo brotar del suelo toda clase de árboles deleitosos a la vista y buenos para comer, y en medio del jardín, el árbol de la vida y el árbol de la ciencia del bien y del mal. (...) Tomó, pues, Yahveh Dios al hombre y le dejó en el jardín de Edén, para que lo labrase y cuidase. Y Dios impuso al hombre este mandamiento: ‘De cualquier árbol del jardín puedes comer, mas del árbol de la ciencia del bien y del mal no comerás, porque el día que comieres de él, morirás sin remedio’”. *Génesis 2:7-8-9-15-16-17*. Disponible en: <http://www.vatican.va/archive/ESL0506/___P2.HTM>

7 Expresión en inglés cuyo significado es: “venta de liquidación”.

8 “Reposando en un atardecer de verano, seguir la línea montañosa en el horizonte o la extensión de la rama que echa su sombra sobre aquel que reposa, eso quiere decir respirar el aura de estas montañas, de esta rama”. BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, Itaca. 2003, p. 47.

alto sobre la santa desplomada de pasión ante las “punzadas espirituales” provocadas en su pecho por el ángel. Sobre la escena, una luz cenital (natural) ilumina los haces dorados, fortaleciendo aún más el convincente simulacro.

Operacionalmente equivalente, aunque tecnológicamente distante, *Edén* también “esculpe” (con) la luz; sus cilindros de cristal incandescentes estructuran el volumétrico texto, a la vez que irradian como brasas ardientes fotones de un dorado dudoso. El material-luz, desprovisto aquí de la sublime teatralidad con la que descende sobre Santa Teresa, enseña obscenamente la ordinaria artificialidad que lo ánima: cables, aglomerado, luminaria barata... La energía eléctrica, transformada en energía lumínica, irradia el espacio acartonado obligando a los visitantes a contraer su pupila ante la pirotecnia chispeante, eufórica y convulsiva de la luz. La fluctuante y huesuda palabra encendida abusa dramáticamente de su artificiosidad, centelleando desmedida, “epiléptica” y frenéticamente el espacio, tiñéndolo ahora de un patético amarillo neón.



Figura 9

Antinatural como los ángeles, *Edén* es el dismantelamiento de ilusiones inasibles (el “bien común”, por ejemplo), un *slogan* vaciado de sentido, cuyo mensaje intermitente –como un código Morse– pareciera decirnos en cada chispazo: “yo soy el vacío del mundo”⁹, “yo soy el fin del mundo”¹⁰. Interrupciones azarosas, estallidos eléctricos, cortocircuitos espasmódicos, incandescencia agonizante, todos signos que develan la estructura moribunda y ahuecada que da cuerpo a este espectral esqueleto de luz y palos. “La estructura es siempre violenta y la violencia produce angustia”¹¹, dice Baudrillard . Huinchas pegoteadas, cajas de cartón desplegadas, luces desgastadas, cables y tornillos desnudos, cada elemento desvergonzadamente expuesto sin cosmética alguna, abierto al examen –o indiferencia– del quizás violentado espectador.

9 La frase es alusiva a la dicha por Jesús en *Juan 8:12*: “Yo soy la luz del mundo;...”. Disponible en: <http://www.vatican.va/archive/ESL0506/_PVT.HTM>

10 El “fin” como término de lo vital, como acabóse. Forzando un poco el lenguaje, la expresión “Edén” pudiese leerse como “The end”: “El final”; y en alemán “Ende”.

11 Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*. 16ª ed. México, Siglo XXI, 1999. p. 192.

3. Inercia óptica (*Cielo Falso*)

...en el mundo “realmente invertido”,
lo verdadero es un momento de lo falso.

Guy Debord

Sobre nuestras cabezas, la atmósfera, como una inmensidad azul y gaseosa, cobija a los desperdigados cuerpos celestes que habitan en ella como una diáfana apariencia. Éstos, a años luz de distancia, proyectan por el espacio su palpitante energía hasta llegar a nuestra retina, haciéndonos creer que están ahí, a la mano, cuando en verdad hace ya tiempo algunos de ellos dejaron de existir al extinguirse sus calderas.

La abovedada planitud de este telón se extiende sobre nosotros inalcanzable y perfecta, como un delirio divino, profundo y seductor, a la vez que amenazante y engañoso. Satélites naturales y artificiales navegan confundiendo sus órbitas, y a nosotros también, espectadores boquiabiertos. Como señales luminosas titilantes que anuncian el infinito nos advierten de nuestra nimiedad. Más allá, en el hiper-espacio los silenciosos agujeros negros devoran la luz. El cielo, todo cielo, es una finísima, aunque densa, capa de ocultación.

Esta idea del cielo como un material opaco tras el cual algo se haya, es expresada no exenta de gracia e ironía en *Il Giudizio Finale* [El Juicio Final] (figura 10). Su autor, El Giotto, ha pintado arriba, en lo alto del arco que enmarca al fresco, a dos ángeles sobre unas nubes. El cielo, como si de un cortinaje se tratase, es curvado y enrollado por los seres alados en un gesto de mostración y ocultación, dejándose ver tras las espaldas de los custodios el dorado de lo que parecen ser las puertas del paraíso. Matérico y terrenal, el cielo (astronómico), piel expuesta y enrojecida, separa y aísla dialécticamente a dos espacios –superior e inferior–, obstruyendo, cual telón escenográfico, nuestro acceso (a la verdad).



Figura 10

Como capas atmosféricas de densidad y temperatura variable, los niveles ascendentes¹² rematan en la cúspide del tribunal celestial, en lo que podríamos llamar, ocupando un tecnicismo arquitectónico, un “cielo falso”, una superficie plana, horizontal y elevada que, por lo general, se utiliza como aislante acústico y térmico en las edificaciones, sirviendo al mismo tiempo para ocultar, visualmente, los ductos de ventilación y el cableado eléctrico: el sistema. En el caso del fresco, el “más allá”.

¹² El fresco se organiza a partir de franjas horizontales yuxtapuestas jerárquica y ascendentemente (resucitados, condenados, seres alados y diabólicos, apóstoles, etc.), remitiendo con este ordenamiento a una estratificación humano-divina.

Meses después de exhibir *Edén* y muy hermanadamente a esta obra, y en el marco de la exposición colectiva *Falso*¹³, exhibí *Cielo Falso* (figura 11), construcción ligera compuesta principalmente, y como el encorvado cielo de El Giotto, de una gran tela o, más exactamente, de un finísimo *film* metalizado¹⁴ que, sujeto en sus cuatro esquinas por sendas pilastras que lo elevan horizontalmente sobre el suelo, define, con un mínimo despliegue constructivo (*Estructura Mínima [Parrón]* de Cristián Silva [figura 12])¹⁵, un generoso espacio vacío, algo así como un enorme y transparente paralelepípedo de aire: un baldaquino. Entre improvisado refugio¹⁶, tienda de campaña y ramada festiva, la escultural construcción permite al espectador transitar libremente por su interior de un extremo a otro sin obstáculos, aunque con un sutil inconveniente: la extensa cubierta, como la carpa de un circo anegado, cuelga formando con su peso una gran superficie convexa¹⁷ que aplasta el espacio, achatándolo y obligando al transeúnte a inclinar levemente su cabeza hacia abajo en el recorrido. Este insignificante gesto –¿de sumisión?– enfatiza la condición espacial de todo cielo: “estar sobre”.



Figura 11

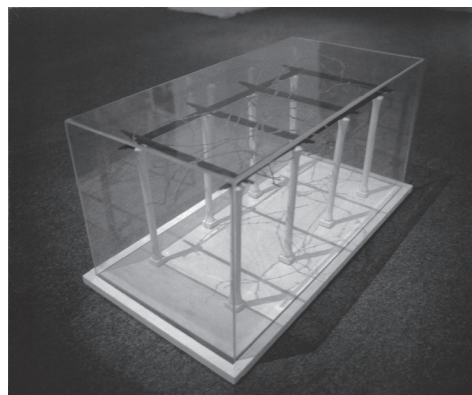


Figura 12

¹³ Convocatoria 2004, Centro Cultural de España. Santiago, Chile.

¹⁴ Película o lámina de polipropileno de baja densidad sometido a la deposición de metal (aluminio).

¹⁵ En Silva, si bien la estructura no remite a un baldaquino, sino que, como el paréntesis del título indica, a un parrón (la maqueta de éste), la idea de “estructura mínima” –social y política en Silva– es coherente con la precariedad material y síntesis formal que gobiernan el diseño de *Cielo Falso*: ligero y simétrico. Otro caso, tal vez más lejano, es *Minimal III (The Golden Dream)*, 2002, de Pablo Rivera.

¹⁶ El “refugio” o la “casa”, arquetipos del “agazaparse”, son, para el arte chileno de las últimas dos décadas un referente icónico ineludible: Yennyferth Becerra (exposición *¿Qué hace que los hogares de hoy sean tan diferentes, tan atractivos?*, Centro de Extensión de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 2002), Eugenio Dittborn (*Pintura Aeropostal N° 86. Pietà [La Cama, La Casa, El Madison Square Garden]*, 1990), colectivo *Hoffman’s House* (exposición itinerante de una mediaguas-galería por distintas plazas de Santiago de Chile, 2002-2003), Pablo Rivera (serie *Minimal*, 2000-2002), Johanna Unzueta (exposición *Ora y Labora*, galería Die Ecke Arte Contemporáneo, 2006), son algunos de los artistas que, con cierta sistematicidad, han empleado esta imagen en su trabajo.

¹⁷ Esta deformación del espacio recuerda a *Agujero Negro*, aunque invertidamente. En éste, la superficie representada es cóncava. Ahora bien, si nos alejamos lo suficiente de *Cielo Falso* y la observamos fuera de su cobijo, veremos que la cara superior del *film* se comporta como una abolladura.

Sobre nuestras cabezas, el metálico toldo refleja desfiguradamente nuestros movimientos como un gran espejo ondulante. Su reflexiva y aislante superficie hace rebotar nuestra mirada, como un bruñido manto plateado y omnipresente; la obra nos cubre, doblega y aísla. Las pilastras, cual pórtico de acceso a un templo profanado, delimitan y asientan a la obra “fundándola”, aunque provisoriamente. Baldes de albañil plásticos, colmados de concreto ya endurecido en su interior, sostienen los cuadrangulares soportes hecho de madera aglomerada que, previo al fraguado del cemento, fueron colocados en su interior y que, ahora atrapados en la pétreo mezcla se yerguen como mástiles de una sola pieza.

Vacío como los orificios de *Agujero Negro* o la despoblada galería Iris Clert intervenida por Klein (*La Vide*), *Cielo Falso* se erige en el espacio como una arquitectura desoladora a la vez que histórica. Bocinas en lo alto de las pilastras orientadas hacia el centro del cobertor y sobre él, transmiten reiteradamente y sin pausa (bucle) risas pregrabadas (“envasadas”) del tipo programa de televisión sabatino. No bastando, una extensa hilera de pequeñas ampolletas de tungsteno con sus respectivas conexiones eléctricas a modo de guirnalda ornamental –como las de Félix González-Torres (figura 13)– bordean el *film*, titilando (*Edén*) secuenciada y vertiginosamente en una dirección, haciendo retumbar con sus destellos el ahora saturado e insoportable espacio vacío.



Figura 13

Prepotente el implacable y rasante cielo espejado, medio discoteca, medio escenario televisivo, hace “reventar” el lugar con sus incansables ondas acústicas y los infinitos centelleos eléctricos que con violencia¹⁸ “caen” sobre el aturdido espectador. Apunta Gilles Lipovetsky, en *La Era del Vacío*, al referirse al “Palace”: “(...) todo ese lujo de demostraciones no ha sido pensado en el fondo para ser mirado o admirado sino para ‘desmadrarse’, para olvidar y sentir”¹⁹. En un extremo de la sala y fuera del área de las cuatro pilastras, unas sillas de descanso²⁰ plegadas (“reposeras”) esperan “indiferentes” contra el muro. Sin indicaciones, el espectador es invitado tácitamente a recostarse ociosamente en ellas y presenciar (“sentir”) el hipnótico espectáculo.

18 De modo similar, esta violencia que cae desde el cielo también la encontramos en *Il Éxtasi de Santa Teresa*, en donde los haces divinos, como un fluido impetuoso, descienden de lo alto “violando” a la santa.

19 Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*. 5ª ed. Barcelona, Anagrama, 2007. p. 171.

20 Las sillas corresponden al típico asiento reclinable de madera y respaldo de lona que suele encontrarse en piscinas y balnearios. Llama la atención la similitud entre la flacidez de la lona y la del cobertor metalizado; ambas superficies en reposo.

Ahora bien ¿Qué es *Cielo Falso*? ¿Un espacio opresivo y psicológicamente traumático como los espacios cromoluminosos de Bruce Nauman? Pudiese ser..., en especial aquellas obras del artista norteamericano donde el espectador se desplaza “performáticamente” por corredores estrechos (figura 14) o, como en ciertas obras de Hélio Oiticica, donde el espectador-paseante transita por compartimentos-pasillo construidos con paneles de madera pintada (*Núcleos*) y/o tela (*Penetrables* [figura 15 y 16]). Si bien en *Cielo Falso* el espectador es involuntariamente un “*flâneur* performático”, no radica allí lo que la obra se propone.



Figura 14

Sin la pretensión del *environment*, la obra fabrica un clima entre “estroboscópico” y agobiante, alusión a una contingencia local y global espectacularizada²¹, desviando así la habitual relación contemplativa-distante del espectador con la obra (éste, casi siempre enfrente y no debajo), dando paso, a su vez, a un tipo de relación pluridimensional en la que el espectador, rodeado por todos los flancos, “contempla” con cierta desidia –o lo que podríamos llamar “inercia óptica”– la cacofonía de brillos, reflejos, sombras y carcajadas.

Parecidos a efectos “festivaleros”, estas señales o “signos volátiles” (re)llenan con su “ruido” la ahuecada espacialidad esculpida bajo el cielo metalizado, afirmando en cada momento, en cada chispazo de luz y carcajada, la inmediatez de un presente radiante de efectos sin memoria; pura espectacularidad: vacío social y político. Como un agujero negro, aunque hiper-luminoso, la espectacularidad –parafraseando a Guy Debord²²– no conduciría a ninguna parte salvo a sí misma (callejón sin salida). Sus medios son, al mismo tiempo, su fin²³. De este modo, la materialidad de la obra –al auto-exhibirse/auto-destruirse (hiper-exponerse)– es lo que la significa: brillo, precariedad y vacío.

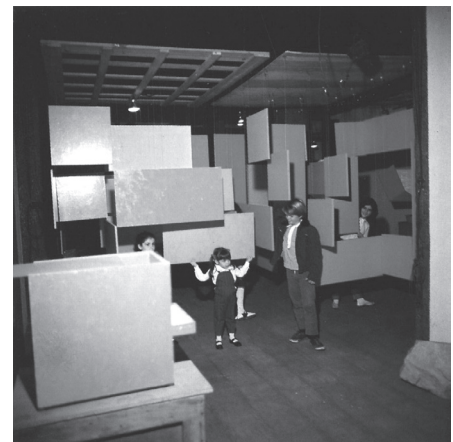


Figura 15

21 Ya sea por la “omnipresencia” de los medios de comunicación, la cada vez más “circense” clase política, los “todo poderosos” grupos de interés económico y, por qué no, el propio arte, hiper-poblado de sospechosos fenómenos artísticos.

22 Debord. Op. Cit. p. 42.

23 Debord. Op. Cit. p. 41.

Si la función del cielo falso arquitectónico, entre otras, es ocultar, entonces, ¿por qué no preguntarse por la posible ocultación que también está en operación en *Cielo Falso*? ¿Qué se esconde, si es que lo hay, tras el reflejo sinuoso de nuestra cabeza desfigurada en la superficie del *film*? “Lo más importante es lo más oculto”²⁴, dice Debord. En la obra, la ocultación operaría no tanto en el supuesto escamoteo de un algo velado, sino, por el contrario, en lo que obscena e insistentemente muestra: artificios técnicos (*artificium*).



Figura 16

24 DEBORD, Guy. Comentarios sobre la sociedad del espectáculo. Barcelona, Anagrama, 1990. p. 25.

CAPITULO III

EL ESPECTACULO CINETICO

1. Arte-facto (*El Patria*)

...allí donde los signos pierden su sentido y se agotan en la fascinación: lo espectacular.

Jean Baudrillard

La identidad –se sabe desde Nietzsche y Freud– es una ilusión que se sustenta sobre la exclusión de un huésped indeseable.

Carlos Pérez V

El presente capítulo trata en particular de una obra de mi autoría que, creo, concentra gran parte de lo hasta ahora analizado. *El Patria* (figura 17), expresión que da nombre a la obra, es desde ya, desde su sintaxis, un objeto fonética y semánticamente contradictorio o, por lo menos, contrapuesto. Producto aparentemente de una disgrafía (dislexia), el sentido por lo demás genérico de “la patria” es subvertido, al masculinizarse por un impertinente y enigmático “El”. Es signo tal vez de una historia –como la de Chile y tantos otros países latinoamericanos– forjada bajo la figura del conquistador, el héroe militar (“padres de la patria”) o el dictador, convertidos además muchas veces en símbolos patrios. O, quizás, es señal de una cultura dominada por el hombre ejecutivo (*homo faber*), el tecnócrata (*tecno*: técnica; *krat^a*: fuerza, dominio, poder) y, agregaría, por la imagen antropomorfo-masculina del dios católico heredada del Renacimiento: el “todopoderoso”. Él es la patria.



Figura 17

Rehuida con este travestismo la mera alusión al territorio (la nación), el artículo “El” del título pareciera querer nombrar a una entidad viva, activa, no “pachamámica”, que ejerce su voluntad y poder. Impetuoso y autoritario como un padre castigador, el “El” impone sobre la “patria-hembra” (“madre patria”) su presencia de macho dominante, definiendo, a partir de este arbitrio, un tipo de relación confrontacional en la que “lo masculino” se antepone, supeditando a “lo femenino”.

La obra, un híbrido compuesto de motores eléctricos, manos artificiales (sujetando una cuerda) y “muebles” de madera, no guarda, por lo menos en apariencia, relación alguna con el inquietante

título. A diferencia de trabajos como *Agujero Negro* o *Cielo Falso*, donde la proximidad entre lo nombrado y lo “nombrante” tiende a ser coincidente, en *El Patria* los mismos datos pecan de cierto hermetismo interpretativo, del tipo “duchampiano”¹. Entre maniquí y máquina, el objeto, o más bien un aparato (éste “funciona”² con energía eléctrica), pareciera concentrar en un mismo cuerpo dos naturalezas disímiles: la humana (la representación de ésta) y la mecánica; dos polos que dan forma a la obra. Esta polaridad también se puede percibir en la con-formación bipartita de extremos aparentemente contrarios –aunque complementarios para su funcionamiento–, los que, forzosamente, como ya veremos, se hallan inseparablemente conectados.

Ancladas al eje de cada motor, sendas piezas de acero, como extensiones ortopédicas, soportan y compensan (una cada una) la carga ejercida por las artificiosas manos de resina pintadas color piel que, si miramos con atención, corresponden a copias (moldes) tomadas de un hombre adulto; lo masculino como modelo o matriz identitaria. Una de las manos, la del costado izquierdo de la obra (mano derecha), sujeta entre sus dedos un objeto de madera torneada y pintada de color rosa que representa a un payaso. Del sombrero de éste una larga y delgada cuerda metálica se extiende por unos cinco metros, para rematar en la otra mano (la izquierda), también masculina. En este extremo de la cuerda, la mano no sólo se nos presenta, a diferencia de su contraria, empuñada y vacía, signo tal vez de resistencia, sino que, además, “atrapada” desde su muñeca por el propio cable (figura 18 y 19). A su vez, dos estructuras construidas en madera aglomerada (“Masisa”) hacen de soporte a los motores. Una de ellas, la del costado con la mano sujetando el “payasito”, basa su diseño, tosco y sintético, en el inconfundible taburete de *Roue de Bicyclette* [Rueda de Bicicleta] (figura 20), de Marcel Duchamp, tal vez “el patriarca” del arte contemporáneo o “el padre” del posmodernismo. En tanto, la mano empuñada tiene como apoyo una especie de repisa o ménsula adherida al



Figura 18

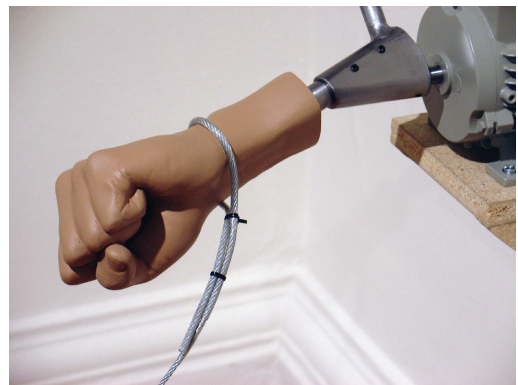


Figura 19

¹ Cabe aquí mencionar la cercanía que habría entre la obra analizada y *Neuf Moules Mâlic* [Nueve Moldes Mâlicos] (moldes “mâchicos”), pintura sobre vidrio de Duchamp. Ambos trabajos están fuertemente marcados por lo masculino y lo maquinal.

² Al respecto, y en relación a la obra *Quadrivium*, de Gonzalo Díaz, Sergio Rojas señala: “Ante todo, *Quadrivium* funciona, digamos que se trata de arte puesto a funcionar...”. ROJAS, Sergio. *Materiales para una historia de la subjetividad*. Santiago, La Blanca Montaña, 2002. p. 79.

muro. Accionados los motores (uno frente al otro), las manos, “cargadas de vida”, comienzan a girar en el sentido contrario de su opuesta y, simultánea y sincrónicamente, en 360° sobre su eje, agitando de paso con fuerza la cuerda que pende entre ellas. Ésta, producto del movimiento mecánico y la inercia generada, “dibuja” ilusoriamente en el espacio (volumen virtual), cual autómata, una estructura lineal de forma almendrada similar a un cilindro hueco achatado en sus extremos. Con la violencia de un látigo, el delgado cable metálico gira sin parar durante toda la jornada³, azotando torpemente (deliberadamente) en cada revolución, producto de un supuesto error de cálculo, muro y *parquet* próximos. Esta acción también genera un ritmo insistente y parco –de modo similar a las titilantes luces de *Edén y Cielo Falso*– de golpeteos que retumban secamente en la enorme sala. Con cierta evidencia, la referencia al supuesto juego criollo de “saltar la cuerda”⁴, también conocido como “comba”, se nos aparece como el modelo o patrón aquí reproducido, aunque “fracturado”. Lo infantil y femenino⁵, propio del juego, y la violencia masculinizada del aparato, son una nuevo componente polarizador de la irreconciliable estructura que configura a la obra. Si bien el juego original también se articula a partir del encuentro de polos (dos niñas enfrentadas y una tercera saltando), éstos no establecen una relación de sumisión ni poderío, sino más bien de equilibrio y colaboración mutua, e incluso de armonía.



Figura 20

³ El tiempo total en que el aparato estuvo funcionando fueron dos meses, período durante el cual permaneció activo sin parar, entre seis y ocho horas diarias (de martes a domingo).

⁴ “Juego que se lleva a cabo con una sogá más o menos larga, que la agitan dos niñas, una en cada extremo de ella, las niñas que sujetan los correspondientes extremos le dan vueltas y más vueltas, mientras otra u otras saltan por encima y bajo ella. Las jugadoras entran en el juego por un extremo, se sitúan en el centro de la cuerda y saltan de manera que ésta les pase por debajo de los pies y por encima de la cabeza, para después salir del juego por el extremo contrario al que entraron. Y así se salta una y otra vez, por turnos, de uno en uno, ya que habiendo saltado la última de la fila de las jugadoras, vuelve a entrar en juego la primera. Cuando alguna falla, cambia su sitio por una de las que dan movimiento a la sogá. Tiene varias maneras de jugarse y siempre las niñas acompañan los movimientos o saltos con algunas letrillas las que, muchas veces, se han generado en los patios de los colegios. Se conocen varias formas de saltar, las cuales tienen sus nombres, entre ellas la culebrita o cunita, llamada así porque se mueve el cordel haciéndolo ondular a ras del suelo y las niñas (os) saltan por encima; el chocolate, bate, bate, en el cual participan varias (os) usando una cuerda larga, la que se bate muy ligero.” Disponible en: <<http://www.oresteplath.cl/criticas.html>>. La edición impresa de este documento se encuentra en: PLATH, Oreste. Origen y folclor de los juegos en Chile (Revisada, corregida, anotada y aumentada por Karen Müller Turina). 1ª ed. / 2ª ed. Santiago, Grijalbo, 1998/2000. Existe una edición anterior que lleva por título: Aproximación histórica-folklórica de los juegos en Chile, publicada por Editorial Nacimiento en Santiago en el año 1986.

⁵ “El juego de saltar la cuerda –nos dice el folclorista chileno Oreste Plath (1907-1928)– requiere movimiento y musicalidad. Sus características se adaptan mejor al temperamento femenino”. Disponible en: <<http://www.oresteplath.cl/criticas.html>>.

Lejos de pretender ser una versión electromecánica e interactiva del popular divertimento, *El Patria*, si bien no se ofrece como un dispositivo interactivo (de hecho, nunca fue concebido así y tampoco podría serlo debido a su alta peligrosidad⁶), sí establece con el espectador una relación de índole corporal, donde éste es emplazado a sortear (simbólicamente) el obstáculo y es obligado a retroceder con cada latigazo. Pero más allá de la posible interactividad, el aparato se comporta como un complejo cinético con efectos altamente fenomenológicos (movimiento, ilusión óptica, golpes, raspaduras, sonido) que, a pesar de las diferencias, guarda estrecha cercanía con la espectacularidad hueca de *Cielo Falso* y su arquitectura vacía.

Como el toldo metalizado, *El Patria* también genera en sus infinitas rotaciones un vacío, no sólo físico, producto de la fuerza centrífuga ejercida sobre la cuerda, sino que de sentido. ¿Qué pensar de un aparato que sólo gira y no produce nada o produce nada? Un momento, el “no producir” ya es una forma de producción: un efecto (*facere*: hacer), por muy intangible que parezca. Por otra parte, la función de una máquina –y suponiendo que la obra lo sea– consiste en efectuar operaciones que producen efecto. En este caso, el efecto ocurre en la espectacularidad mecánica de manos y cuerda moviéndose automáticamente y desgastando la superficie del muro y el suelo.

Ahora bien, si el efecto, como dijimos en el subcapítulo “Artificio, ironía y efecto”, se funda en un hacer efectivo, es decir, productivo (positivo), y el defecto, por el contrario, en un hacer efectista (negativo) y, por lo tanto, de superficie, entonces, y como las “defectuosas” luces de *Edén*, el efecto de realidad y vida presente en *El Patria*, montado con todo su “aparataje” electrónico, deviene en un puro efecto, uno patético. Valga como ejemplo la falta (*defectus*) de articulación que presentan las muñecas de ambas manos: tiasas e inhumanas; ridículas. Al respecto, nos dice Rojas: “Lo cómico es la pretensión del soporte travestido de significado. (...) Entonces, me río incluso contra mi voluntad, ‘porque estoy en presencia de un mecanismo que funciona automáticamente. No es ya la vida la que tengo adelante, es el automatismo instalado en la vida y probando a imitarla’. Esto es lo cómico”⁷. Pulidas y pintadas color piel humana, las ominosas manos, cercenadas y empotradas al acero juegan a jugar una y otra vez un juego infinito; sin vencedores ni vencidos, donde el único potencial competidor –a descifrar los códigos (reglas) del juego– es el risueño espectador.

Por último, cabe referirnos al contexto espacial y político de la exhibición –en este caso, no menor– y al marco curatorial que encargó la obra⁸: el Museo Nacional de Bellas Artes y la 5ª

6 Riesgo de ser azotado y/o electrocutado. De hecho el director del Museo Nacional de Bellas Artes (Milan Ivelic) –espacio donde se exhibió la obra– exigió que se implementara una señalética que advirtiera a los visitantes de este peligro.

7 Rojas. Op Cit. p. 85.

8 Alberto Madrid, curador de la muestra, me invitó a participar bajo una demanda: realizar una obra inédita que reconociera el contexto Museo.

*Bienal de Artes Visuales. Utopías de Bolsillo*⁹, ambas instancias estrictamente oficiales. En este escenario, *El Patria* considera en todo momento durante su gestación la condición de monumento nacional, símbolo de la cultura – muchas veces de masa– y plataforma política que avala lo allí expuesto. Valiéndose de estas investiduras, el aparato, atemorizante como una máquina de tortura, azota, marca y finalmente dibuja una oscura huella sobre la alba superficie interna del edificio (figura 21), “agrediendo”, de paso, su immaculada aura oficial.

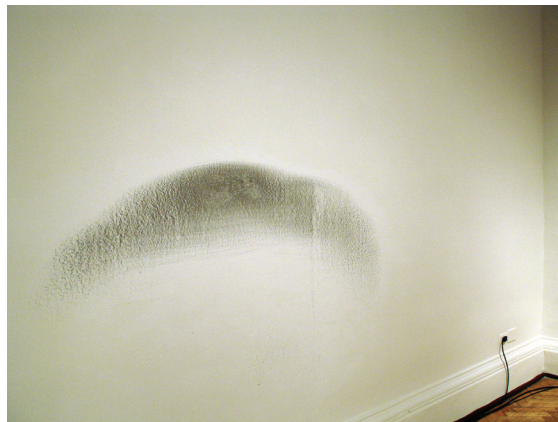


Figura 21

⁹ *5ª Bienal de Artes Visuales. Utopías de Bolsillo*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile, enero–marzo 2006. Curador: Alberto Madrid.

CONCLUSIONES

Los materiales también funcionan como signos sociales; el modo en que se emplean influye en la perspectiva social de una persona o de un grupo.

Dan Graham

Pasado ya el tiempo –como se advierte en la Introducción de esta tesis– y observadas las obras con la distancia necesaria, puedo intuir, más que concluir, dos aspectos que han ido adquiriendo presencia cada vez más activa en mi trabajo: el material y el espectador. Desde obras como *Agujero Negro* hasta *El Patria*, el espectador, progresivamente, ha ido participando del fenómeno estético no sólo como traductor de códigos y signos, sino también, en mayor o menor grado, corporal y sensorialmente, “acoplándose” con la obra y, como una pieza faltante, completándola. Ahuecamientos, áreas despejadas, reflejos, luz, sonido, movimiento; estímulos que promueven una intimidad física, donde la proximidad e incluso el roce con las superficies es tal vez el modo más concreto, por muy obvio que pueda resultar, de estrechar la brecha entre arte y espectador.

Revalorar la materialidad –asunto desatendido por un sinnúmero de artistas nacionales y extranjeros– define una posición políticamente incorrecta y, agregaría, retrógrada para algunos. El “cómo”, técnica y materialmente hablando, hoy carece de valor o, por lo menos, no se percibe activo en la obra de muchos artistas. Pensar en arte es, inevitablemente, pensar en materiales, táctil, sonora, espacial o electrónicamente. Mi trabajo, visto con los ojos de hoy, ha venido reconociendo la materialidad no como un efecto residual, sino más bien capital, condicionante tanto del objeto resultante y sus significados como del comportamiento “psico-performático” del espectador.

Enemigo de las grandes conclusiones, me atrevo a decir que, a diferencia de prácticas artísticas que suponen un espectador erudito y, por lo tanto, discriminatorias con quienes no lo son, mi trabajo de arte, cada vez con más convicción, se empeña en ser comprendido, o más bien, experimentado por cualquier espectador colaborativo. El resto, está por experimentarse.

FIGURAS

Figura 1: *Le Vide (La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée)*, 1958, Yves Klein.

Figura 2: *Le Vide (La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée)*, 1958, Yves Klein.

Figura 3: *Agujero Negro*, 2002. Perforaciones y grafito sobre muro. 232 x 339 cm.

Figura 4: *Loss*, 1964, Bridget Riley.

Figura 5: *Concetto Spaziale*, 1950, Lucio Fontana.

Figura 6: *Agujero Negro (detalle)*, 2002.

Figura 7: *Edén*, 2004. Tubos fluorescentes amarillos centelleando aleatoriamente y cable eléctrico y caja eléctrica de zincalum (circuito alterado), madera aglomerada, tornillos zincados, perfiles de aluminio. Dimensiones variables.

Figura 8: *Edén*, 2004.

Figura 9: *Il Èxtasi de Santa Teresa*, 1646-52, Gian Lorenzo Bernini.

Figura 10: *Il Giudizio Finale*, ca. 1306, El Giotto.

Figura 11: *Cielo Falso*, 2004. Película de poliéster metalizada plateada (toldo), madera aglomerada, tornillos zincados, baldes plásticos y concreto (pilastras y bases), ampolletas incandescentes centelleando, portalámparas plásticos, cable eléctrico y caja eléctrica de zincalum (circuito secuencial), bocinas emitiendo bucle de risas pregrabadas (audio), reposeras plegadas. 240 x 500 x 715 cm.

Figura 12: *Estructura Mínima [Parrón]*, 1997, Cristián Silva.

Figura 13: *Untitled (Arena)*, 1993, Félix González-Torres.

Figura 14: *Corridor with Mirror and White Lights (Corridor with Reflected Image)*, 1971, Bruce Nauman.

Figura 15: *Núcleo n°6*, 1960-63, Hélio Oiticica.

Figura 16: *Penetrable PN3 (Imagético)*, 1966-67, Hélio Oiticica.

Figura 17: *El Patria*, 2006. Madera aglomerada y tornillos zincados (taburete y ménsula), turbinas y motores eléctricos, soportes de acero, resina de poliéster pintada (vaciados de manos) y cable de acero azotando muro y suelo (movimiento electromecánico), cable eléctrico y caja eléctrica metálica (circuito variador de frecuencia). 200 x 570 x 200.

Figura 18: *El Patria* (detalle), 2006.

Figura 19: *El Patria* (detalle), 2006.

Figura 20: *Roue de Bicyclette*, 1913, Marcel Duchamp.

Figura 21: *El Patria* (detalle), 2006.

BIBLIOGRAFIA

1. Libros

Aumont, Jacques. *La imagen*. 1ª ed. Barcelona, Paidós, 1992.

Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. 1ª reimp. Santiago, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. 7ª ed. Barcelona, Kairós, 2005.

Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*. 16ª ed. México, Siglo XXI, 1999.

Batchelor, David. *Miminalismo. Movimientos en el arte moderno* (serie Tate Gallery). Londres, Encuentro, 1999.

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. Madrid, Taurus, 1991.

Cruz Sánchez, Pedro A. *Arte hoy. Daniel Buren*. Donosita-San Sebastián, Nerea, 2006.

Debord, Guy. *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Barcelona, Anagrama, 1990.

Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. 2ª ed. Valencia, Pre-Textos, 2002.

Deleuze, Gilles. *La filosofía crítica de Kant*. Madrid, Cátedra, 1997.

Eco, Umberto. *Signo*. 2ª ed. Colombia, Labor, 1994.

Gombrich, Ernst. H. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid, Debate, 2002.

Heidegger, Martin. *Arte y poesía*. México, Fondo de Cultura Económica, 1992.

Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*. 5ª ed. Barcelona, Anagrama, 2007.

Nietzsche, Friederich. *Más allá del bien y del mal*. Buenos Aires, Alianza, 1993.

Oyarzún, Pablo. *Anestésica del ready-Made*. Santiago, LOM, 2000.

Rojas, Sergio. *Materiales para una historia de la subjetividad*. Santiago, La Blanca Montaña, 2002.

Weitemeier, Hannah. *Yves Klein*. Colonia, Benedikt Taschen, 1995.

2. Catálogos

Badiola, Txomin. *Malas formas*. Barcelona, ACTAR, 2002.

Mellado, Justo Pastor. *La novela chilena de Gonzalo Díaz*. En: DÍAZ, G. *El padre de la patria*. Santiago, La Cortina de Humo, 1999.

Moure, Gloria. *Dan Graham*. Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1998.

Pérez V. Carlos. *Identidad y escatología*. En: DÁVILA, J. *Rota*. Santiago, Galería Gabriela Mistral, 1996.

3. Diccionarios

Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Española. 3ª reimp. México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

Diccionario Básico Latino-Español / Español-Latino. 12ª ed. Barcelona, Bibliograf, 1996.

Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana. Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1856.

4. Revistas

Kunzig, Robert. *¿Giran los agujeros negros?*. Discover en español, 6(8): 23-28, ago. 2002.

5. Sitios Web

<http://www.rae.es>

<http://www.oresteplath.cl>

<http://www.vatican.va>