



Universidad de Chile
FACULTAD DE ARTES

**UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSTGRADO**

Tesis para optar al grado de Magister en Artes,
Con mención en Artes Visuales

UNA ESTÉTICA DE LOS PROCEDIMIENTOS

Estudiante: Isabel Del Río
Profesor Guía: Enrique Matthey
2016

Índice

| | |
|---|----|
| Resumen | 5 |
| 1. Introducción | 6 |
| 1.1. Hipótesis | 6 |
| 1.2. Propósito y objetivos de la tesis | 7 |
| 2. “Ser” artista y “hacer” arte | 8 |
| 3. Hacia una estética de los procedimientos | 10 |
| 3.1. <i>2244 módulos de yeso fechados</i> (Galería Posada del Corregidor, 1997) | 10 |
| 3.2. <i>5 sistemas de circuitos electrónicos en serie paralelo</i> (Centro Cultural de España, 2002) | 15 |

| | |
|--|----|
| 4. Una estética de la invisibilidad | 17 |
| 4.1. <i>1401 series de módulos sensibles al movimiento</i> (obra proyectada, no realizada) | 19 |
| 4.2. <i>Cuatro sistemas de ojo a distancia</i> (Galería Animal, 2004) | 23 |
| 5. Volver visible el tiempo: una estética para lo intangible | 26 |
| 5.1. <i>2244 módulos de yeso fechados</i> (Posada del corregidor, 1997) | 27 |
| 5.2. <i>576 Papeles fotográficos fechados.</i> (Performance, Galería Posada del Corregidor, 1998) | 36 |
| 5.3. <i>96 relojes sincronizados en cuartos de horas</i> (Centro de Extensión de la PUC, 1998) | 39 |
| 5.4. <i>Registro de sonido de 86400 relojes</i> (Casa Colorada, 1999) | 41 |
| 6. Una estética letárgica: describir sin relatar | 42 |
| 6.1. <i>100 circuitos electrónicos en serie paralelo</i> (Haus Am Kleist-park, Berlín, 2002) | 43 |
| 6.2. <i>Seis sistemas de amplificación para auriculares en paralo</i> (Galería Blanca, Centro de Extensión PUC, 2011) | 46 |
| 6.3. Circuitos híbridos (Galería Gabriela Mistral, 2007) | 46 |
| 7. Conclusiones | 50 |
| Bibliografía | 52 |

Resumen

Existen en el arte contemporáneo diversas corrientes que cifran el éxito de la empresa artística en la *no-producción*, es decir, en el desarrollo de estrategias cuyo fin no es la producción de obras de arte, sino el planteamiento de otras vías de realización estética. Esta tesis inscribe mis experiencias en el arte dentro de este marco. Se trata de unas experiencias que no se centran en la ejecución de “obras” como resultado de una indagación artística, sino en el propio proceso o procedimiento como núcleo de la experiencia creativa. A través de la descripción y el análisis de mis proyectos y de los de otros artistas, esta monografía muestra que el conjunto de mis investigaciones en el campo artístico exploran, a partir de la invisibilidad, lo intangible y lo letárgico, una estética de los procedimientos, cuyas claves de realización se encuentran en la exploración de los usos de diversos materiales y técnicas y en el desarrollo subjetivo de ciertos patrones conceptuales con prescindencia de su plasmación en una obra.

1. Introducción

1.1 Hipótesis

En esta tesis sostenemos que mis experiencias en el campo del arte pueden enmarcarse dentro de una estética del procedimiento, es decir, experiencias que no encuentran su conclusión en unas obras o en unos resultados, sino en el acontecer de ellas mismas y de su constitución a partir de pasos repetibles y observables, que se instalan como una suerte de momentánea obsesión. Las claves de realización de estas experiencias se encuentran en la exploración de los usos de diversos materiales y técnicas y en el desarrollo subjetivo de ciertos patrones conceptuales con prescindencia de su plasmación en una obra. De esta manera y atendiendo tanto mis propias experiencias como las obras de artistas que hemos incluido en esta tesis, los principales rasgos de esta estética del procedimiento son:

a) El trabajo artístico está desprovisto de propósito. Como el agua que corre porque sí, no para empujar o arrastrar nada, estos trabajos artísticos persiguen intuiciones y problemas elaborados, pero solo para seguirles la pista, no para resolverlos de alguna forma. La experiencia estética se basta en el recorrido, no en la meta.

b) El procedimiento no consiste primordialmente en el empleo de ciertas técnicas y materiales, sino en la “escucha activa” acerca de lo que sucede al emplear esas técnicas y materiales. El momento más productivo de este trabajo es, por ejemplo, cuando se percibe qué ocurre con el cuerpo al disponerse al trabajo, cómo se alteran o usan el tiempo y el espacio, cómo difieren las expectativas del artista y del posible público, etc. Se trata de realizar una especie de subjetividad en alerta constante.

c) Dadas las características anteriores, todo objeto producido por estos procedimientos es necesariamente provisorio. Lo que resulta de estos procesos creativos son solo huellas o registros de un momento o punto del proceso y no objetos acabados en algún sentido. La exhibición al público de un procedimiento artístico es la presentación de un estado inacabado de las cosas, un *work-in-progress* puramente contingente y momentáneo.

1.2. Propósito y objetivos de la tesis

El propósito de esta tesis es analizar, a partir de esta definición, los rasgos de una serie de experiencias realizadas y exhibidas entre 1997 y 2011, relevando en ellas los patrones, elementos comunes y continuidades que permitan señalar que en ellas hemos realizado una búsqueda artística fundada en la experimentación del proceso y no en la elaboración de una obra.

El análisis de las experiencias que constituyen el *corpus* de esta tesis considerará los tres aspectos descritos como constituyentes de la estética del procedimiento: a) el “despropósito” del trabajo artístico; b) la “escucha activa”; y c) el carácter “provisorio” de su exhibición. Para sentar mejor este análisis, se compararán los rasgos de estas obras con las de otros artistas que han desplegado en sus obras y en su *modus operandi* estrategias similares y que, por tanto, pueden ser considerados también dentro de una estética del procedimiento.

Bajo estas consideraciones, hemos establecido los siguientes objetivos para esta tesis:

1. Caracterizar las operaciones de mis experiencias en el campo del arte bajo la premisa de lo que hasta aquí hemos llamado “estética del procedimiento”. Esta será definida, siguiendo los postulados del libro *Artistas sin obra. “I would prefer not to”* (2014) del ensayista francés Jean-Yves Jouannais, en el primer capítulo de la tesis.
2. Relacionar los elementos comunes de mis distintas exhibiciones con los patrones de esta estética e indagar cómo esta estética se vincula a una búsqueda de lo invisible, de lo intangible y a la ausencia de sentimiento y relatos.
3. Comparar estas características con las del trabajo de otros artistas, cuyas estrategias de no-producción son consistentes con lo que aquí llamamos “estética del procedimiento”.

2. “Ser” artista y “hacer” arte

El libro *Artistas sin obra. “I would prefer not to”*, de Jean-Yves Jouannais (2014) aborda la tendencia contemporánea de un importante grupo de artistas que consiste en *no producir*, apenas producir, borrar o destruir obras. Implícitamente, la pregunta es por la relación entre artista y obra: ¿Es necesaria una obra para que el artista demuestre que es artista? ¿Se puede *ser* artista sin *hacer* obras de arte?

En último término, creemos que el libro de Jouannais propone precisamente que el arte es una actitud, una sensibilidad, un modo de experimentar o transformar la realidad y estar en el mundo. El arte no es un modo de producción, no es una técnica, no es una realización.

En este asunto se desliza una posición política del autor. En la época en la que gran parte de la producción es insertada en una relación de mercado, en la que, en general, el valor de los objetos es diagramado por la industria cultural, en el que las obras de artes suelen ser espectacularizadas e ideologizadas, *no producir* es una buena manera de mantener al arte autónomo y liberado.

Jouannais repasa varias estrategias artísticas de *no-producción*:

a) En lugar de producir, desarrollar una *sensibilidad e imaginación*, que influyan en los contemporáneos de modo gravitante, que marquen época, que sean inspiradoras para otros artistas (Vaché, Robin, Albert Fine, Harald Szeemann). La obra consiste en gestos, conversaciones, maneras distintivas. No es la obra, sino el *reconocimiento* lo que testimonia al artista.

b) En lugar de producir, contentarse con *concebir la idea de arte*. Esbozar el argumento, pero no escribir la novela (Borges); esbozar los dibujos, pero no pintar el cuadro (Duchamp). Concebir una idea del arte completa en sí misma, autosuficiente, que no requiere de realización material. El artista es un creador en estado puro. No es la obra, sino las *huellas* de la idea (cartas, borradores, diarios) lo que testimonia al artista.

c) En lugar de producir, *guardar silencio*. Se trata de volver productivo el vacío, el silencio, el resto (Duchamp, Barthes, Cadere, Yves Klein). El acto artístico consiste en suprimir, en no decir, en destruir y restar a la mirada. No es la obra, sino *el acto de destruir u omitir* lo que testimonia al artista.

d) En lugar de producir, *ser un idiota*. Reírse de la seriedad del arte, de la profundidad de los sentidos, anunciar obras inexistentes, inventariar mentiras, desnudar la auténtica naturaleza de la operación artística (Arthur Cravan, Sociedad Perpendicular, Robert Rauschenberg, Maurice Burnan). El artista no produce obras, sino que revela la situación y los valores mediante los cuales cualquier cosa podría ser arte. No es la obra, sino el *carácter absurdo de la situación provocada* lo que testimonia al artista.

Hacia el final del ensayo, Jouannais sugiere una conclusión provisoria: en todos estos casos los artistas no producen “obras” sino que trabajan en su propia subjetividad: su trabajo es *ser artistas*. Por lo tanto, es importante, es crucial, un asunto: aunque no haya obra, debe haber un testimonio de esa subjetividad. Borradores, diarios, cartas, entrevistas, escritos en servilletas y cuadernos, etc., se transforman en la materialización de la *no-producción*.

3.

Hacia una estética de los procedimientos

A propósito del célebre relato *Pierre Menard, autor del Quijote* de Borges, escribe Jouannais:

En 1938 Borges es víctima de un grave accidente, que narra en el relato autobiográfico *El Sur*. Al subir corriendo las escaleras de la biblioteca de los suburbios de Buenos Aires donde era ayudante, chocó de bruces contra el postigo de una ventana, y se hizo un profundo corte en la frente que estuvo a punto de causarle la muerte. Raphaël Lellouche analiza escrupulosamente la relación entre biografía y proyecto literario: ‘Este accidente puede calificarse de fatal. 1938, es el año en que el destino imprime su marca en la existencia de Borges. Curado de la septicemia que la herida provocó, Borges temía que aquel golpe y la herida hubieran afectado sus facultades mentales. Y para ponerlas a prueba comenzó a redactar *Pierre Menard, autor del Quijote*. Y entonces decidió probar un género literario nuevo para él, el relato fantástico. Al escribir este relato, está pues, como Monsieur Teste, únicamente preocupado por averiguar ‘de qué es capaz’ y no de los ‘resultados’ (Jouannais, pp. 124-125)

En seguida, el autor ofrece también el caso de *De profundis*, poema escrito por Oscar Wilde no con el propósito de ofrecerlo al público, sino como un procedimiento para “mantener la cordura” durante su estancia en prisión (Jouannais, pp. 125-127). En ambos casos, considera el *procedimiento* creativo como objetivo de la realización artística, con prescindencia de los resultados.

Este énfasis en el procedimiento y la consiguiente deflación de los resultados, no conlleva, para estos artistas, un “sacrificio” o un ascetismo, sino que, por el contrario, es vivido como una prolongación de la experiencia del arte que, en gran medida, aparece, para artistas como Duchamp, Kawara, André Cadere, Opalka, Rachel Redwhite o Robert Barry, como una experiencia de vida. Se trata, más que de una retención o una contención, de un retardo prolongado que aumenta la sensación de placer, puesto que los caminos largos y enrevesados, que multiplican las complejidades y las demoras, son los que permiten los tiempos de reflexión sobre la sensorialidad y los significados de los materiales y los mismos procedimientos involucrados¹.

3.1. *2244 módulos de yeso fechados* (Galería Posada del Corregidor, 1997)

El primero de los trabajos considerados en esta tesis fue expuesto en 1997 en la Galería Posada del Corregidor. Consistió en la elaboración y la instalación en la Galería de 2244 módulos de yeso fechados, de 24 cm de largo por 18 cm de ancho y de una altura de 1,8 cm. Me propuse realizar durante 27 semanas, en un tiempo diario equivalente a la jornada de trabajo completa (8 horas), la mayor cantidad posible de módulos de yeso, los cuales fueron fechados y acumulados para ser luego instalados sobre nueve “palets”, unas estructuras de madera de medidas estándares que permiten la manipulación eficiente de grandes volúmenes, definiendo su espacio de tránsito. La altura de los distintos cúmulos de módulos era directamente proporcional a la producción de cada uno de los 188 días trabajados.

¹ Daniel Arasse, en la segunda de sus locuciones radiales sobre las *Histoires de Peintures* (publicadas luego en París: Éditions Denoël, 2004), analiza la perspectiva y a la presencia de ciertos detalles en las telas como instrumentos y procedimientos que encarnaban determinados significados. “Es aquí que la pintura piensa”, señaló, contraponiendo la concepción de la perspectiva como mera herramienta ilusionista a su capacidad de pensar y hacer pensar a la pintura. Desde este punto de vista, el arte conceptual no habría hecho sino volver todavía más evidente el proceso autorreflexivo que implican los procedimientos del arte. (http://www.dailymotion.com/video/xut4ev_daniel-arasse-une-histoire-de-peintures-2_creation).



Fig. 1.- Isabel del Río, *2244 Módulos de yeso fechados*, yeso y pallets, Galería Posada del Corregidor, 1997. Fotografía de Vinka Quintana.

Con su estética industrial y por su materialidad, este trabajo podría recordar la visualidad de algunas obras de Rachel Whiteread (Londres, 1963). La depurada apariencia que proyectan en un primer momento los objetos y las instalaciones de Whiteread y la precariedad que, en cambio, vuelve evidente una visión más cercana; la preferencia por modelos productivos vinculados al trabajo en serie desarrollado manualmente y una suerte de transparencia dada por los materiales, los procedimientos técnicos y los modelos, son los aspectos en los que mi propia forma de hacer arte se refleja en el trabajo de esta artista.

En abril del 2006, Rachel Whiteread situó una nueva instalación, *Embankment (Terraplén)*, en la Sala de Turbina en la Tate Modern de Londres. Apiló de distintas formas catorce mil cubos blancos de polietileno traslúcido. Los cubos eran moldes del interior de cajas de cartón, calcos positivos de espacios negativos. Al enfrentarse a ellos, los espectadores tenían la sensación de encontrarse en un paisaje hecho de repeticiones inexactas y fantasmales.

A diferencia de Whiteread, cuyas obras aparecen como reliquias de lo que ella ha llamado “el mobiliario de nuestras vidas”, unas imágenes fantasmales e impenetrables del vacío interior de los objetos que ella pone en relación con la materialidad y la afectividad del cuerpo, mis trabajos están marcados por la distancia que instalo



Fig. 2.- Rachel Whiteread, *Embankment (Terraplén)*, Tate Modern, Londres, 2006.
Fotografía de Gryffindor.

entre ellos y mi biografía. Mis trabajos no son una huella o un vestigio de un hacer personal o de mi propia historia, sino, generalmente, aparatos o dispositivos desarrollados a partir objetos cotidianos cuyas formas son al mismo tiempo estandarizadas y susceptibles de ser manufacturadas o manipuladas manualmente: relojes plásticos, papeles fotográficos, bolsas plásticas, sensores, timbres de goma, parlantes de teléfonos, pequeño dispositivos sonoros, mensajes telefónicos.

Los materiales que utilizo en mis trabajos –circuitos electrónicos, bloques de yeso, papeles fotográficos, relojes plásticos, mensajes telefónicos, bolsas plásticas, sensores, dispositivos sonoros– y los procedimientos involucrados en ellos, provienen, como señalábamos, de una elaboración estandarizada que produce y repite un prototipo cuyos componentes han sido previamente individualizados y elaborados en forma separada, para luego ser ensamblados de acuerdo a un programa de trabajo preestablecido. En gran medida, el grabado, que es la disciplina artística en la que me formé, utiliza este mismo modelo de producción que no es distinto, en cuanto a forma de trabajar, al que se utiliza también para vaciar una forma y crear un objeto o un molde de yeso, que es el procedimiento que adopté en *2244 módulos de yeso fechados*.

Si en sus obras Whiteread plagia y simula la estética del *minimal art*, la visualidad de mis trabajos, en cambio, no replica un imaginario artístico, sino más bien se configura a partir de la forma en que se nos aparecen las cosas comunes y tienden, algunas veces, por esta razón, a la invisibilidad: están compuestas por piezas de bajo costo vinculadas a la fabricación seriada y replican en su forma los medios productivos y la finalidad de los elementos involucrados en su producción y ejecución. Colocadas en las galerías y en los museos de arte, muchos de mis trabajos aparecen como “extraños”. Se alejan tanto de lo minimal como de *ready-made*, pues acusan una fuerte presencia del trabajo manual.

Debido a este énfasis en materiales y procesos, mis trabajos no se construyen a partir de un determinado tema, sino que se sustentan en la manualidad implicada en su elaboración y en la configuración obsesiva de los procedimientos técnicos que la originan. Mis trabajos reenvían con ironía al antiguo sentido de *ars*, de *téchne*: hablan de una pericia, destreza o habilidad empírica o mental que permitía construir un objeto y que, en tanto destreza, se basa en el conocimiento y la correcta ejecución de ciertas reglas. Replican y se basan en la fascinación y seducción que ejerce la máquina y la tecnología en las personas, instándolas a participar en los procesos que, incapaces de producir algo distinto, se replican y vuelven siempre hacia sí mismos. Esta última afirmación se constata especialmente en *5 sistemas de circuitos electrónicos en serie paralelo* (Centro Cultural de España, 2002), que formó parte de la exposición *Golem*.

3.2. 5 sistemas de circuitos electrónicos en serie paralelo (Centro Cultural de España, 2002)

En este trabajo reutilicé una obra anterior, expuesta en Berlín, *100 circuitos electrónicos en serie paralelo*, constituida por cien circuitos electrónicos que emitían, al presionarse un pulsador, una de las cinco acciones fundamentales del proceso de construcción de la obra: Cortar, pelar, torcer, soldar, conectar. A estos circuitos antes mencionados se adjuntó un contador digital que registraba la cantidad de veces que eran apretados los pulsadores. Como el Golem, un ser animado fabricado a partir de la materia conjurada por la palabra que carece de voluntad y es utilizado por el hombre bajo condiciones estrictamente controladas, la obra expuesta en el Centro Cultural de España era un mecanismo animado gracias a la combinación de determinadas acciones, que se expresan en el trabajo como palabras, sobre elementos electrónicos inanimados. Como el Golem, el espectador, seducido por la tecnología y por los mismos procedimientos, presiona pulsadores, escucha las palabras, registra el sucederse de los números sin tener clara conciencia del motivo o el objetivo de sus actos.

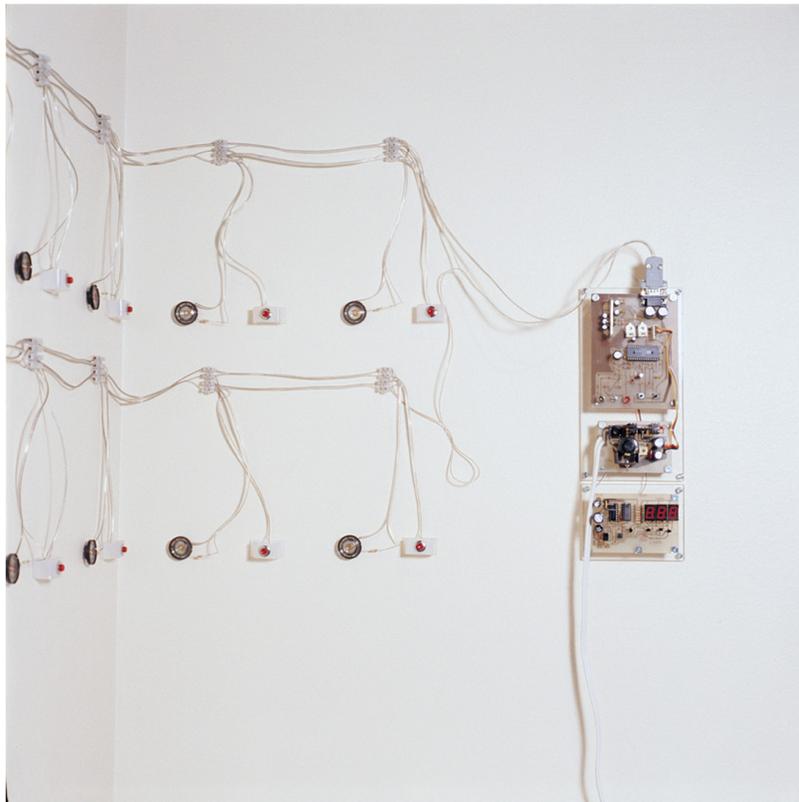


Fig. 3.- Isabel del Río, *5 sistemas de circuitos electrónicos en serie paralelo*.Exposición Golem, Centro Cultural de España, 2002. Fotografía Vinka Quintana.

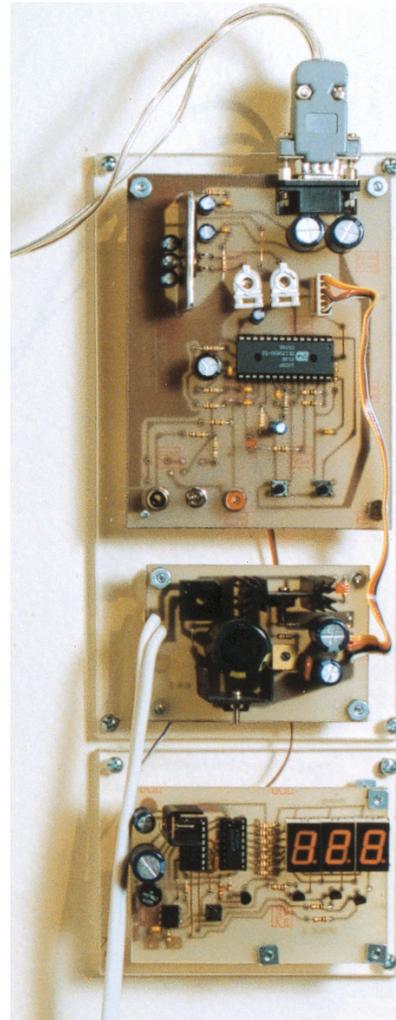
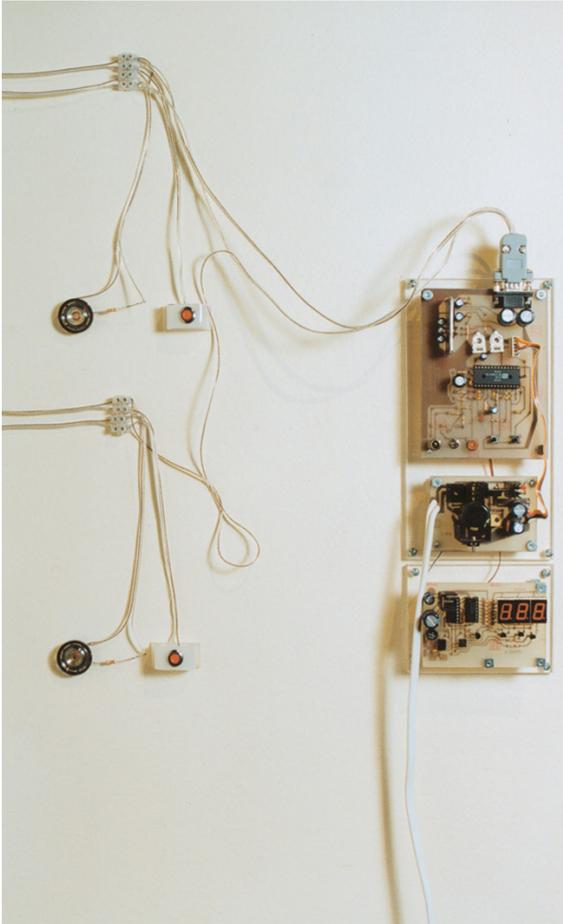


Fig. 4.- Isabel del Río, *5 sistemas de circuitos electrónicos en serie paralelo*. Exposición Golem, Centro Cultural de España, 2002. Fotografía Vinka Quintana.

4.

Una estética de la invisibilidad

Cuando Sol Lewitt (1928, Hartford – 2007, Nueva York) se refirió al arte conceptual en sus dos artículos “Párrafos sobre arte conceptual” de 1967 y 1969, afirmó que “las ideas pueden ser obra de arte. Ellas se encaminan y mueren por su desmaterialización, pero no toda idea necesita ser materializada”². El arte conceptual “no es teórico o ilustrativo o de teorías” ni siquiera es “necesariamente lógico”; más bien “la lógica de una pieza o de una serie de piezas es un instrumento que en ocasiones se utiliza solo para ser echado por tierra”. En cambio, “las ideas se descubren por intuición”³ Lewitt asegura que este tipo de arte es más “místico” que “racionalista”, pues se trataba de un arte constituido fundamentalmente por juicios ilógicos⁴. Uno de los

² D. Caparti, *Acerca del arte*, <http://www.revistas.Unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/297/1069> (encontrado en mayo de 2015)

³ D. Caparti, *Acerca del arte*, <http://www.revistas.Unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/297/1069> (encontrado en mayo de 2015)

⁴ D. Caparti, *Acerca del arte*, <http://www.revistas.Unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/297/1069> (encontrado en mayo de 2015)

motivos que explican este hecho es que la práctica artística de Lewitt se estructura en torno a una exploración de las continuidades y la separación de dos realidades: la lógica conceptual y la perceptiva, que pone en tela de juicio incluso la racionalidad de su propio formalismo matemático. Al finalizar su texto, Lewitt escribe que “estas frases son comentarios sobre arte pero no son arte”⁵.

Lewitt pensó, sobre todo, en un arte cuyo objetivo fuera su propia desmaterialización, puesto que la idea o concepto que lo motivaba estaba por encima de la realización material de la obra. De esta manera, también los proyectos no realizados, registrados e imaginados en cuadernos, son parte de esta misma experiencia del arte que, precisamente por su momentánea condición de irrealidad e imposibilidad, tienen interés y conllevan o han conllevado una suerte de satisfacción o placer en el proceso de ser pensados y proyectados. En este ámbito de experiencias se inscribe el trabajo *1401 series de módulos sensibles al movimiento*.

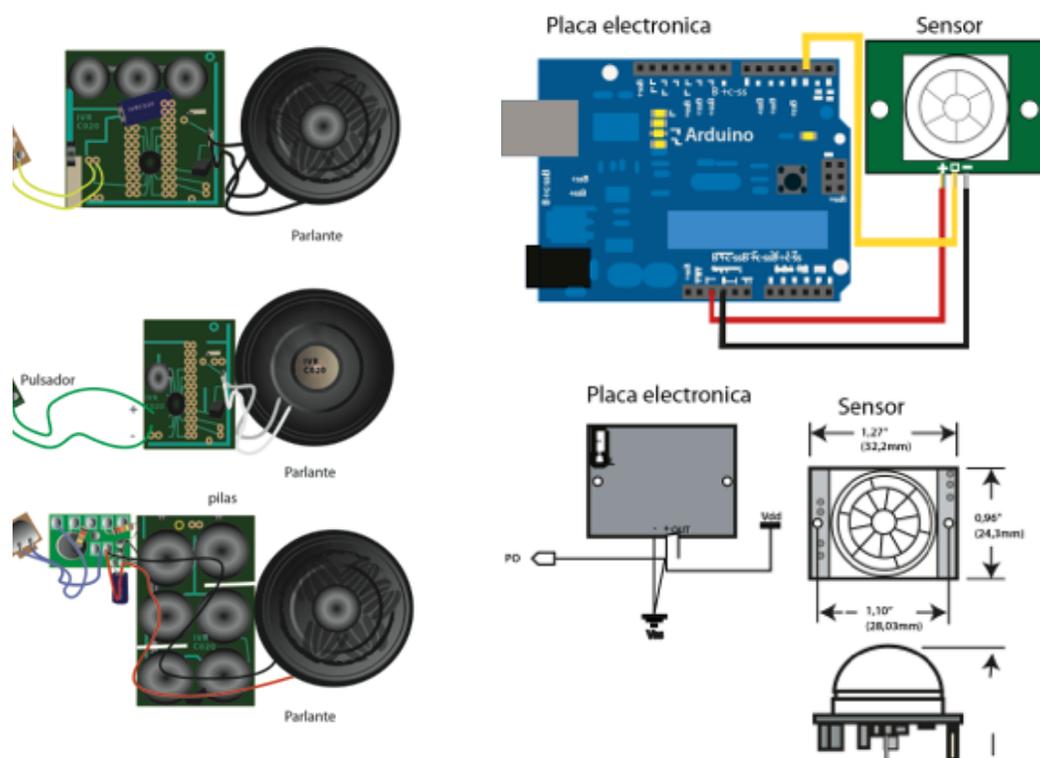


Fig. 5.- Dibujos, Isabel del Río, 1401 series de módulos sensibles al movimiento (Obra proyectada, no realizada).

⁵ D. Caparti, *Acerca del arte*, <http://www.revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/297/1069> (encontrado en mayo de 2015).

4.1. *1401 series de módulos sensibles al movimiento* (Obra proyectada, no realizada)

1401 series de módulos sensibles al movimiento es una experiencia susceptible de ser realizada, pero que aún no ha sido ejecutada. En un espacio cerrado se colocan 1401 dispositivos eléctricos sensibles al movimiento del visitante. Éste acciona un dispositivo sonoro que emite una frase previamente grabada. Cada uno de los dispositivos cuenta con una frase distinta que puede encajar con cualquiera de las otras, creando oraciones coherentes a partir de las diversas combinaciones.

En 1969, Robert Barry (Nueva York, 1936) instaló *Telephatic Piece*, una obra constituida por un sencillo panel donde se anunciaba que el artista intentaría comunicar por vía telepática una obra cuya naturaleza no era lingüística ni visual. “Durante la exposición voy a tratar de comunicar telepáticamente una obra de arte – escribí en su comunicado Barry - cuya naturaleza es una serie de pensamientos que no son aplicables al lenguaje o a la imagen” [...] Puesto que el mundo está llenos de objetos, más o menos interesantes, no quiero añadir ninguno más. Prefiero simplemente afirmar las cosas en términos de tiempo y/o espacio.”⁶

En otra actividad para probar los límites de la materialidad, *Inert Gas Series/ Neon, Argon, Krypton, Xenon / From a Measured Volume to Indefinite Expansion* (1969), el artista entra al mundo invisible de la materia, que solo se puede entender con la experiencia en el momento en que se produce. Barry documentó fotográficamente la liberación de cinco pequeñas y medidas cantidades de distintos gases inertes y su dispersión invisible e infinita en la atmósfera. La única evidencia tangible de la acción de Barry es el poster que publicó, en el que las únicas indicaciones son la dirección de una oficina postal y el número de teléfono es un servicio de contestadora que describe el trabajo. De esta manera, Barry ha producido obras no materiales representadas en instalaciones y *performances* usando una variedad de medios de comunicación de otro modo invisible. El arte es, entonces, para Barry, un proceso mental. “En mi obra –señaló– el mismo lenguaje no es arte [...] Uso el lenguaje como un signo para indicar que hay arte y para preparar a alguien para el arte”⁷. Así, desde sus inicios y tal como afirmara Joseph Kosuth⁸, una parte importante del arte conceptual se refería, tautológicamente, a sus propios procedimientos de volverse arte y recorría un camino inverso al de la visibilidad.

⁶ I. Chilvers, *Diccionario del arte del siglo XX* (Madrid: Universidad Complutense), 182.

⁷ R. Morgan, *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual* (Madrid: Akal), 47.

⁸ J. Kosuth, *Art After Philosophy and After: Collected Writing, 1966-1990* (Cambridge: MIT press).

São Paulo

ROBERT BARRY MR - MAY 1969, LIST OF WORKS

- 1 THOUGHT PATTERNS TRANSMITTED TELEPATHICALLY by the artist at various times during the exhibition.
- 3 A VOLITIONAL STATE OF MIND TRANSMITTED PSYCHICALLY BY THE ARTIST SOMETIME DURING THE EXHIBITION.
- 2 A SERIES OF PARTICULAR EMOTIONS TRANSMITTED PSYCHICALLY BY THE ARTIST ~~SOME~~ AT VARIOUS TIMES DURING THE EXHIBITION.
- 6 A SERIES OF PARTICULAR FEELINGS TRANSMITTED PSYCHICALLY BY THE ARTIST AT VARIOUS TIMES DURING THE EXHIBITION.
- 5 A SECRET DESIRE TRANSMITTED PSYCHICALLY BY THE ARTIST SOMETIME DURING THE EXHIBITION.
- 4 A STATE OF GREAT CONCERN TRANSMITTED PSYCHICALLY BY THE ARTIST SOMETIME ~~SOMETIME~~ DURING THE EXHIBITION.

Fig. 6.- Robert Barry, *Telepathic Piece*, 1969. Texto sobre papel, 28 x 21 cm.. Cortesía Massimo Minini, Brescia.

De igual manera, se podría afirmar que la obra que realizó André Cadere (Varsovia, 1934 – París, 1978) se sustentaba también en su parcial invisibilidad respecto a las obras que normalmente son exhibidas en los espacios del arte. Las Barras de bois rond [Barras redondas de madera] que realizó entre 1970 y 1978 son largos postes hechos de pequeñas unidades cilíndricas, cortadas, lijadas y pintadas a mano con distintos colores. Aunque cada una de las barras se organizaba de acuerdo a un sistema en base a la relación del diámetro con la altura, incluía una anomalía matemática en su cálculo. Esta secreta irregularidad volvía parcialmente invisible el trabajo de Cadere, al mismo tiempo que la introducción del error en las sucesiones matemáticas constituía parte de su verdadera esencia. La relativa invisibilidad del trabajo de Cadere concernía, además, a la forma en que éste era expuesto. Cadere fue uno de los primeros artistas en interesarse y preguntarse acerca de los sistemas de distribución en el mundo del arte y en constatar que los objetos son inseparables de los contextos dados por las instituciones y el mercado. Aunque sus varas podían ser colocadas en todo tipo de relaciones con su entorno (en paredes, suelo, apoyada entre las dos y así sucesivamente), Cadere solía exhibirlas mientras las transportaba, filtrándose así en inauguraciones y exhibiciones de obras que no eran la suya y también extendiendo

los espacios de muestra hacia sus recorridos por la ciudad: en las calles, en los vagones de metro, etc. Sus Barres de bois, por otra parte y tal como señala el Museo Reina Sofía a propósito de Barre de bois cubique (1971) “obliga[n] a ser pensada[s] en cada espacio en el que se expone[n] y tomar decisiones sobre qué zonas deben quedar visibles; en definitiva, sobre el punto de vista que la institución que la acoge impone al espectador. Así, la regularidad geométrica de la obra contrasta con las diversas posibilidades de presencia en el espacio, algo que responde al interés de Cadere, en primer lugar, por la introducción del error en las sucesiones matemáticas y, en segundo lugar, por la idea de la obra de arte como un elemento itinerante.”⁹

El trabajo de André Cadere me ha parecido particularmente interesante para repensar algunos elementos presentes en mis propios trabajos y proyectos, como 1401 series de módulos sensibles al movimiento y en particular, en Cuatro sistemas de ojo a distancia: su articulación en base a sucesiones lógicas, la presencia de “errores” que producen interferencias y acaban volviendo más complejo las obras, la preferencia por espacios “invisibles” y de otras formas de pensar la relación entre el objeto de arte y su espacio de exhibición.



Fig. 7.- André Cadere, *Barres de Bois Rond*, 1974.



Fig. 8.- André Cadere, *Barres de bois rond*, 1977, Museum van Hedendaagse Kunst, Gante

⁹ <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/barre-bois-cubique-vara-madera-cubica>. Texto de Carmen Fernández Aparicio.



Fig. 9.- André Cadere, *Barres de bois rond*, Abril 1973, Avenue des Gobelins, París.



Fig. 10.- Del libro *Jacques Charlier: photographs of openings*, Bruselas: Palais des Beaux-Arts, 1974-1975.

4.2. *Cuatro sistemas de ojo a distancia* (Galería Animal, 2004)

Cuatro sistemas de ojo a distancia formó parte de la exposición *Espectra*, y tal como lo indica su nombre estaba formado por cuatro sensores o sistemas de ojo a distancia que registraron los movimientos al interior de la Galería, percibidos como instantes en que se interrumpe el flujo de la luz. Cada uno de estos sistemas estaba, a su vez, conectado con un contador digital que registraba la cantidad de veces que el sensor se activaba. En la Galería, los dispositivos estaban ubicados en lugares que hubieran permitido, idealmente, trazar el recorrido de los visitantes: la puerta de entrada, el ingreso al patio de esculturas, la escalera hacia el segundo piso y nuevamente la entrada, donde el cuarto sensor había sido conectado con el sistema que percibía y contabilizaba la llegada de los visitantes, de manera que, cuando uno de los dispositivos percibía un movimiento, éste no fuera contabilizado por el otro. A este último sensor, ubicado ligeramente más alejado de la puerta, le añadí un séptimo dígito con el signo menos (-), para indicar que el flujo correspondía a la salida de los visitantes del espacio interior de la Galería.

En *Cuatro sistemas de ojo a distancia* evoqué una serie de juegos y envíos relacionados con el nombre y la condición de espectro que convocaba la muestra. La presencia apenas visible de la obra, recuerda la acepción de espectro como imagen que carece de consistencia física. Tal como el espectro –la serie de colores que resultan de la refracción y dispersión de la luz a través de un prisma–, *Cuatro sistemas de ojo a distancia* operó solo a partir de la luz. Esta sensibilidad a la luz es lo que permitió que el trabajo espicara, sin ser visto, los movimientos de los visitantes. Espiar con sus cuatro ojos, es decir, mirar, *specere*, que es el origen etimológico de espicar, pero también de espectro.

A primera vista *Cuatro sistemas de ojo a distancia* replicaba y remedaba la eficiencia y la coherencia tecnológica de los complejos dispositivos que la componían. Sin embargo, esta eficacia era solo aparente y una vez que el trabajo puso a prueba su supuesta utilidad (la contabilización de las personas y el registro de su recorrido al interior de la Galería), ésta reveló al visitante su falibilidad e inutilidad, la posibilidad, en la práctica, de pasar desapercibido por los sensores. Esta inoperancia lograda con el máximo de los recursos y, al mismo tiempo, la transformación del espectador de la obra en espectro, un elemento potencialmente sumado y restado por los contadores digitales, constituyó, finalmente, una parte esencial de este trabajo.

En esta experiencia aparecen constantemente el juego y la ironía que este puede conllevar. El juego es, por lo demás, también una estructura conformada a partir de la repetición, pero cuyo fin no es exclusivamente el acto repetitivo y constante que lo

crea. Al mismo tiempo, como gran parte de los juegos, mi trabajo necesita de la interacción con otras personas, pues estas añaden un elemento imprevisible y fortuito, que lo enriquece.

Vistas retrospectivamente, mis instalaciones han ido tomando la forma de dispositivos pensados para ser operativos, ya sea de modo activo o pasivo.

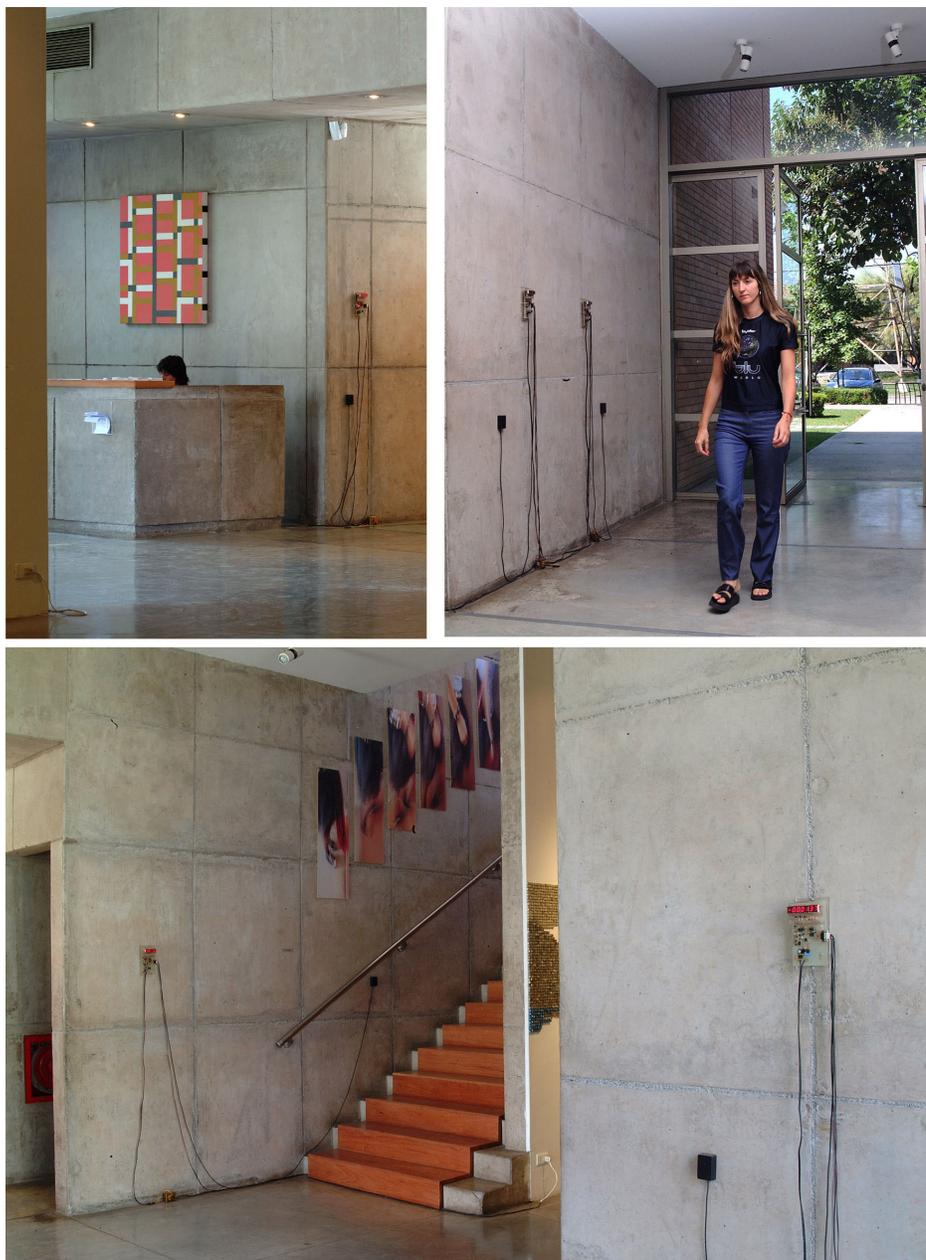


Fig. 11.- Isabel del Río, *Cuatro sistemas de ojo a distancia*, Galería Animal, 2004. Fotografía de Vinka Quintana.

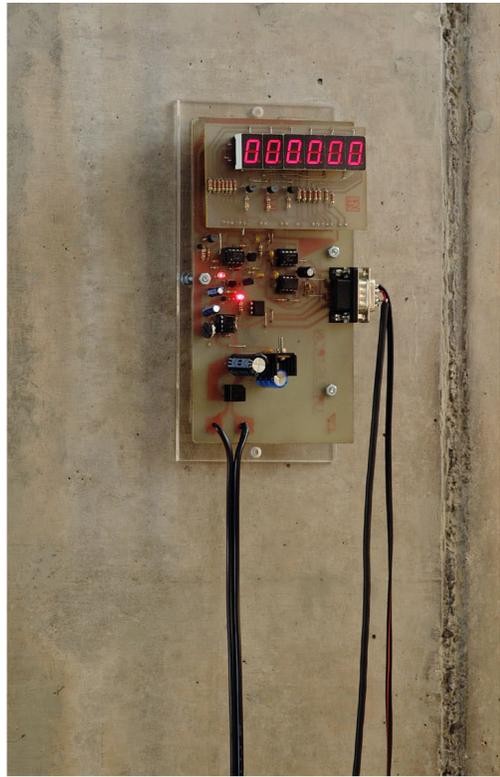
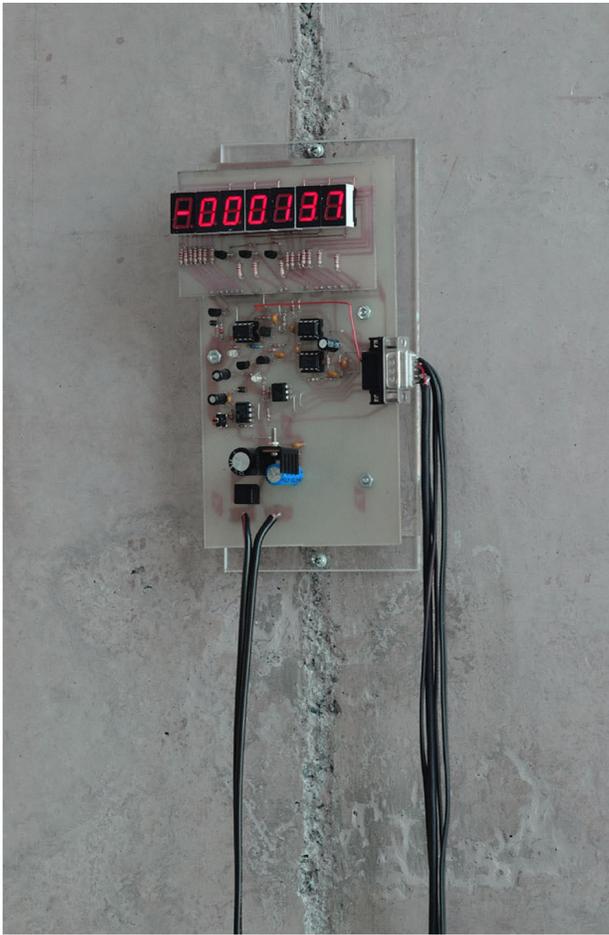


Fig. 12.- Isabel del Río, *Cuatro sistemas de ojo a distancia*, Galería Animal, 2004. Fotografías de Vinka Quintana.

5. Volver visible el tiempo: una estética para lo intangible

Según hemos podido ver en los capítulos anteriores, la estrategia de creación artística cuyo centro no es la producción de obras sino la *realización de un procedimiento* tiene ya una tradición claramente asentada desde mediados del siglo XX. Como los experimentos conducidos por simple curiosidad, o las invenciones de juegos y divertimentos, se trataría de creaciones artísticas cuyo sentido no es arribar a un objeto final (la “obra” de arte) sino satisfacer una experiencia, profundizar en una sensibilidad, probar los límites de una idea sin comprometer los propios sentimientos. Constituyen un trabajo activo pero no productivo: involucran un gasto de tiempo y de fuerzas sea por parte de su artífice como eventualmente por parte del espectador, pero ese gasto no se ve transformado necesariamente en producto sino en *experiencia*.

Quizás porque esta forma de concebir la creación artística supone como parte constituyente de ella el gasto de tiempo. Buena parte de los trabajos artísticos que me han interesado y que se han convertido en referentes importantes para mi *modus operandi* involucran también una reflexión sobre el tiempo y su relación con la experiencia. La palabra “tiempo” se utiliza para nombrar una magnitud de carácter físico que se

emplea para realizar la medición de lo que dura algo que es susceptible de cambio. Su raíz más antigua es el vocablo griego TEM-NÔ: “separo, divido”. Los trabajos de artistas que me han interesado y varios de mis propias experiencias se estructuran y ordenan a partir de la separación secuencial de distintas acciones en el tiempo. En muchos de ellos he intentado representar ese fragmento de tiempo a través de un trabajo manual y cotidiano, que da cuenta del tiempo transcurrido en su ejecución.

La pregunta sobre cómo se registra el tiempo atraviesa mi trabajo, al igual que el de otros artistas, quizás porque la medición del tiempo es una acción frecuente y cotidiana, propia de las personas: la vida es contenida y registrada por las agendas, calendarios, cuadernos libros y periódicos. La escritura y el tiempo, al igual que las actividades que involucran su medición, se encuentran entonces ligadas a la conciencia de la existencia, realidades abstractas que dan volumen al ser humano y crean en ellas la historia.

5.1. 2244 módulos de yeso fechados (Posada del corregidor, 1997)

Una forma posible de marcar y volver visible el tiempo a través del trabajo artístico es incluir en él fechas, días, horas, minutos y segundos que se ordenan o desordenan, tal como ocurre en 2244 módulos de yeso fechados, que describimos en el tercer capítulo. Durante veintiseis semanas, en un tiempo diario equivalente a una jornada de trabajo de ocho horas, produje módulos de yeso que feché con un timbre y apilé en cúmulos que reflejaban la producción de cada día y que fueron ordenados en palets que contenían tres semanas de producción.

El tiempo, que está construido a partir de convenciones y, por lo tanto, de patrones, me interesa porque, en sí mismo, es nada. Sólo existe como consecuencia de los acontecimientos que tienen lugar en él mismo. Así, por ejemplo, en la obra de On Kawara (Kariya, 1932 – New York, 2014) que revisaremos a continuación, la puesta en evidencia del paso y de la pérdida del tiempo es una metáfora del transcurrir de la vida. Ellas también cuestionan la noción del progreso, que en occidente se suele poner en relación a tiempo.

On Kawara, en su Today Series que inició en Nueva York el 4 de enero de 1966, produjo más de dos mil cuadros de acrílico rectangulares con ochos formatos predefinidos (desde 20,3 x 25,4 cm a los 155,8 x 227,3 cm.). En ellos pinta con letras y números blancos, la fecha de ese día sobre un fondo monocromo rojo, azul o generalmente gris oscuro, con matices que van del verde al castaño oscuro, sin nunca llegar al negro¹⁰. El trabajo de Kawara está modelado de acuerdo a una regla estricta,



Fig. 12.- Isabel del Río, *2244 Módulos de yeso fechados*, yeso y pallets, Galería Posada del Corregidor, 1997. Fotografía de Vinka Quintana.



Fig. 13.- Isabel del Río, detalle de *2244 Módulos de yeso fechados*, yeso y pallets, Galería Posada del Corregidor, 1997. Fotografía de Vinka Quintana.

que lo obligaba a empezar y acabar la pintura en el día inscrito en la tela. Si esto no sucedía, la pintura era descartada.

Cuando On Kawara terminaba una pintura, la guardaba en una caja con un recorte de un diario local del mismo día. Esta acción de guardar una noticia, convierte a la caja en una cápsula de tiempo. Es revelador de la importancia que tenía para el artista el procedimiento por sobre el efecto de su obra en el espectador, el que las telas se expusieran frecuentemente sin la noticia recortada, como si fueran simples hojas de calendarios, para garantizar, de esta manera, una visualidad muy estricta y limitada. Como la sucesión de los días, las *Date paintings* tienen levísimos cambios, pues Kawara escribe las fechas con caracteres trazados a mano y sin plantillas. De esta manera, la repetición metódica que sustenta su pintura es concebida como un acto equivalente a la vivencia de lo cotidiano. Así, On Kawara busca en sus pinturas hacer del tiempo algo concreto, una búsqueda que, desde un principio, se sabe vana e inútil¹¹.



Fig. 14.- On Kawara *Date Painting(s)*, vista de la exposición *On Kawara—Silence*, 2015, Solomon R. Guggenheim Museum.

¹⁰ Anne Rorimer, *The Date painting of On Kawara*, *Museum Studies*, 17,2, 1991, págs. 121-122.

¹¹ “On Kawara propone que el trabajo artístico y la cotidianidad [...] ocupen la misma zona espacio temporal”. Joshua Decker, “(Re)Reading On Kawara: the difference of repetition” art. Cit., pág. 87.



Fig. 15.- On Kawara, *March 1, 2002* (from *Today Series*, 1966 -), Acrílico sobre tela, 25.7 x 34.6 cm.



Fig. 16.- On Kawara, *Date Painting(s)*, vista de la instalación *On Kawara—Silence*, 2015, Solomon R. Guggenheim Museum.

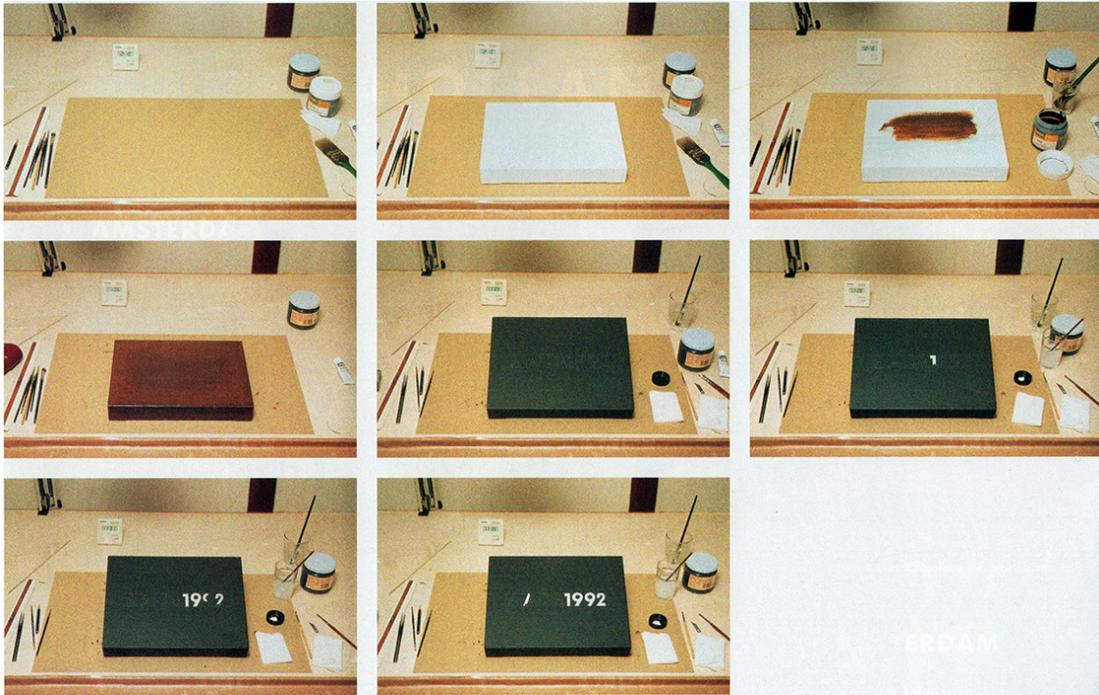


Fig. 17.- Procedimiento de las *Date painting* de On Kawara.

Al igual que en *2244 módulos de yeso fechados* u On Kawara en su *Today Serie*, Roman Opalka (Abbeville, Francia, 1931 – Chieti, Italia, 2011) quiso volver visible el tiempo. Desde 1965 y hasta su muerte en 2011, trabajó en el proyecto *Opalka 1965/1- ∞* (infinito), un intento –desmedido e imposible– de contar hasta el infinito. En las pinturas que componen el proyecto, la progresión de números que empiezan con el número uno, en la primera, debían proceder, hipotéticamente, hasta el infinito. Tal como en *2244 módulos de yeso fechados* o en la obra de On Kawara, una serie de reglas ordenaba el procedimiento de Opalka, quien decidió que cada tela sería vertical y mediría 195 x 35 centímetros, una altura que correspondía a la altura física del artista, mientras que el ancho se deriva de la circunferencia de la puerta de su estudio de Varsovia, donde se inició el proyecto. Los números, que llamaba *Détail*, eran pintados en blancos, con un pincel n° 0. Cada aplicación de pintura blanca continuaba hasta que el pincel se secaba, lo volvía a cargar y así sucesivamente, pintando una media de 380 números por día. Este proceso (o procedimiento) se llevaba a cabo lentamente con el tiempo, en los que cada número, como cada segundo y cada minuto de nuestras vidas, precedía y era sucedido por una interminable procesión de líneas cuidadosamente ordenadas, del uno al infinito. Sobre los fondos negros, Opalka comenzaba por la esquina superior izquierda y terminaba en la inferior derecha. Su mayor innovación fue cambiar el color de fondo, cuando en 1972 llegó al número de un millón. Entonces decidió añadir sucesivamente, cada año, un 1% de blanco al

color del fondo de las telas que pintara. En el año 2008, finalmente, se encontró pintado cifras blancas sobre fondos blancos, que llamó *Blanc mérité* (*Blanco merecido*) y solo podían ser apreciadas a trasluz.

Al acabar la jornada y con los números ya pintados, los enumera grabando su voz y al finalizar, frente a cada tela, el artista toma una fotografía de sí mismo, vestido con una camisa blanca y, siempre en las mismas condiciones técnicas y de iluminación, bajo una luz intensa que registraba su paulatino envejecimiento. Esos autorretratos y sus grabaciones constituyen otros registros del tiempo. Durante los 46 años de su proyecto, que él lo llamó su “Proyecto de vida”, su técnica y materiales apenas cambiaron. Sus telas, 233 en total, siempre de las mismas dimensiones, pincel N° 0 y óleo. Opalka suponía que el número 7777777 sería una especie de culminación de su “programa”; pero en realidad la culminación fue su muerte que llegó al número 5607249. También este fracaso es interesante y problematiza todo su trabajo, puesto que vuelve todavía más visible el paralelismo entre la secuencia creciente de números y el envejecimiento del artista.¹²



Fig. 18-19.- Romano Opalka: *Opalka 1965/1-∞*, desde 1965, registros,

¹² Tal como escribió Opalka, en 1987, “el tiempo, tal y como lo vivimos y lo creamos, encarna nuestra progresiva desaparición; estamos al mismo tiempo vivos y enfrentados con la muerte: ese es el misterio de todos los seres vivos. La conciencia de este inevitable desaparición ensancha nuestras experiencias sin disminuir nuestra alegría”. <http://incurably10.rssing.com/chan-6345228/latest.php>

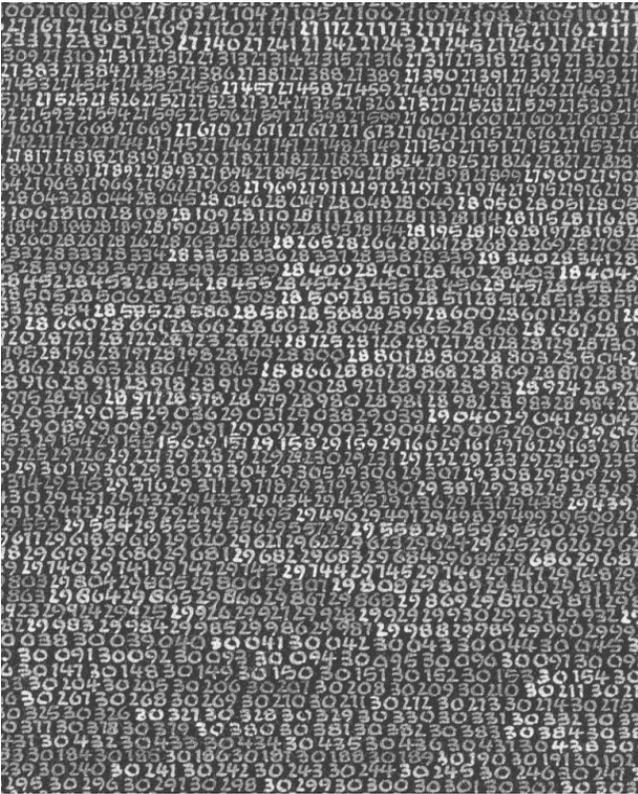


Fig. 20.-Detalle, El Blog de Pintura de My Tale I Teach



Fig. 21.- Finalización de un detalle y firma, signature http://roman.opalka.pagesperso-orange.fr/images/Roman_fin_detail_photo.jpg



Fig 22.- Opalka, 1965/1- ∞, Détails 2075998, 2081397, 2083115, 4368225, 4513817, 4826550, 5135439 et 5341636. Detalles expuestos al Yvon Lambert Gallery , Paris.

Las distintas tecnologías han contribuido a volver visibles estas experiencias del tiempo, a través de su descomposición en fracciones repetitivas y medibles, concebidas entonces como series. Esto es particularmente evidente en las secuencias fotográficas que realizó Eadweard Muybridge (1830-1904) a finales del siglo XIX. Muybridge fraccionó el tiempo en series de imágenes consecutivas, descomponiendo y fraccionando no sólo el movimiento captado, sino también el transcurso del tiempo. Para pensar mi trabajo este elemento tiene, en sus cortes, segmentos y sutiles variaciones, un mayor sentido que la secuencia continua e ininterrumpida del cine, que generalmente busca simular el paso del tiempo y no explicitar su naturaleza fragmentaria y construida.

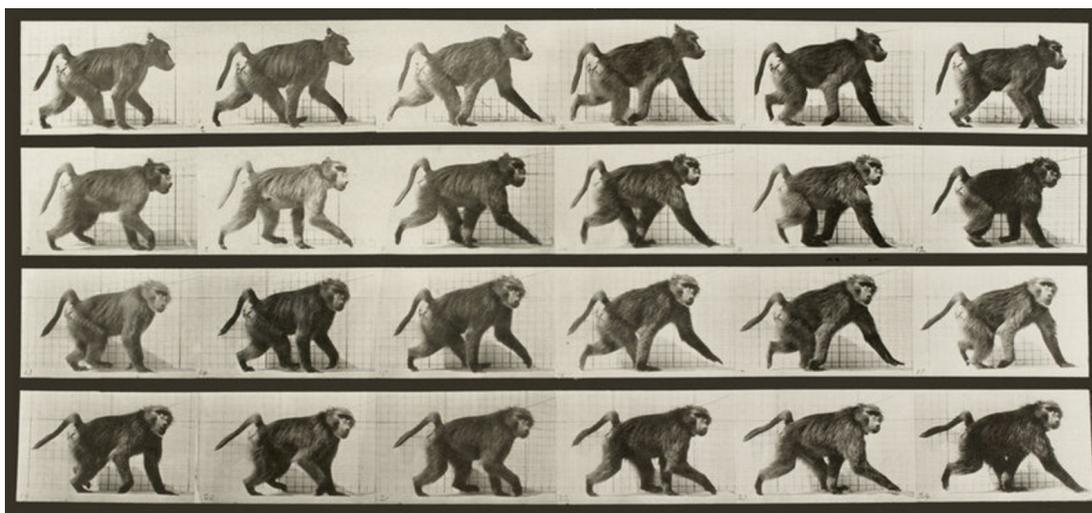


Fig. 23.- *Animal Locomotion*. Investigación Electro-fotográfica que muestra una serie de imágenes consecutivas de un babuino en funcionamiento. Eadweard Muybridge, *Animal Locomotion*, Filadelfia, fotograbado, 1887, pl. 748.

Sobre esta ocultación, en el cine, de la naturaleza fragmentaria y construida de la imagen del tiempo y sobre su particular carácter de simulacro de la realidad, han reflexionado, sin embargo, algunos artistas. En la película *Sleep* (1963), Andy Warhol (Pittsburgh, 1928 – Nueva York, 1987) filmó en “tiempo real”, durante cinco horas y veinte minutos, a John Giorno durmiendo. En la película “no pasa nada”, salvo el tiempo en el interior de la cinta y en la realidad del espectador. El carácter procesual de esta obra, cuyo único fin era la explicitación del procedimiento, se reflejó en la ausencia de espectadores durante su estreno, puesto que asistieron nueve personas (y solo siete permanecieron durante más de una hora). Es, probablemente, el film existente más comentado y menos visto de la historia del cine, del que se rescata exclusivamente el procedimiento y no la “historia” (el relato) de la película.



fig. 24.- Andy Warhol, *Sleep*, 1963.

La búsqueda de volver visible el procedimiento y su vinculación con el tiempo transcurrido, no se limitó, en la década de 1950, solo al cine. También John Cage (Los Ángeles, 1912 – Nueva York, 1992), en 1952, compuso y estrenó *4'33''*, una obra que consistió en un concierto en el que varios músicos se sentaron en silencio durante la ejecución de la pieza, frente a una partitura sin notas de tres movimientos. La obra vuelve visible el tiempo como elemento constitutivo de la música, al mismo tiempo que el silencio, aparentemente visible, es buscado pero no encontrado, puesto que lo que aparece son los ruidos que llenan ese silencio.



Fig. 25.- "4'33'' (1952/1953), tinta sobre papel, cada página: 11 x 8 1/2'' (27,9 x 21,6 cm). Museo de Arte Moderno de Nueva York. Adquirida a través de la generosidad de Henry Kravis en honor de Marie-Josée Kravis, 2012. © 2013 John Cage Trust (todas las imágenes cortesía MOMA).

5.2. 576 Papeles fotográficos fechados. (Performance, Galería Posada del Corregidor, 1998)

Al igual que en las obras de Warhol y de Cage, en la performance *576 Papeles fotográficos fechados* lo único que realmente ocurre y se muestra es el paso del tiempo. Se expuso en la Galería Posada del Corregidor en la muestra "A tiempo", durante 24 días, es decir, durante 576 horas. Antes de ser expuestos, cada uno de los 576 papeles fue marcado con un timbre impregnado de fijador con la fecha de uno de los días de la exposición, de tal manera que cada día de los 24 días de exposición contaba con 24 papeles con su fecha inscrita, un papel por cada hora que lo constituía. En la Galería se ordenaron 24 hileras de 24 papeles, cada una correspondiente a un día de la exposición con sus respectivas horas. Para poder ser montada y durante los primeros momentos de la inauguración el interior de la galería se oscureció y fue iluminado con ampolletas rojas y amarillas, tal como ocurre en las cámaras oscuras. En la misma inauguración, una vez expuestos a la luz, el material inició el proceso de velado, haciéndose, al mismo tiempo y paulatinamente, visible la fecha inscrita. Los 576 papeles aluden, de esta forma,

a la cantidad de horas en las que ellos fueron doblemente expuestos durante la exhibición: a la mirada de los espectadores, a la luz que los veló. El trabajo estableció, entonces, una relación entre el acto de exponer y el proceso de exposición que hace parte del revelado fotográfico, exhibiendo no imágenes, sino lo que permanece, literalmente, en la oscuridad: su proceso de creación y manipulación, el tiempo que transcurre.



Fig. 26.- Isabel del Río, *576 Papeles fotográficos fechados*, performance, Galería Posada del Corregidor, 1998. Fotografía de Vinka Quintana.

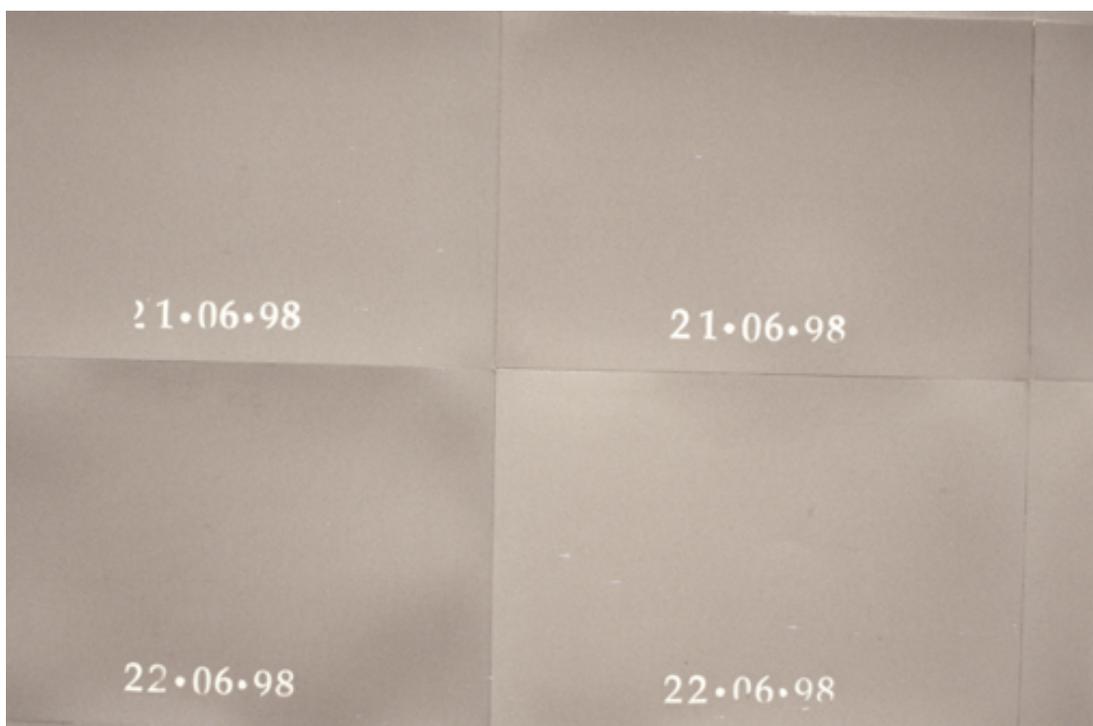


Fig. 27.- Isabel del Río, *576 Papeles fotográficos fechados*, performance, detalle, Galería Posada del Corregidor, 1998. Fotografía de Vinka Quintana.

También la obra cinematográfica *The Clock* (2010) de Christian Marclay (California, 1955), es una representación del tiempo, de su pérdida y de su deconstrucción. Este proyecto fue hecho con la ayuda de un equipo de investigadores que durante tres años observaron películas acerca del tiempo. Seccionaron y registraron las escenas de acción en las que aparecían relojes. El montaje y la edición fue la parte medular de este proyecto, puesto que la hora que marca y transcurre en la película es la misma que la que marca el reloj del espectador. Es un film que dura 24 horas y donde se refleja minuto a minuto el paso del tiempo real que experimenta el espectador. De esta manera, el espectador ve pasar un día entero a tiempo real y sincronizado con su propia experiencia, puesto que la hora real del lugar donde se proyecta se sincroniza con la hora mostrada o relatada en la película.

En *The Clock*, Marclay resume en un día la historia del cine, ligándola al tiempo y mostrándola en un tiempo real, ya que cada escena contiene una indicación del tiempo: un reloj o un trozo de diálogo, que se sincroniza para mostrar el tiempo transcurrido. El hilo de la narración es, por lo tanto, el paso del tiempo y su *leit motiv*, los relojes.

Al poner en evidencia nuestra propia obsesión por el tiempo –en la película el espectador acaba buscando el reloj o la alusión que permita marcar la hora– Marclay evidencia lo que constituye la esencia del cine: el paso y el registro del transcurrir del tiempo.

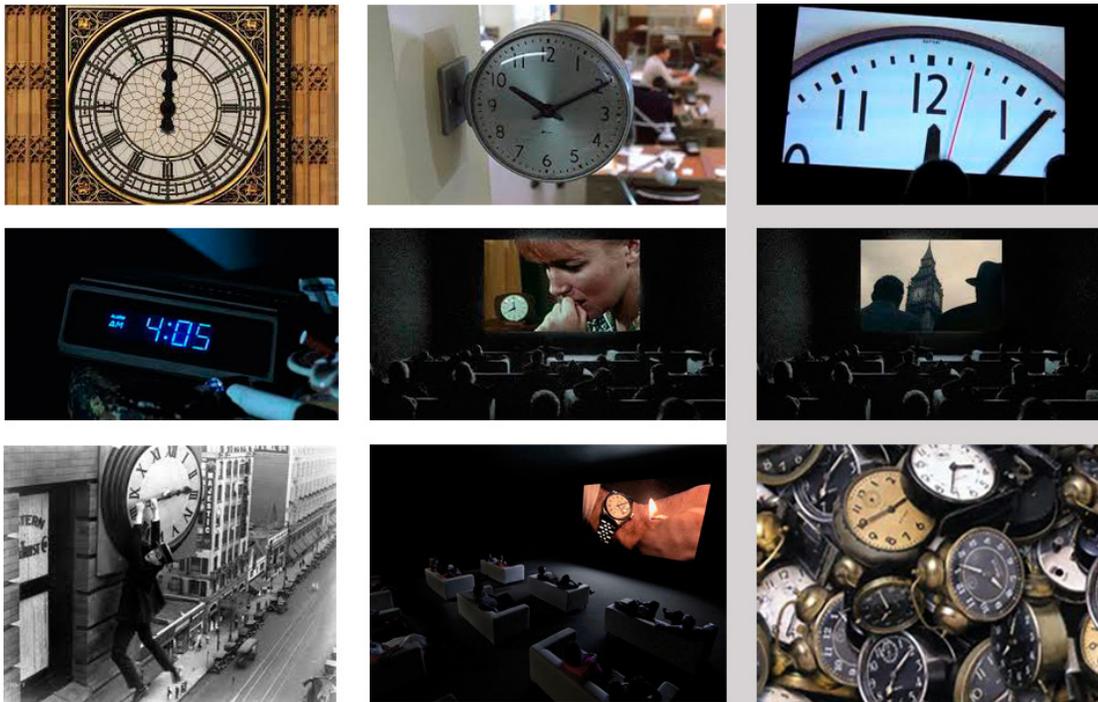


Fig. 28.- Christian Marclay, *The Clock*, 2010, Instalación cinematográfica, White Cube Gallery, Londres.

Al igual que Marclay en *The Clock*, aunque desde materialidades muy distintas, en 1998 un grupo de artistas reflexionamos sobre el registro del tiempo en la muestra *A tiempo*.

5.3. *96 relojes sincronizados en cuartos de horas* (Centro de Extensión de la PUC, 1998)

96 módulos de relojes sincronizados en cuartos de horas consistió en la instalación de 96 relojes –el total de cuartos de hora contenidos en un día– colocados sobre la pared trazando cuatro líneas horizontales, cada una con una diferencia de quince minutos respecto a la siguiente. Los relojes fueron interconectados a una misma fuente eléctrica, lo que permitió que comenzaran a funcionar simultáneamente. A

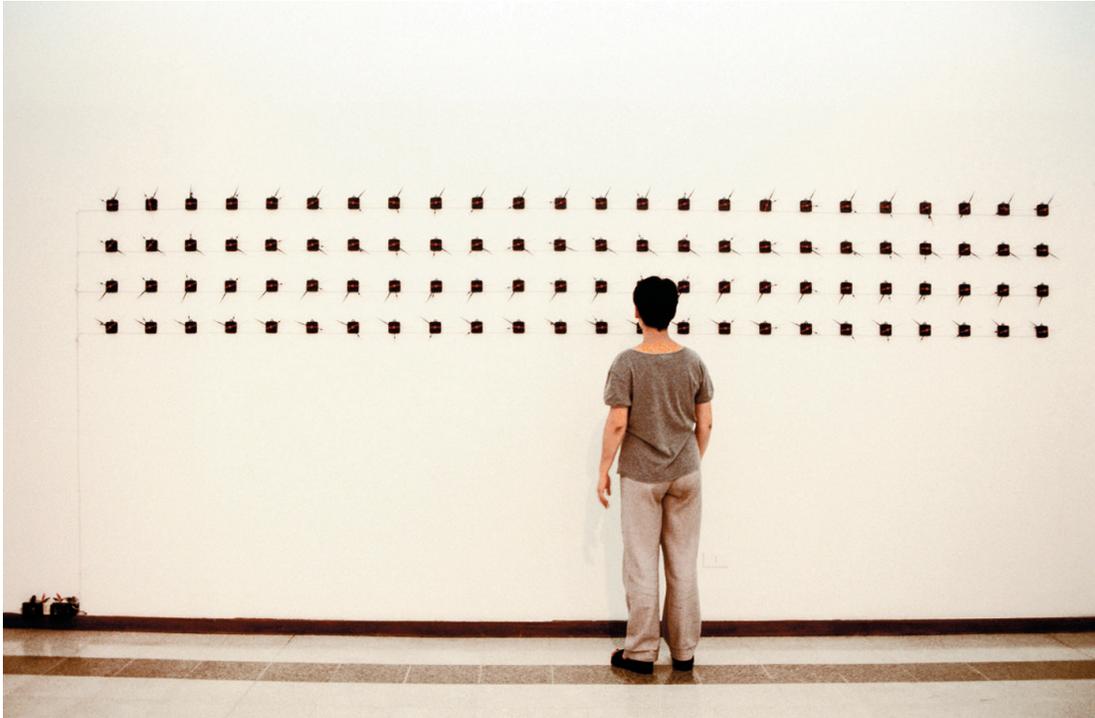


fig. 29. Isabel del Río, *96 relojes sincronizados en cuartos de horas*, Centro de Extensión de la PUC, 1998. Fotografía de Vinka Quintana.

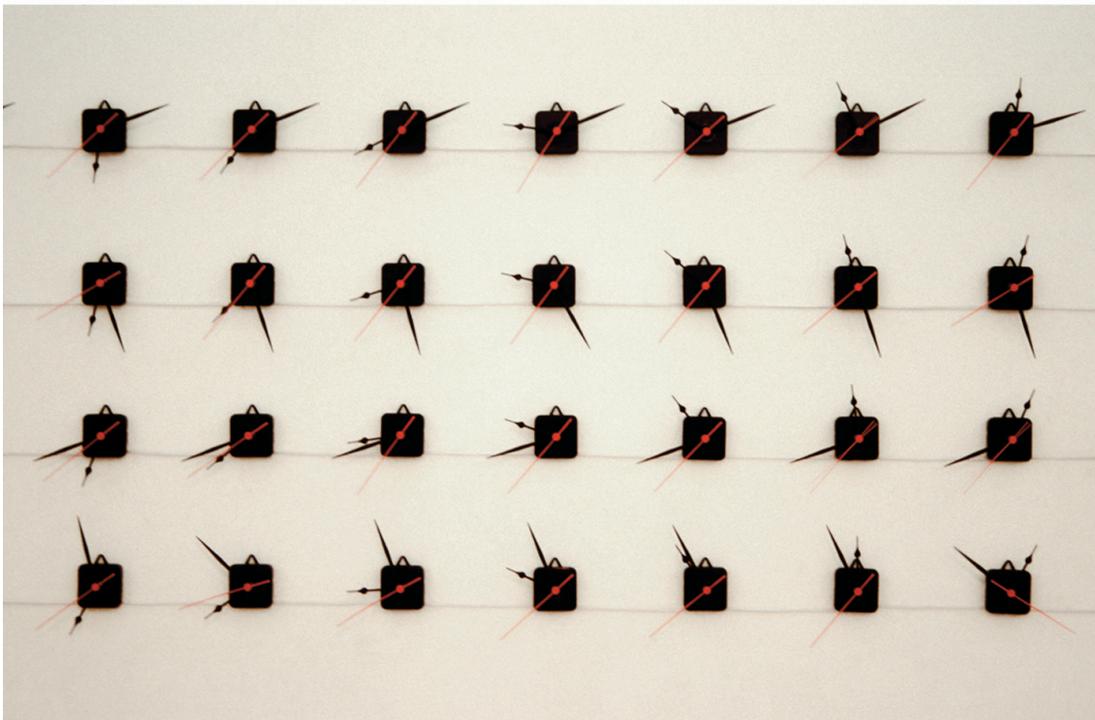


Fig. 30. Isabel del Río, detalle de *96 relojes sincronizados en cuartos de horas*, Centro de Extensión de la PUC, 1998. Fotografía de Vinka Quintana.

pesar de esta precaución y debido a la mínima calidad de los relojes, éstos se desfasaron, perdiéndose la diferenciación de los segundos que caracteriza el sonido de los relojes y produciéndose, por esta descoordinación, un zumbido constante, como si la única reflexión posible sobre el tiempo pudiera darse solo desde la inexactitud, desde la pérdida del tiempo. Como los “errores” buscados por André Cadere en sus *Barres de bois*, también en mis procedimientos los imprevistos y errores contribuyen a enriquecer y volver más compleja la experiencia. A partir de la exploración de las implicancias del sonido producido por el desfase de los relojes, realicé, un año más tarde *Registro de sonido de 86400 relojes*.

5.4. *Registro de sonido de 86400 relojes* (Casa Colorada, 1999)

Para el *Registro de sonido de 86.400 relojes*, se reconstruyó en un estudio de grabación la instalación de los *96 relojes sincronizados en cuartos de hora*, registrando digitalmente su sonido por 75 minutos. De ese registro fue seleccionado un cuarto de hora, que un computador superpuso 900 veces, un número que multiplicado por la cantidad de relojes da 86400, es decir, la cantidad de segundos contenidos en 24 horas. Para rehacer el desfase entre los relojes que caracterizó a la anterior exposición, la superposición se alteró levemente. El resultado de este proceso fue la producción de 300 cassettes de dos caras de quince minutos cada una, donde cada segundo equivale a la grabación de 86.400 segundos, es decir, de los segundos contenidos en un día. El oyente que escuchara los cassettes podía ver, escuchando el zumbido de los relojes, pasar el tiempo en la medida que la cinta se enrollaba en el interior del cassette. En la Galería, se instaló un reproductor de sonido sin fin, que proyectaba en la sala vacía, sin ningún elemento visual, el ruido metálico y sucio de los relojes.



fig. 31. Isabel del Río, cassette de Registro de sonido de 86400 relojes, Casa Colorada 1999. Fotografía de Isabel del Río.

6. Una estética letárgica: describir sin relatar

El letargo es un estado de inactividad profundo y prolongado que se produce en ciertos organismos cuando las condiciones del medio les son desfavorables. La palabra “letargo” se descompone en las palabras *lethe*, olvido y *argos=ergos*, lento, inoperante, indolente, es decir, contrario a *ergon*, obra, trabajo. Al igual que las situaciones desfavorables que condicionan el letargo, no existen, para mí, condiciones propicias para las experiencias del arte. Preferiría, simplemente, no hacerlas. Las experiencias artísticas reunidas en esta tesis se alejan de su propia concepción como trabajo o como obra final y se piensan a sí mismas como proceso, como un procedimiento. Este no consiste en el mero empleo de técnicas y materiales, sino en una “escucha activa” acerca de lo que sucede al emplear esas técnicas y materiales. Pareciera, a primera vista, que en las experiencias artísticas de Cadere, On Kawara, Opalka, en *Sleep* de Andy Warhol, en *4'33"* de Cage, en las obras invisibles de Barry y en las películas Marclay, al igual que mis propios proyectos, no ocurre nada. No existe una historia en ellas y cuando eventualmente ésta podría existir, es ocultada o se fragmenta, dispersa y pierde. En experiencias como *100 circuitos electrónicos en serie paralelo*, la ausencia de relato es proporcional al énfasis en la descripción de los procesos y procedimientos, que permite una dilación en la ejecución de los mismos.

6.1. *100 circuitos electrónicos en serie paralelo* (Haus Am Kleist-park, Berlín, 2002)

100 circuitos electrónicos en serie paralelo fue realizado para la exposición colectiva *Correspondencias*, en la que se planteaba la relación, pero también la infranqueable distancia, entre Santiago y Berlín.

Tal como su nombre indica, el trabajo consistió en cien circuitos electrónicos dispuestos sobre una pared en cinco hileras de veinte circuitos cada una. Cada circuito electrónico estaba compuesto por un parlante, un pulsador y una serie de piezas que los vinculaba y había sido cortado, pelado, torcido, soldado y conectado. Al presionar uno de los pulsadores, los parlantes ubicados en la hilera emitían, en castellano, una de las cinco acciones fundamentales del proceso de construcción de la obra. Lo mismo ocurría respecto a las otras hileras y a las siguientes operaciones.

En *100 circuitos electrónicos en serie paralelo*, establecí una relación con el motivo de la muestra, creando una *correspondencia* entre los procedimientos técnicos involucrados en la producción y ejecución del trabajo y el significado de las palabras emitidas por los parlantes. Sin embargo, al mismo tiempo, el trabajo impone al espectador una distancia que también estaba implícita en la muestra: aunque en cada circuito electrónico ocurre técnicamente un viaje, puesto que la corriente eléctrica, una vez oprimido el pulsador, permite el paso de un mensaje grabado en Chile a un oyente en Berlín, el mensaje es, al mismo tiempo, insignificante y evidente o bien, incomprendible para quien no entiende castellano.

En *100 circuitos electrónicos en serie paralelo*, como en todos mis proyectos, el nombre describe lo que la constituye. En ella, además, la misma obra señala el procedimiento que la hizo posible y contabiliza el número de pulsaciones que la pusieron en marcha. Fuera de eso, no hay nada.

Lo que aquí hemos descrito como una estética letárgica puede, acaso, recordar lo que señalara Pablo Oyarzún en su libro *Anestésica del Ready made* (Santiago: LOM, 2000), cuando describe lo que Marcel Duchamp llamó la “constante lucha por hacer una cisión exacta y completa” que, en el caso de estas experiencias, está vinculada a la ruptura de las narrativas, los relatos y los sentimientos. “Una actividad —escribe Oyarzún— comandada por la voluntad sistemática de romper continuamente con los esquemas prácticos y productivos históricamente fijados, y también —y a la vez— con los nuevos esquemas a que se hace posible arribar en virtud de tales rompimientos. Es el intento de no permanecer en consolidación alguna de la labor artística o su programa, de desprenderse constantemente de las prerrogativas a que pudiesen aspirar las soluciones logradas, formulando una interrogación radical y, por eso, al mismo

tiempo, de no permitir la historización de esa práctica en el sentido de una eventual traditabilidad; el arte –si todavía vale la palabra– debe quedar librado a una actualidad perentoria.”¹³

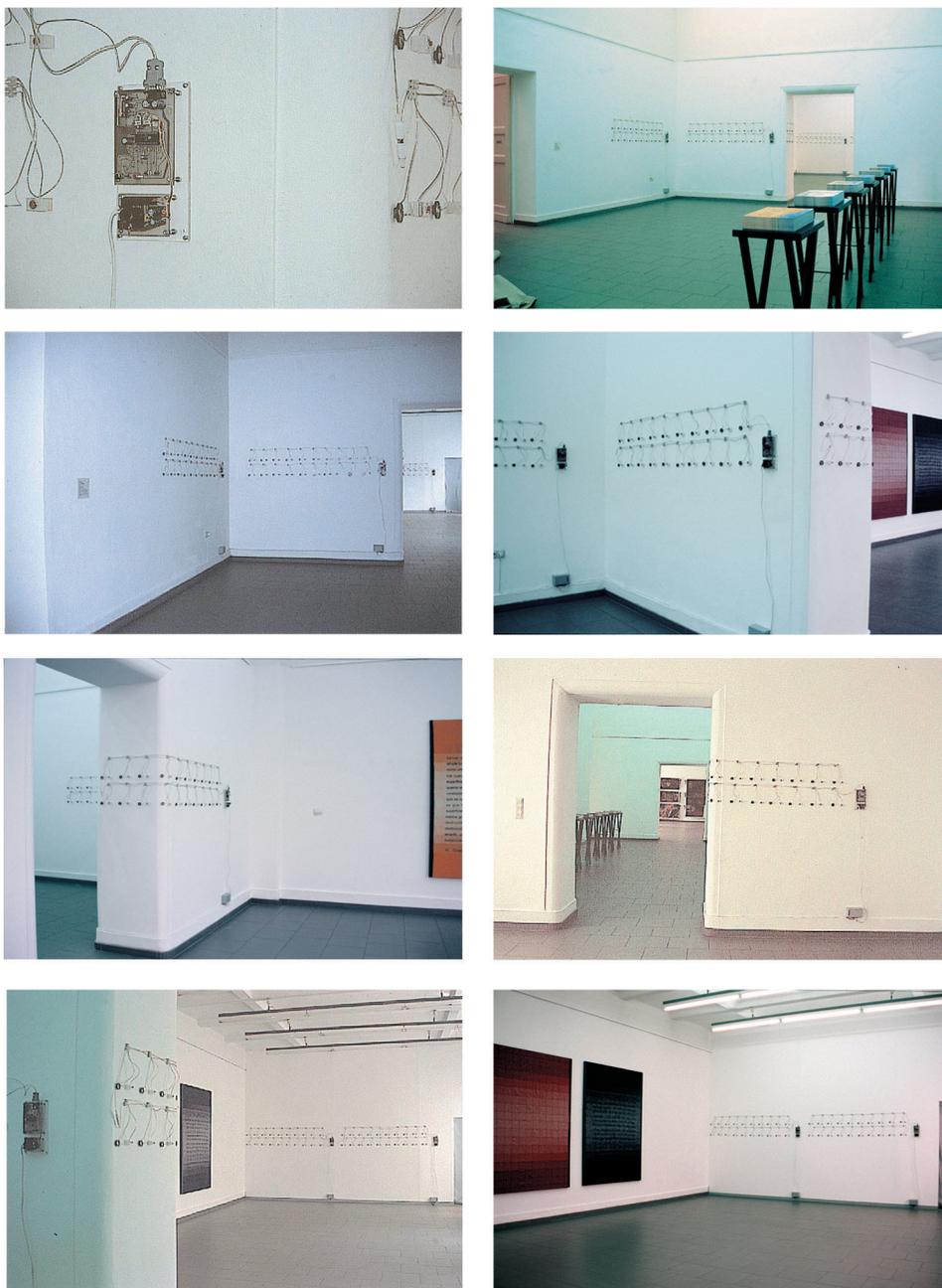


Fig. 32. Isabel del Río, 100 circuitos electrónicos en serie paralelo, Haus Am Kleist-park, Berlín, 2002. Fotografía de Isabel del Río.

¹³ Pablo Oyarzún, *Anestésica del Ready made*, Santiago: LOM ediciones, 2000, p. 73.

Una obra que puede ilustrar un proceso de vaciamiento de narrativas es el video de 7 1/2 minutos que Christian Marclay realizó antes que *The clock*, *Telephones*. El video está conformado por una sucesión de breves fragmentos de películas que crean una secuencia de imágenes propias, en las que los personajes progresivamente marcan, escuchan el timbre del teléfono, atienden, conversan, reaccionan, dicen adiós y cuelgan, expresando, además, distintas emociones, pero sin entregar el contexto en el que estas se produjeron: sorpresa, deseo, ira, incredulidad, emoción, aburrimiento. De esta manera, *Telephones*, que está hecha de fragmentos de discursos de los que permanecen los gestos y no el contenido, se convierte en una metáfora del fracaso comunicativo y en una negación de las posibles historias.



Fig. 33.- Christian Marclay, *Telephones*, 1995. Fotograma de video, 7 minutos y 30 segundos. Heartney Elenor, *Arte & Hoy*, Editorial Phaidon.

En el año 2002 y en el 2011 también utilicé en mis trabajos la comunicación telefónica. En la medida en *Seis sistemas de amplificación para auriculares en paralelo* se borraban los relatos que en para evidenciar, a través de los descalces y ruidos, las materialidades y los procedimientos que actuaban al interior de los mismos trabajos.

6.2. *Cinco sistemas de amplificación para auriculares en paralelo* (Galería Blanca, Centro de Extensión PUC, 2011)

Este trabajo fue expuesto en *Relatos de memoria* y estuvo compuesto por una estructura que sostiene bajo el techo de la entrada de la Galería de Arte del Centro de Extensión de la Universidad Católica, *6 sistemas de amplificación para auriculares en paralelo conectados a 384 auriculares*, desde los cuales se escucha el ruido de voces de 1733 mensajes telefónicos. En la medida que el espectador se acercaba y pasaba bajo la estructura en la que los auriculares conforman una trama casi vegetal, los distintos sensores activaban el sonido de los mensajes.

Los mensajes, que alguna vez fueron dejados en la grabadora del teléfono para ser escuchados, se transformaron no en la memoria de un encuentro sino en un zumbido ininteligible compuesto por cientos de voces que remedan el tráfigo ininteligible de la ciudad. Aunque en el trabajo mis historias privadas se volvían públicas, los relatos que originaron los mensajes quedan ocultos en la fragmentación y el ruido. De ellos no queda nada.

6.3. *Circuitos híbridos* (Galería Gabriela Mistral, 2007)

Más tarde, en la exposición *Circuitos híbridos* volví a experimentar con tramas de sonidos. A partir de los dispositivos electrónicos sonoros de juguetes y muñecos conformé una pared de ruidos. Privados de los juguetes que los contenían en su interior, los sonidos emitidos perdían su sentido y dejaban de evocar los contenidos emotivos de la infancia.

Circuitos híbridos consistió en tres sistemas de audio programados conectados a una serie de dispositivos electrónicos sonoros extraídos de juguetes y muñecos sostenidos por dos placas de acrílico transparente. En el catálogo de la exposición, Sandra Accatino señaló:

“Isabel del Río ha instalado, en dos placas de acrílico transparente y a pocos centímetros de la pared, tres sistemas de audio programados conectados a una serie de dispositivos electrónicos sonoros extraídos de

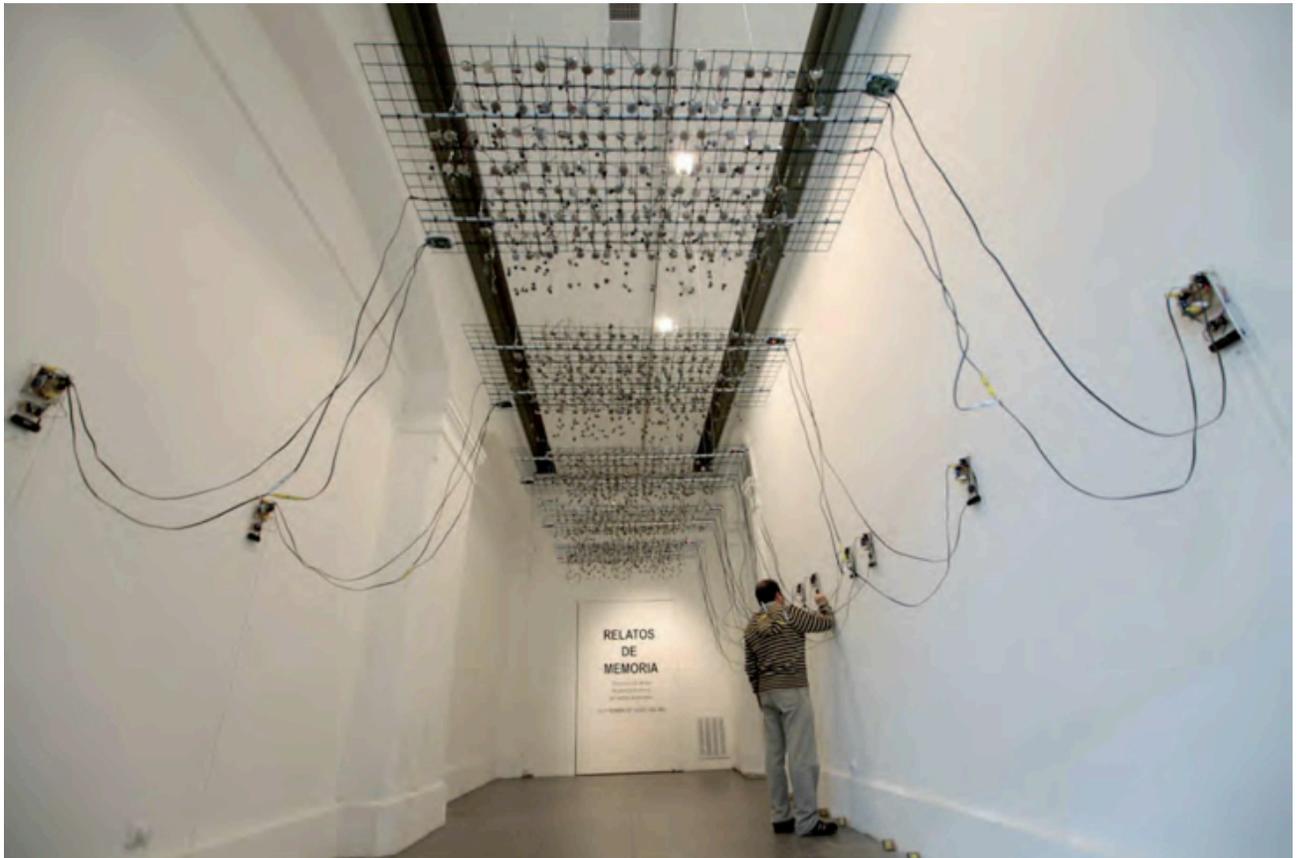


fig. 34. Isabel del Río, *Cinco sistemas de amplificación para auriculares en paralelo*, Galería Blanca, Centro de Extensión PUC, 2011. Fotografía de C. Cortes

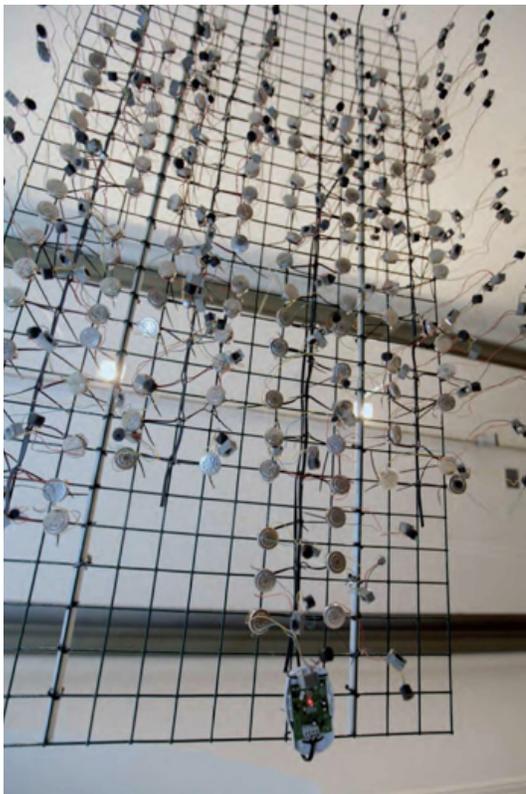


fig. 35. Isabel del Río, detalle de *Cinco sistemas de amplificación para auriculares en paralelo*, Galería Blanca, Centro de Extensión PUC, 2011. Fotografía de C. Cortes

juguetes y muñecos. Ordenados y seriados, los dispositivos sonoros conforman visualmente un pentagrama, compuesto por cables alimentadores y conectores, indicados respectivamente con los colores primarios y los complementarios.

Desde la apertura que separa las dos salas, el espectador difícilmente percibe todos los elementos que componen esta obra. Ve, más bien, los cables que unen los módulos de sonido a las tres placas, el cable negro que conecta a la instalación con la fuente de electricidad y, sobre todo, las sombras de distinta intensidad que el tenue tejido eléctrico y los dispositivos proyectan en la pared. La imagen es sutil, casi intangible, y obliga al espectador a intensificar su capacidad perceptiva. Al traspasar el umbral, sin embargo, un sensor de movimiento activa el sistema electrónico, creando una trama de sonidos ensordecedores que, aunque se repiten constantemente, cambian aleatoriamente de acuerdo al momento en que el sensor ha captado la presencia del espectador. Ocurre, en esta obra, una suerte de extrañamiento: de los sentidos, en primer término, porque a la transparencia visual se contraponen la áspera red de sonidos electrónicos y luego, de los sonidos en sí mismos que, privados de los cuerpos a los que otorgaban la sensación de vida, aparecen, en cambio, siniestros, portadores de una vida fantasmagórica, simulada¹⁴.

Los sonidos que integran *Circuitos híbridos* se ordenaron en tres frases de ritmos distintos y duración equivalente, que el software combinaba y alternaba. Cada frase estaba compuesta, a su vez, por diecisiete sonidos, la cantidad de moras o unidades de segmentos fonológicos que contienen los Haicu, que se dispusieron en distintas zonas de la instalación. Así, aunque *Circuitos híbridos* trabajó con sonidos que remiten a objetos llenos de eventuales recuerdos de la infancia, ellos quedan reducidos a impulsos conducidos por circuitos electrónicos que transportan sonidos cuyo referente ha desaparecido. Hecho a partir de sombras y ruidos fortuitos que forman una trama sin relato, conectados rigurosamente para evidenciar solo su dispersión y fragmentación, *Circuitos híbridos* puede pensarse desde una estética letárgica no solo porque presenta unos sonidos sin referentes ni relatos, sino porque en la obra muestra los procesos y procedimientos, cuya ejecución –activada por el movimiento del espectador– puede dilatarse infinitamente.

¹⁴ Sandra Accatino. Catálogo *Circuitos Híbridos*, Galería Gabriel Mistral, 2007

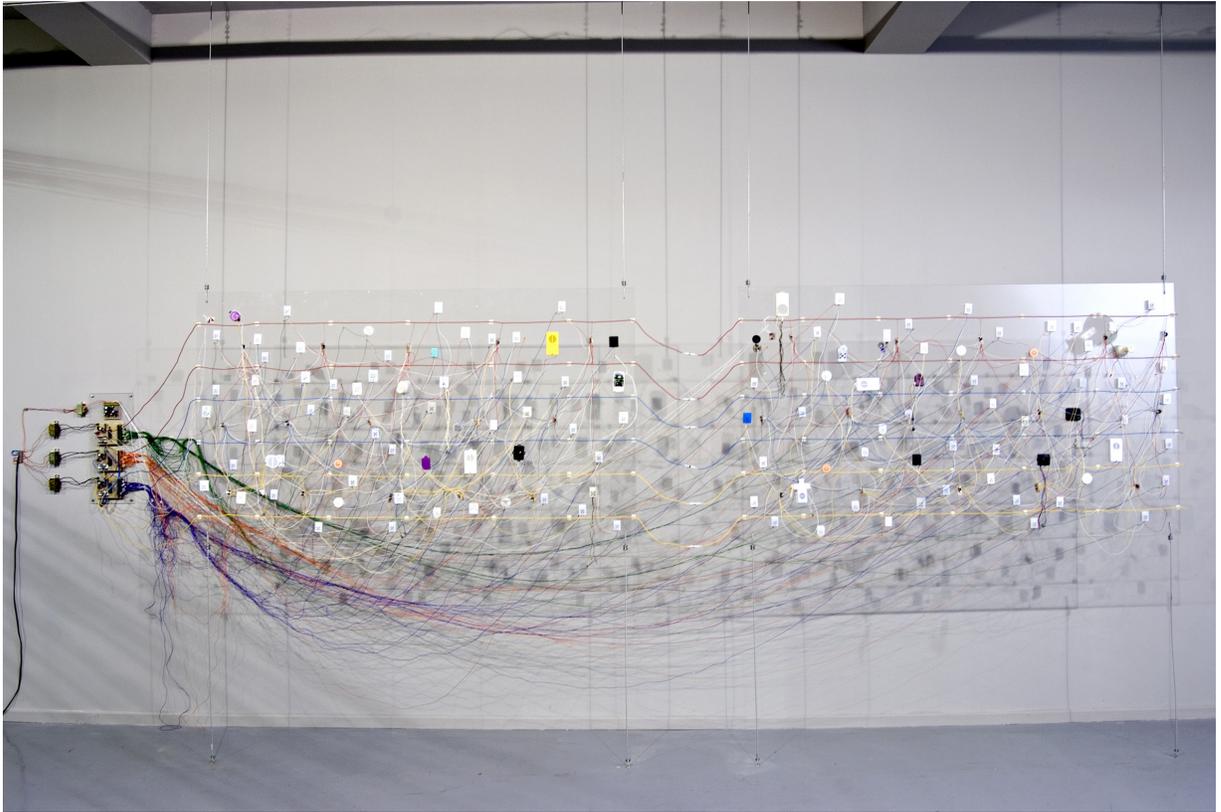


fig. 36. Isabel del Río, *Circuitos híbridos* (Galería Gabriela Mistral, 2007). Fotografía de Jorge Breantmayer

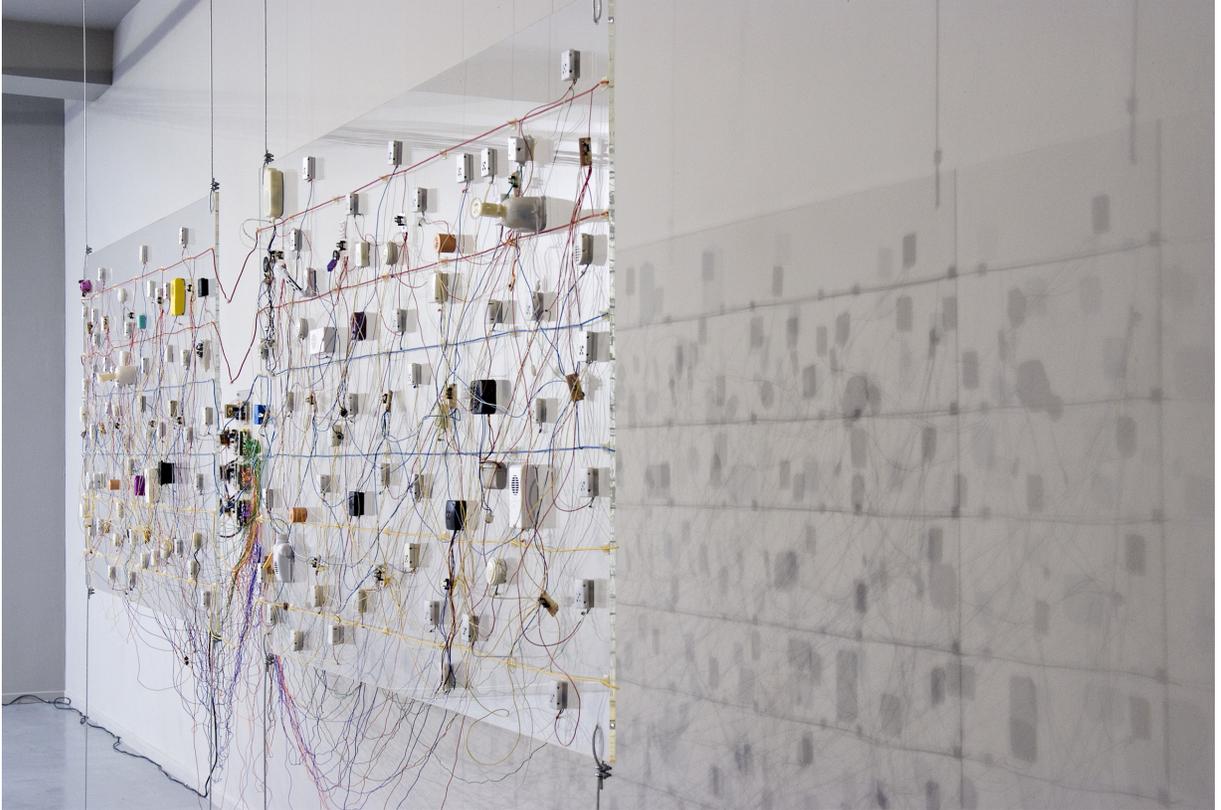


fig. 37. Isabel del Río, detalle de *Circuitos híbridos* (Galería Gabriela Mistral, 2007). Fotografía de Jorge Breantmayer.

Conclusiones

Existen en el arte contemporáneo diversos artistas y corrientes que han cifrado el éxito de la empresa artística en la *no-producción*, esto es, en el desarrollo de estrategias cuyo fin no es la producción de obras de arte, sino el planteamiento de otras vías de realización estética. Muchas de estas operaciones artísticas han sido revisadas por el ensayista francés Jean-Yves Jouannais en su texto *Artistas sin obra*, que describe algunas de estas estrategias y en particular, el desarrollo de la propia subjetividad del artista y el énfasis en el gesto, el silencio y el resto como actividades productoras de sentido (pero no de obras).

Esta tesis ha inscrito mis experiencias en el arte dentro de este marco, ha revisado los postulados de Jouannais y relacionado los proyectos de otros artistas con mis propios proyectos. En ella creo haber demostrado que estos proyectos no se centran en la ejecución de “obras” como resultado de una indagación artística, sino en el propio *proceso o procedimiento* como núcleo de la experiencia creativa. En otras palabras, la “obra” no es el conjunto de objetos resultantes del trabajo creativo, sino que es el acontecer del trabajo mismo, el conjunto de pasos y técnicas, su observación, repetición y cancelación.

En esta tesis, he sostenido que las exposiciones de mis proyectos dan cuenta de los estados momentáneos de mi experiencia en el campo del arte y no de sus resultados. Apoyada en el registro de dichas exhibiciones, en la comparación con proyectos similares de otros artistas y en los planteamientos de Jouannais, esta monografía ha mostrado que el conjunto de mis investigaciones en el campo artístico exploran, a partir de la invisibilidad, lo intangible y lo letárgico, las formas posibles de pensar el arte desde una estética del procedimiento. Sus claves de realización se encuentran en la exploración de los usos de diversos materiales y técnicas y en el desarrollo subjetivo de ciertos patrones conceptuales con prescindencia de su plasmación en una obra. Los objetos realizados en el transcurso de estas investigaciones son exteriorizaciones de dichos procedimientos, “restos” del trabajo creativo que, a su vez, lo testimonian.

Referencia bibliográficas

ARASSE, Daniel: *Histoires de Peintures*, Paris: Éditions Denoël, 2004. (http://www.dailymotion.com/video/xut4ev_daniel-arassee-une-histoire-de-peintures-2_creation).

CABANNE, Pierre: *Conversacione con Marcel Duchamp*, Barcelona, Editorial Anagrama, Segunda edición, 1984

CHILVERS, Ian: *Diccionario del Arte del siglo XX*. Dictionarios Oxford-Complutense, España. Editorial Complutense, 2001

JOUANNAIS, Jean-Yves: *Artistas sin obra "I would prefer not to"*, Barcelona, Acantilado. Primera edición, 2014

GUASCH, Anna María: *Autobiografías Visuales "Del archivo al índice"*, España, Ediciones Siruela, 2009

GUASCH, Anna María: *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*", España, Ediciones Alianza Editorial, 2009

HAHN, Otto: *Entrevista a Macel Duchamp*, Revista Vuelta, España. Número 133-

134, diciembre 1987

HAN, Byung-Chul: *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*, Barcelona. Herder Editorial, 2015

HEARTNEY, Eleanor: *Arte & Hoy*, Hong Kong. Editorial Phaidon, reimpresso tapa blanda, 2013

KEE, Joan: *Uncommon Knowledge, (Conocimiento Incomun)*. Revista Artforum, vol 53, NO 5. Febrero 2015

KOSUTH, Joseph: *Art After Philosophy and After: Collected Writing, 1966-1990*, Cambridge: MIT press, 1991

MINK, Janis: *Marcel Duchamp 1887-1968, El arte contra el arte*, Madrid-España. Editorial Taschen, 2013

MOOAN, Robert C.: *Del Arte a la idea, ensayos sobre arte conceptual*, Madrid-España. Ediciones Aral, 2003

MORGAN, Stuart: *Catálogo Rachel Whiteread*, Madrid. Palacio de Velázquez, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 11 de febrero-22 abril 1997

OSBORNE Peter: *Arte Conceptual*, Barcelona. Editorial Phaidon, reimpresso tapa blanda, 2011

OYARZÚN, Pablo: *Anestésica del Ready made*, Santiago: LOM, 2000.

ROMIER, Anne: *The Date painting of On Kawara*, Museum Studies, , 1991,

WEIDEMANN, Henning: *On Kawara, June 9, 1991, augs der. "TODAY", Series (1966-...)*, Germany, Reihe Cantz, 1994

