

Negaciones Interrumpidas

Juan Carlos López

© Juan Carlos López
Tesis de Magíster en Artes
Mención Artes Visuales
Universidad de Chile
2017
Profesor guía Pablo Ferrer.

Agradecimiento:

A Pablo Ferrer por su paciente ayuda para dar cuerpo a esta serie de fragmentos irreconciliables.

ÍNDICE

NOTAS PRELIMINARES

pag. 5

PRIMERO

pag. 12

SEGUNDO

pag. 19

TERCERO

pag. 28

CUARTO

pag. 38

NOTAS FINALES

pag. 51

BIBLIOGRAFÍA

pag. 63

Dedicado a Magdalena.

NOTAS PRELIMINARES

Una agrupación de aforismos pretende, a continuación, introducir el contenido desarrollado en este texto y también, advertir desde ya al lector de la estructura fragmentaria que encontrará en los capítulos siguientes.

Traducción, negación, fantasma y simulacro son algunos de los conceptos que encontrarán en la serie de citas, recuerdos y sueños que componen este trabajo de montaje.

Porque entenderán: lo que se presenta no es sino una experimentación sobre la redacción de un argumento en forma de cita, que busca sobre todo, mostrar la naturaleza fragmentaria de mi aproximación teórica.

No pretendo forzar la correspondencia entre las partes que presenta cada capítulo, sino al contrario, la intención es dejar aparecer lo intermedio y las ideas que están entre las ideas, que no pueden ser expresadas sino a través de una reunión de distintos textos que concurren para encontrarse, chocar incluso, y a través de ese evento, dejar surgir aquello que no ha sido dicho.

Los apuntes, citas, recuerdos, sueños e imágenes que encontrarán en las páginas que siguen son, en conjunto, mi colección personal de ideas seleccionadas para encontrarme, quizás solo por un instante, con lo que atraviesa como un *fantasma* mi producción de arte y arquitectura estos últimos años.

Esta Tesis es un intento por definir mi territorio: un Archipiélago compuesto de islas de contenido con distinta extensión y ecosistema, asomadas sobre un mar revuelto, que oculta las relaciones geológicas que habitan mi opaco mundo submarino.

i. Traducir implica un traspaso, la transformación de un código a otro. Sin embargo, el traspaso no es total, algo se borra y algo aparece, se asoma, como un fantasma esquivo que no logramos percibir completamente. Una y otra vez, ese fantasma se le presentará al traductor, como un síntoma.

ii. La arquitectura debe morir: debe morir su promesa. Matarla será desmantelar los valores que hasta ahora constituyen el espejismo de objetivo utilitario. Desarmar el dispositivo ideológico que la sustenta y vaciar su contenido. Con su muerte surgirá el fantasma que como un espejo mostrará su verdadero ser. Se develará su secreto: el aura implícito en el espacio, manifestado a través de una imagen espectral ubicada a medio camino entre un original y su representación.

iii. Nací en los años '80, durante la Dictadura Militar. Veinticinco años después de su caída intento preguntarme: ¿Contra quién o contra qué, hacer arte? no es fácil jugar sólo.

La figura del caudillo opresor ha caído; su figura, pero no su presencia. Las instituciones y corporaciones parecen haber tomado la posta.

La institución diluye la figura del opresor: la diluye en objetos, sistemas y discursos que representan la decadencia de nuestra época. Miles marchan sin darse cuenta que sus consignas no son nada en comparación con la inconsecuencia de su vida cotidiana de consumo. Esas marchas son espasmos histéricos de una sociedad totalmente funcional a la reproducción de discursos populistas que calman el espíritu de las masas. Yo, desde la desesperanza total, recogeré los desechos de los indignados y los transformaré en objetos simbólicos; alegoría irónica de nuestra inmensa capacidad de reproducir nuestro propio infierno.

iv. Hacer arte hoy es partir de la individualidad total, donde la identidad no es algo dado, ni una escena donde inscribirse. La identidad se ha vuelto una tarea, una carga; la responsabilidad se ha descargado en el individuo y el futuro

es totalmente incierto. Las posibilidades están abiertas, vivimos después del fin de los relatos hegemónicos que legitimaban la práctica del arte, no hay puerto donde llegar. No existe una promesa de futuro, al menos no una creíble.

v. El espacio ha devenido producto, objeto de consumo que ahoga su potencial. Habrá que reconocer su doble condición producto–productor. Será necesario despojarlo de su función para encontrar aquello que, sumergido en él, no ha devenido sentido. Una redefinición de sus componentes significantes puede desplazar su rol en la cultura contemporánea, a un terreno no comercial, abierto a nuevos sentidos, ideas y potencial crítico.

vi. He producido objetos últimamente: mas bien series de objetos, familiares entre sí. Familias de objetos, vocabularios formales. Piezas que no tienen más valor ni significado que el que alcanzan en el pliegue que produce un recuerdo, una asociación, una ironía. Algo de mi pasado se cuele, de forma instantánea y dialéctica. Mi presente se topa, choca, con un pasado difuso, con recuerdos de forma, colores y materiales que alguna vez significaron mucho y que hoy retornan sin cuerpo, sin contenido, como fantasmas; en el ahora del pasado. Porque eso es un recuerdo: puro presente, una imagen configurada en un instante de rememoración.

Sin embargo, estos objetos de la memoria no regresan completamente. Como en una traducción, algo se pierde en el camino; los objetos recordados, mediante la distancia del tiempo se vuelven más difusos, más blandos, casi líquidos. Y desde esta condición inmaterial, de imagen, de pura visualidad, es dónde se vuelven materia para mi obra reciente, es el estado que me permite articular su presencia *mnémica*, con otras obsesiones, igual de difusas en principio, que tomarán forma y sentido a través de procesos diversos, traducciones y desplazamientos, de un código en otro.

vii. Mis procedimientos no son artísticos. Mi formación —de arquitecto— y mi niñez me enseñó otros mecanismos. Siento una desconfianza profunda en la

actitud artística de los últimos cien años de apropiarse de todo. La colección, la propaganda, el archivo, el atlas, el desplazamiento, la descontextualización y el montaje han rendido incalculables frutos como extensión disciplinar para el arte y su irritante necesidad de reinventarse. Asumo esta situación y me mantengo en ese ancho borde, buscando la manera de desarmar los nuevos tratados legitimadores de las catedrales del arte que, como en la Edad Media, definen la ruta de peregrinación de todo artista creyente y devoto. Me refiero a las importantes galerías y las ferias de arte que bendicen —con dinero— año a año, las más novedosas maneras de hacer. Tengo la secreta y vergonzosa esperanza de ser bendecido algún día; pero mientras tanto, trataré de sacar algún partido de mi condición pagana en el arte.

viii. Traducir, dije, es trasladar. El *Porte-bouteilles* de Marcel Duchamp, la *Brillo Box* de Andy Warhol, el *New Shelton Wet/Dry Doubledecker* de Jeff Koons. Acá la operación del artista-traductor no es sobre el objeto, es sobre el lector, el cual sólo podrá aproximarse a la obra desde lo que sabe de eso que tiene enfrente: el artista opera un desplazamiento del significado de la cosa, lo pone en duda.

Hay otro tipo de traducción, de segundo orden: una traducción incompleta diría, donde el artista hace una parte del desplazamiento e invita al público, al espacio o a otro objeto a encontrarse con la obra. Es el "*Untitled*" (*Portrait of Ross in L.A.*) de Felix Gonzalez-Torres, el *Tapis de lecture* de Dominique Gonzalez-Foerster. Acá el artista-traductor tanto desplaza como integra. El objeto no está ahí para ser leído, sino para comenzar una relación con él, una interacción. No está en duda su significado, que es obvio, sino su función; el sentido no está en el objeto ni en el público, está entre ellos.

ix. El material de los objetos que pertenecieron a mi pasado logran atravesar la barrera temporal y permanecen como una inquietud. Son materiales administrados por la industria, por la máquina, sin huella de manipulación humana. Materiales de objetos capaces de condensar su época, monádicos en

Benjamin, que en su encuentro con otros se vuelven actuales, devolviendo como un reflejo una imagen de presente.

Piezas de acero, aluminio, polímeros, nylon, vidrio, son los materiales que retornan del recuerdo infantil y se vuelven imperativos en los objetos que produzco, que selecciono y que consumo. Estos materiales están cargados previamente, informados por la cultura, por la sociedad de consumo, que es capaz de reconocer en ellos tanto el mito de su progreso como su inminente caducidad. En tanto desechos, se convierten en metáforas del absurdo detrás de la sobreproducción material contemporánea y la transitoriedad de todas las cosas. Una transitoriedad doble, de posición en el espacio y de utilidad, lo que está en tránsito, que no posee lugar y lo que está destinado a morir, lo insignificante.

Hoy, sin la necesidad de ocultar ningún mensaje, mi trabajo objetual es transparente, lo expuesto es lo que es, el significado está en la cultura y la cultura reside en el espectador que interactúa con él.

x. Los objetos que manipulo son evidencia de una mirada fragmentada de la realidad local, donde el relato es esquivo, porque no está dado; se construye frente y con el espectador. Tanto la intervención de objetos encontrados, los aparatos contruidos a partir de sistemas industriales, como las traducciones y vaciados de objetos cotidianos que he hecho, carecen de un único significado e intentan tensar la comprensión del objeto, su legibilidad.

Un refrigerador iluminado de rojo con su propio sistema eléctrico, cajas y objetos viejos preservados a través de un film, sillas cortadas que ponen en cuestión su uso a la vez que hacen surgir la belleza de su forma; un vidrio espejo que duplica el espacio de una galería al tiempo que oculta un sistema de vigilancia; son obras que habitan una escena entre la identidad y la alteridad, una búsqueda por definir un espacio propio de inscripción, quizás el único posible.

xi. Las dualidades opositoras, la contraposición que da sentido y fuerza a dos elementos, dos ideas que se encuentran, son una dialéctica de primer orden. Me obsesionan relaciones que superan la relación lineal de dos extremos, que funcionan en un campo expandido de relaciones múltiples, en un área que permite invertir las jerarquías, eliminarlas incluso.

xii. A través de materiales corrientes y gestos mínimos busco suscitar asociaciones inesperadas y conexiones conceptuales. Intento manejar un principio de economía de medios que conecte la obra con el estrato cotidiano y masivo, con la producción industrial, con la precariedad callejera, donde el desecho es útil y la destrucción es creativa.

xiii. Ciertos recuerdos de años pasados, desde mi niñez hasta hoy, me acosan continuamente. Esos recuerdos quieren convertirse en obra, atravesar su limbo y materializarse. Los recuerdos comúnmente cuentan historias, las personas los usan para recordar momentos felices o tristes. Para mí no es así, no tengo historias para contar, no logro conectarme emocionalmente con mi pasado, quizás por mi falta de memoria, quizás mi indiferencia con las cosas que he vivido, no sé bien. Mis relatos no son historias, lo que sí vuelve y se revela al poner en texto ese pasado, son materiales y cosas, texturas y atmósferas de mi mundo imaginario. Pocas personas habitan esos recuerdos, en su viaje temporal han desaparecido los personajes y ha quedado el material. Una masa de cuerpos ensamblados sin forma ni contenido llenan mi imaginación cuando intento recordar, y en ese ejercicio también invento, lleno los vacíos con mis deseos, con lo que me gustaría haber vivido, haber sentido, haber dicho.

A

Intento escribir sobre algún recuerdo de mis primeros tres años de vida, pero no puedo. En cada intento me reconozco forzando palabras y hechos que realmente no ocurrieron, lugares en los que no estuve, personas que no vi. Y no es por un afán fantástico o narrativo que toda esa falsedad se cuele en mi pequeño proyecto de recuerdo; es porque realmente no lo puedo contar, esos años son inenarrables. Sin duda, porque sigo vivo, estuve en lugares, compartí con personas y vi distintas cosas, pero el lenguaje no me permite aproximarme a ellas, al contrario, las palabras que intento escribir me parecen absurdas, me alejan de lo real, suplantando lo vivido. Un sentimiento de angustia me persigue cuando pienso en esa prehistoria de mi vida, antes de que todo fuera algo, antes del sentido.



Ralston Crawford, Buildings, 1936



Trevor Paglen Open Hangar, *Cactus Flats*, 2007



Matias Faldbakken *The mass ornament*, 2012



Ralston Crawford, *Vertical Building*, 1934.



Trevor Paglen, *Area 52 Control Tower*, 2007



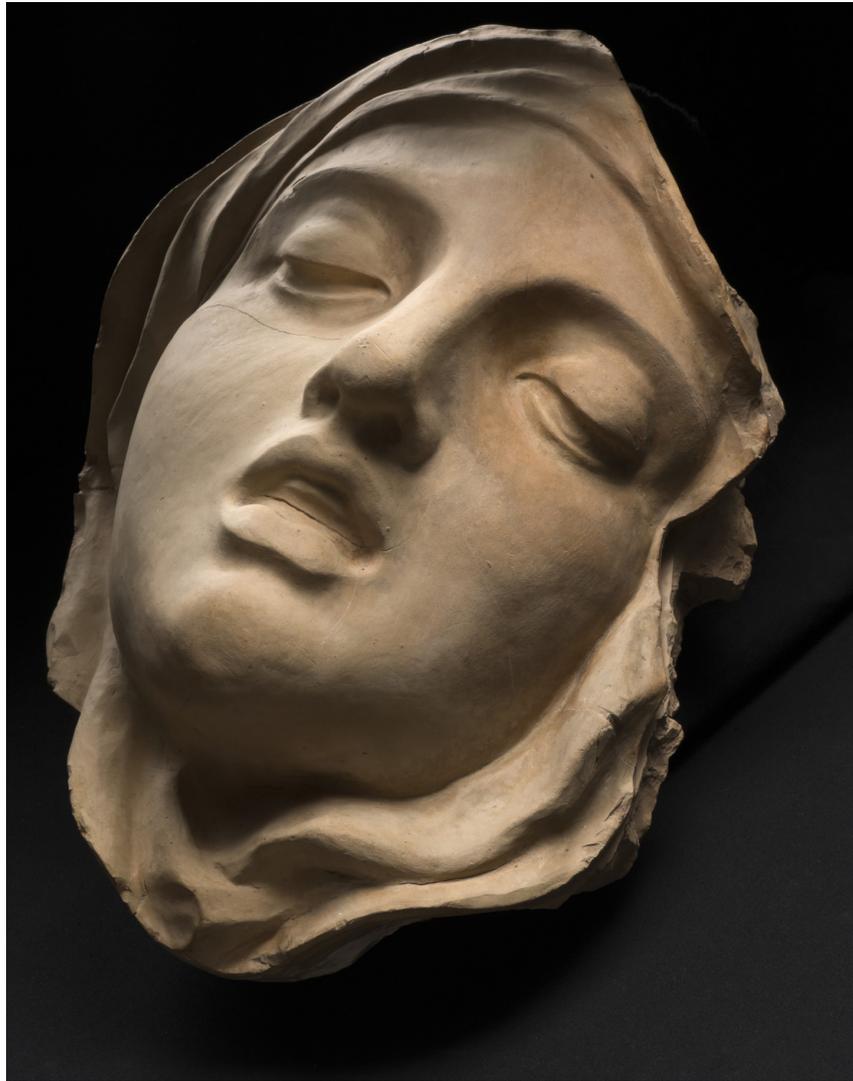
George Tootker, *The waiting room*, 1956



Miklos Suba, *Industrial Scene*, ca. 1930.



Ralston Crawford, *Sanford Tank no. 2*, 1939.



Bernini, Cabeza de Santa Teresa de Avila, 1651



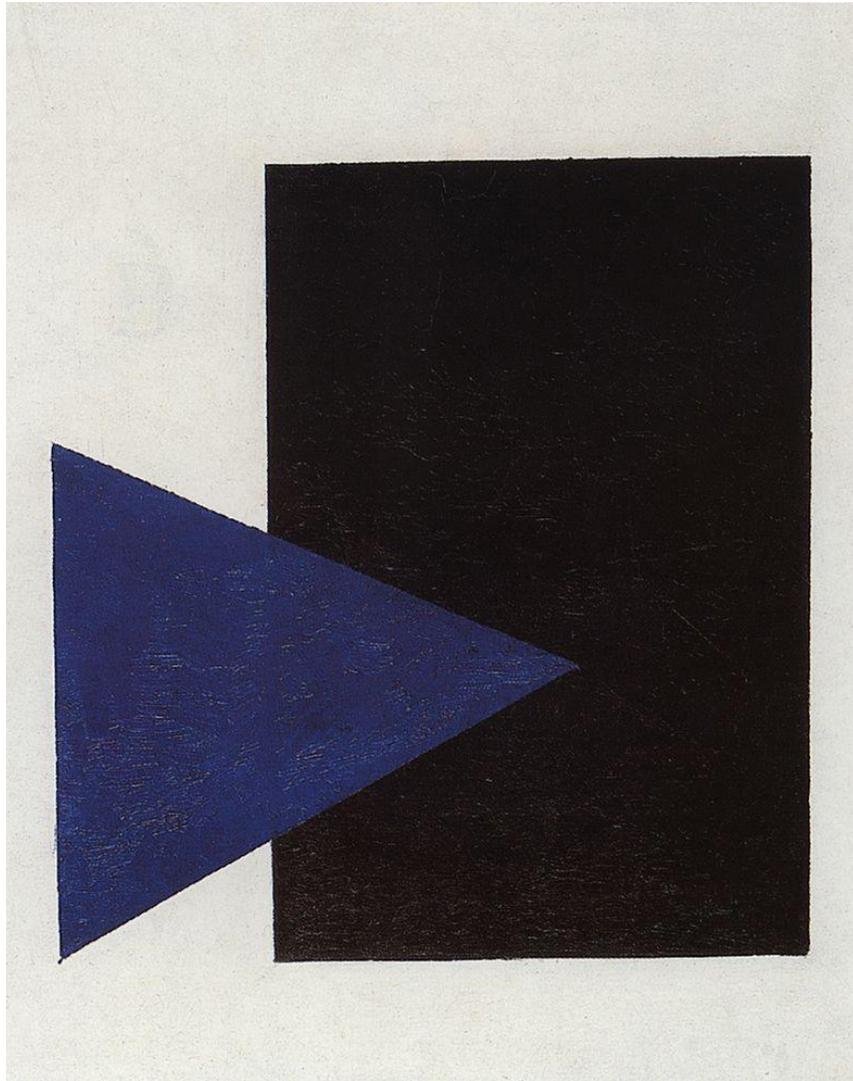
Batman, 1989



Glisenti pistol, 1910



Leica M, Typ 240



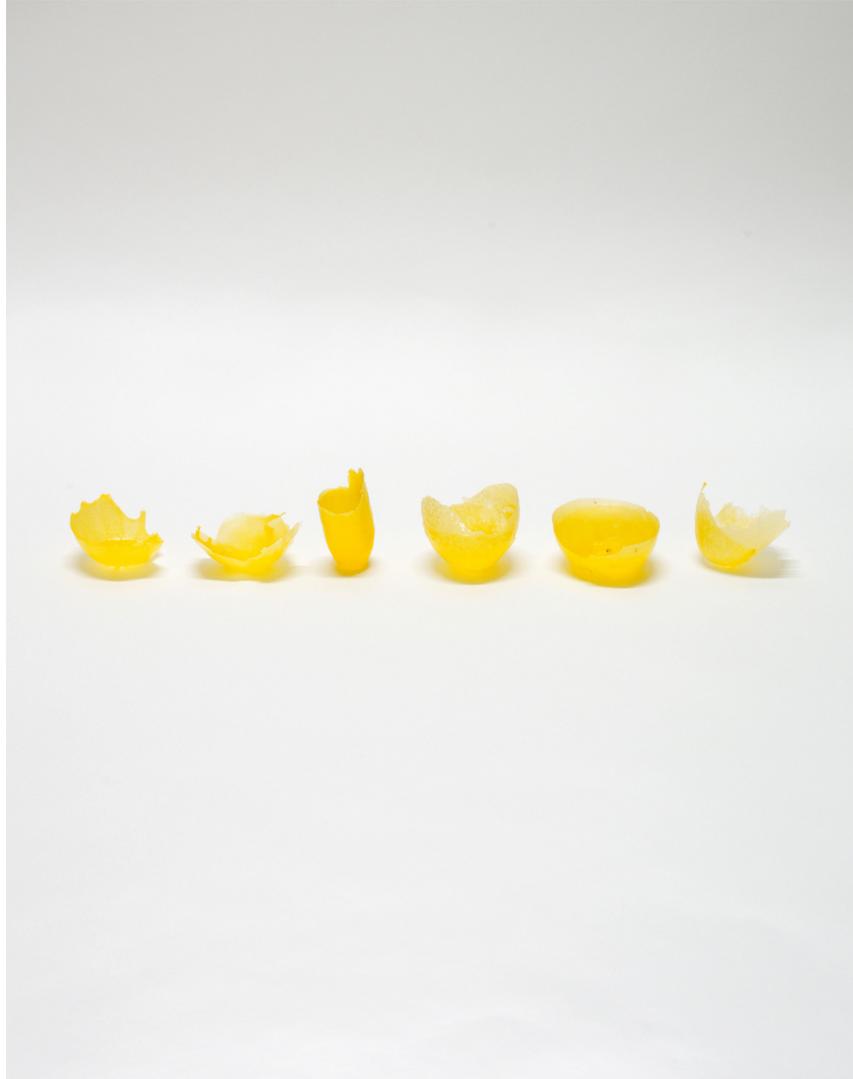
Kasimir Malevich, *Triangulo azul con cuadrado negro*, 1915



Juan Carlos López, *sin título 2*, 2015



Giorgio Morandi, *Natura morta*, 1960



Juan Carlos López, *sin título 1*, 2015



Juan Carlos López, *sin título 4*, 2015

```

Welcome to FreeDOS

CuteMouse v1.9.1 alpha 1 [FreeDOS]
Installed at PS/2 port
C:\>ver

FreeCom version 0.82 pl 3 XMS_Swap

C:\>dir
Volume in drive C is FREEDOS_C95
Volume Serial Number is 0E4F-19EB
Directory of C:\

FDOS                <DIR>    08-26-0
AUTOEXEC.BAT        435     08-26-0
BOOTSECT.BIN        512     08-26-0
COMMAND.COM         93,963  08-26-0
CONFIG.SYS          801     08-26-0
FDOSBOOT.BIN        512     08-26-0
KERNEL.SYS          45,815  04-17-0
        6 file(s)          142,038 b
        1 dir(s)         1,064,517,632 b

C:\>_

```



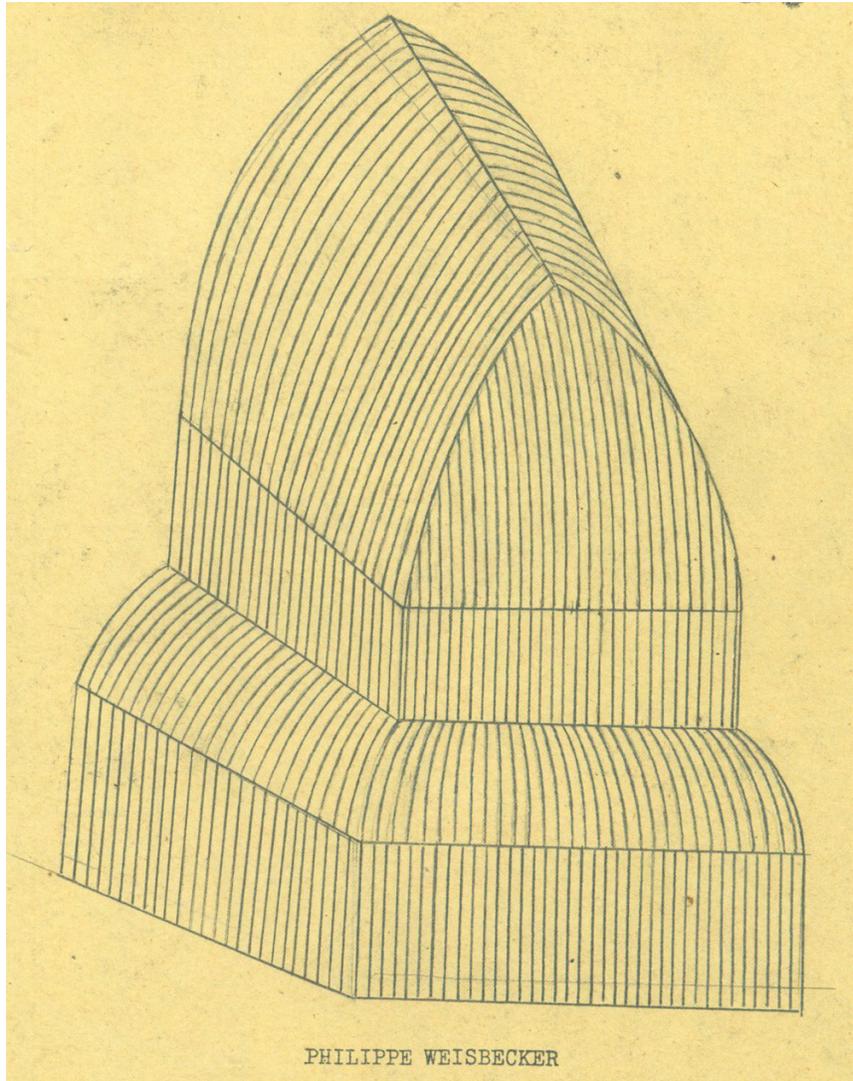
Juan Carlos López, *el espacio entre las cosas*, 2014



Miklos Suba, *Industrial Scene*, ca. 1930.



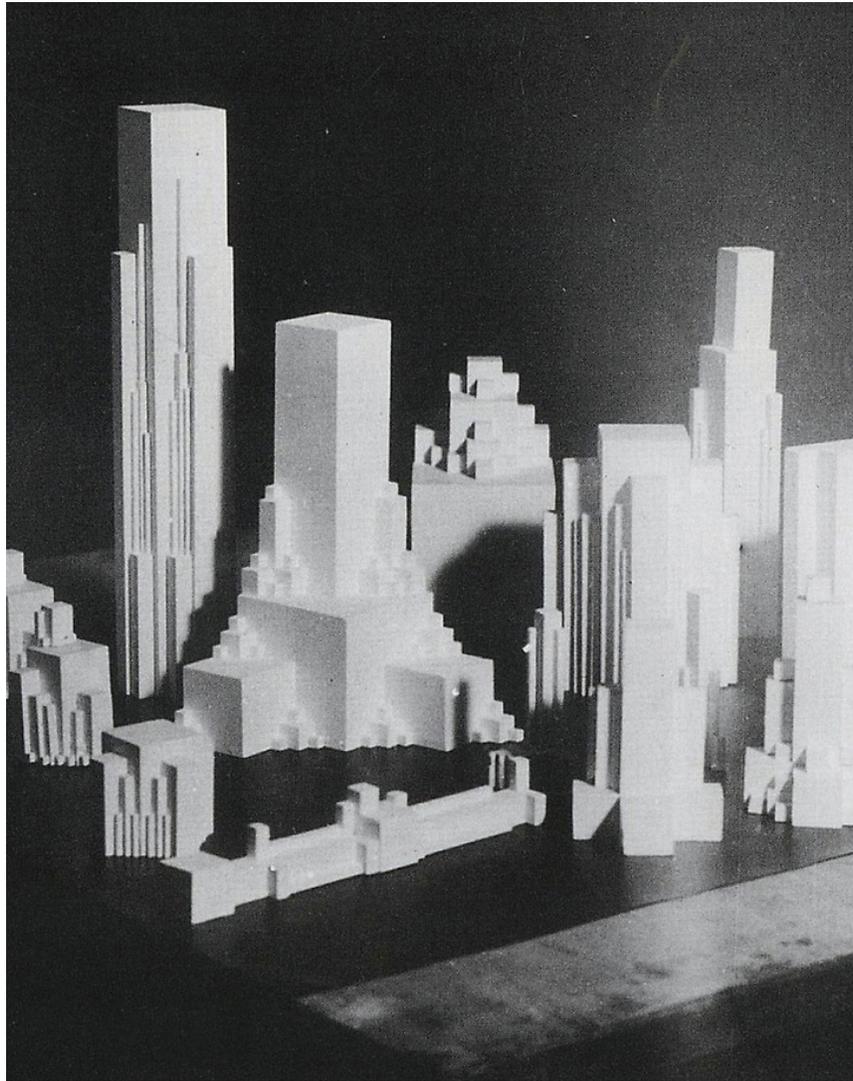
Juan Carlos López, *sin título 3*, 2015



Philippe Weissbecker, *green house*, 2006



Juan Carlos López, *sin título 5*, 2015



Kazimir Malevich, *vertical architects*, 1929



Juan Carlos López, *sin título 6*, 2015



Steven Spielberg, *Tiburón*, 1975



Renny Tait, *Study with Blue Sky*, 2014



Aleppo, 2016

PRIMERO

Supuesto de esta hipótesis: que no hay ninguna verdad, que no hay ninguna cualidad absoluta de las cosas, ninguna cosa en sí. Esto es nihilismo, y, verdaderamente, nihilismo extremo. Sitúa el valor de las cosas precisamente en el hecho de que ninguna realidad corresponde ni correspondió a estos valores, sino que son sólo un síntoma de fuerza por parte del que atribuye el valor, una simplificación para fines vitales.¹

Yo escribo este manifiesto para demostrar que pueden ejecutarse juntas las acciones opuestas, en una sola y fresca respiración; yo estoy en contra de la acción; a favor de la continua contradicción, y también de la afirmación, no estoy ni a favor ni en contra y no lo explico porque odio el sentido común.²

Comprenderemos entonces por qué la pintura es necesariamente un diluvio. Hará falta ahogar todo eso, impedirlo, matarlo. Impedir todos esos peligros que pesan ya sobre la tela en virtud de su condición pre-pictórica. Es preciso deshacer eso. Esas especies de ectoplasmas que están ahí aún si uno no los ve. ¿Dónde están? En la cabeza, en el corazón, en todas partes. En la pieza. Es estupendo, esos

¹ Friedrich Nietzsche, *La Voluntad de Poder*, Madrid, Editorial Edaf, 2000, p. 41.

² Tristan Tzara, *Manifiesto Dadá 1918*, en *Siete manifiestos DADA*, , Santiago, Así Hablaba libros, 2015, p. 10

fantasmas están ahí aunque uno no los vea. Si ustedes no hacen pasar vuestra tela por una catástrofe de hoguera o de tempestad, no producirán más que clichés.³

Para saber, hay pues que colocarse en dos espacios y en dos temporalidades a la vez. [...] No sabemos nada en la inmersión pura, en el *en-sí*, en el mantillo del demasiado cerca. Tampoco sabremos nada en la abstracción pura, en la trascendencia altiva, en el cielo *demasiado-lejos*. Para saber hay que tomar posición, lo cual supone moverse y asumir constantemente la responsabilidad de tal movimiento. Ese movimiento es acercamiento tanto como separación: acercamiento con reserva, separación con deseo.⁴

El estado inquieto y complicado del nuevo arte no es una casualidad debida a los caprichos del destino ni a un anhelo de novedad y arribismo de unos pocos artistas, como algunos inocentemente creen. Es, por el contrario, un estado fatal del espíritu humano que, regido por leyes matemáticamente fijas, tiene flujos y reflujos, de partidas, retornos y resurgimientos, como todos los elementos que se manifiestan en nuestro planeta. Un pueblo al principio de su existencia venera el mito y la leyenda, lo sorprendente lo monstruoso, lo inexplicable, y se refugia en ello; con el paso del tiempo, madurando en una civilización, devasta las imágenes primitivas, las reduce, las plasma según las exigencias de su espíritu esclarecido y escribe su historia nacida de los mitos originarios. Una época europea como la nuestra que lleva en sí el peso grandísimo de tantas y tantas civilizaciones y la madurez de tantos períodos espirituales, es inevitable que produzca un arte que de alguna manera se parezca al de esas míticas inquietudes; tal arte surge por obra de aquellos pocos dotados de particular clarividencia y sensibilidad. Naturalmente, semejante retorno llevará en sí los signos de las épocas gradualmente antecedentes, por lo cual el arte que nace

³ Gilles Deleuze, *Pintura. El concepto de diagrama*, Buenos Aires, Editorial Cactus, 2008, p. 42

⁴ Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, A. Machado Libros, 2013, p.10

será complicado y polimorfo en los diferentes aspectos de sus valoraciones espirituales. El arte nuevo no es, pues, una moda de los tiempos. Pero por otra parte es inútil creer como ciertos ilusos y ciertos utopistas que pueda redimir y regenerar a la humanidad; que pueda dar a la humanidad un nuevo sentido de la vida, una nueva religión. La humanidad es y será siempre lo que ya ha sido. Acepta y aceptará cada vez más este arte; llegará el día en que irá a los museos a mirarlo y a estudiarlo; un día hablará de él con naturalidad y desenvoltura como hace hoy con los modelos del arte más o menos remoto, pero que, detallados y catalogados, ya tienen su sitio y su pedestal fijo en los museos y en las bibliotecas del mundo.⁵

Todas estas prácticas, aunque formalmente muy heterogéneas, tienen en común el hecho de recurrir a formas ya producidas. Atestiguan una voluntad de inscribir la obra de arte en el interior de una red de signos y de significaciones, en lugar de considerarla como una forma autónoma u original. Ya no se trata de hacer tabla rasa o crear a partir de un material virgen, sino de hallar un modo de inserción en los innumerables flujos de producción. [...] La pregunta artística ya no es: “¿Qué es lo nuevo que se puede hacer?”, sino más bien: “¿Qué se puede hacer con?. Vale decir: “Cómo producir la singularidad, cómo elaborar el sentido a partir de esa masa caótica de objetos, nombres propios y referencias que constituyen nuestro ámbito cotidiano?”⁶

⁵ Giorgio De Chirico, *Sobre el arte metafísico y otros escritos*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1990, pp. 38-39.

⁶ Nicolas Bourriaud, *Posproducción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2007, p. 13.

B

Cerca de Santiago, en una casa urbana de un piso, de fachada continua con un terreno alargado de unos cincuenta metros de fondo, viví mis años de infancia. Esta casa se construyó en el frente del predio, dejando detrás de ella, oculto por ella, un patio. Después del zaguán, el corredor vidriado remataba en un arco de medio punto; más allá, una puerta doble de madera, detrás de ella un lavadero con piso de tierra: allí, comenzaba el patio. En la tierra más húmeda crecieron hierbas: menta, eneldo, cedrón, y otras que no recuerdo. Un limonero y un mandarino primero, un jardín de gladiolos a continuación, junto a él un parrón, un poco más allá el níspero, al lado, un palto viejo; al fondo, la gran higuera, única. Entremedio de todo, diminutos senderos que hice míos con miles de travestías, en todas las direcciones posibles recorrí esa selva en miniatura, que fue, por tantos años, mi laberinto.

Debemos modificar nuestra escala de percepción, desde la escala de percepción que interroga por el *autor* hacia la cuestión de los procesos de realidad.⁷

El modelo es el pasaje urbano, estructura de absorción, que contiene a la masa y que a su vez es contenido por la masa, por lo que masa y pasaje son lo contenido y lo que contiene en una relación de reversibilidad. En ese sentido, Jean-Louis Déotte moviliza la crítica de Simondon al hilemorfismo aristotélico, puesto que forma y contenido son para él una y la misma cosa, tal como Benjamin lo teoriza a partir de su modelo metodológico del “contenido del calcetín”. Ya no se trata de concebir la ciudad como aquello que está más allá del sujeto y que este último objetiva a partir de un punto de fuga único. Ese quiebre con la perspectiva que Benjamin realiza en pos de una topología, no hace sino dar una consistencia porosa a las relaciones entre individuo y ciudad. La arquitectura abandona su destinación cultural, donde unos pocos determinaban su sentido, para transformarse en el siglo XIX, en el receptáculo de la masa. El pasaje urbano no posee una estructura perspectivista, sino de absorción. El pasaje absorbe a la masa y ésta a su vez absorbe al pasaje, de ahí la reversibilidad, la porosidad de esta relación.⁸

Cuando la pintura clásica, con su sistema de líneas, de perspectivas, de puntos de fuga, etc., asignaba al espectador y al pintor un lugar exacto, fijo, inamovible, desde el cual contemplar la escena, de forma que al mirar el cuadro se sabía perfectamente qué óptica se contemplaba, si de arriba o de abajo, si en diagonal o de frente; en un cuadro como *Un bar aux Folies-Bergère*, pese a la extrema proximidad del personaje, pese a tener la impresión de que está al alcance de la mano, de que en cierto modo podemos tocarlo, pese a ello —o quizá debido a ello, o tal vez con ello—, no es posible saber qué posición ocupó el autor al

⁷ Sergio Rojas, *El arte agotado*, Santiago, Sangría editora, 2012, p. 57.

⁸ Natalia Calderón, *Topología y ciudad*, en Jean-Louis Déotte, *La Ciudad porosa: Walter Benjamin y la arquitectura*, Santiago, Ediciones Metales Pesados, 2013, p. 13.

pintar un cuadro como éste, ni dónde deberíamos colocarnos para ver una escena como ésta. Como ven, Manet utiliza la propiedad que tiene el cuadro de no ser exactamente un espacio en cierto modo normativo, donde lo que en él se representa nos fije o fije al espectador en un punto, y un punto único, desde el que mirar; el cuadro se presenta como un espacio ante el cual y con respecto al cual podemos desplazarnos. El espectador móvil frente al cuadro, la luz real que incide de frente, las verticales y las horizontales que se repiten constantemente y la supresión de la profundidad, todo ello es lo real, lo material en cierto modo lo físico del lienzo, que empieza a manifestarse y a jugar con todas sus propiedades en la representación.⁹

Hobsbawm señala que una vez que el arte ha roto con la tradición de la mimesis, “emprendió sin remedio su viaje hacia ninguna parte. [...] ¿Qué podía comunicar? ¿Hacia dónde iba el nuevo arte?”. Si ponemos por un momento entre paréntesis el carácter retórico de estas preguntas, veremos que consignan un fenómeno extremadamente complejo: cuando el arte renuncia a corresponder a las expectativas miméticas (que esperan reconocer el mundo en la obra), entonces emprende un viaje en el tiempo, una dirección sin destino predeterminado, porque en cada momento siempre se encuentra al límite de sus posibilidades.¹⁰

El simulacro incluye en sí el punto de vista diferencial; el observador forma parte del propio simulacro, que se transforma y se deforma con su punto de vista.¹¹

De hecho, lo que el artista experimenta en la obra de arte es que la subjetividad artística es la esencia absoluta, y para ella cualquier materia es indiferente; pero el principio creativo formal puro, escindido de cualquier contenido, es la

⁹ Michel Foucault, *La pintura de Manet*, Barcelona, Ediciones Alpha Decay, 2004, pp. 59-60.

¹⁰ Sergio Rojas, *El arte agotado*, Santiago, Sangría editora, 2012, p. 30.

¹¹ Gilles Deleuze, *La lógica del sentido*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 2013, p. 260.

absoluta inesencialidad abstracta que aniquila y disuelve todo contenido en un continuo esfuerzo por trascender y realizarse a sí mismo. Si ahora el artista busca en un contenido o en una fe determinada su propia certeza, se encuentra con la mentira, porque sabe que la subjetividad artística pura es la esencia de cualquier cosa. Pero si busca en ésta su propia realidad, se ve sumido en la paradójica condición de tener que encontrar su esencia precisamente en lo que es inesencial, su contenido en lo que es exclusivamente forma. Por ello, su condición es el desgarramiento radical; lejos de este desgarramiento todo es mentira para él.¹²

C

Años después se construyó, en aquel patio, una bodega de madera, ubicada a un costado del terreno. La bodega, recuerdo, era un volumen de madera bastante sencillo, sin alero, sin aperturas, un objeto en el patio. Entre la bodega y la malla medianera quedó un espacio angosto, del ancho de una persona más o menos. Un espacio inadvertido y residual que bifurcó mi historia: porque en él guardé cosas, las coleccioné podría decir. Simplemente objetos recolectados de ese mismo patio, que fue mi territorio de exploración por tantos años. Encontré objetos que con el tiempo adquirieron un valor emocional. Un contenedor de botellas de color rojo, una soga azul de nylon con nudos en los extremos, un tubo de acero de un metro y medio de largo, un marco de madera, un bidé celeste, y otras cosas que olvidé. El espacio angosto que era ese borde entre la antigua construcción y el cerco de malla, fue el estuche donde se invertía todo el patio, toda su historia: un hoyo negro para la constelación de desechos de aquel terreno. Transformados en tesoro, esos objetos por mí emitían un aura que nunca tuvieron realmente, un aura que puede atravesar el tiempo, para sobrevivir y volver a aparecer insistentemente en mi memoria.

¹² Giorgio Agamben, *El hombre sin contenido*, Barcelona, Ediciones Áltera, 2005, pp. 90-91.

SEGUNDO

La forma extrema del nihilismo sería la opinión de que toda creencia, todo *tener-por-verdadero*, son necesariamente falsos, porque no existe en absoluto un mundo verdadero. Por tanto, una apariencia de perspectiva cuyo origen reside en nosotros (en cuanto que necesitamos constantemente un mundo más estrecho, más limitado, más simplificado). La medida de nuestra fuerza es hasta qué punto podemos acomodarnos a la apariencia, a la necesidad de la mentira, sin perecer. En esa medida, el nihilismo podría ser una forma divina de pensar como negación de todo mundo verdadero, de todo ser.¹³

Toda esa contradicción del espacio y la forma metafísica, toda esa constatación del enigma, es la revelación de las paradojas que conforman el juego del mundo. Con la paradoja, parece decir De Chirico, se accede al infinito, al sinsentido que es paradójico por el sólo hecho de existir. Pero es también, como se puede ver, la celebración del instante como eternidad, como máxima expansión del sujeto [...] No es el instante a la manera cubista, como conglomerado o confluencia de perspectivas que descomponen al objeto en el espacio. No se trata, asimismo, del instante impresionista, del instante que se pierden los contornos y las formas se mezclan con el tiempo y con el espacio. Hay en De Chirico, por el contrario, una detención, un saludo detenido de dos eternidades: la eternidad del tiempo que ya fue y que se invoca mediante la memoria y la nostalgia; y la eternidad del

¹³ Friedrich Nietzsche, *La Voluntad de Poder*, Madrid, Editorial Edaf, 2000, p. 43.

sinsentido, de la no significación, del enigma, citado plásticamente en la ausencia de significados y en la ruptura o negación de todo entendimiento.¹⁴

[...] viviendo apartado, al margen, en la paciencia, en la demora y el rezago, como un espíritu investigador y atrevido, que ya se ha extraviado más de una vez en todos los laberintos del futuro, como un pájaro espectral y profético que mira hacia atrás cuando cuenta lo que vendrá, primer nihilista perfecto de Europa, pero que ya ha superado el nihilismo que moraba en su alma, viviéndolo hasta el fin, dejándolo tras de sí, debajo de sí, fuera de sí.¹⁵

“La mirada del *acidioso* se posa obsesivamente sobre la ventana y, con la fantasía, se finge la imagen de alguien que viene a visitarlo; ante un crujido de la puerta, salta sobre sus pies; oye una voz, y corre a asomarse a la ventana para mirar; y sin embargo no baja a la calle, sino que vuelve sentarse donde estaba, embotado y como amedrentado. Si lee, se interrumpe inquieto y, un minuto después, se desliza en el sueño: se frota la cara con las manos, distiende dedos y quitando los ojos del libro, los fija en la pared; vuelve a ponerlos sobre el libro, avanza algunos renglones, farfullando cada palabra que lee [...] cayendo en un sueño breve y no profundo, del cual lo despierta un sentido de privación y de hambre que debe saciar.”

Precisamente la ambigua polaridad negativa de la *acidia* se convierte de este modo en la levadura dialéctica capaz de invertir la privación en posesión. Puesto que su deseo permanece fijo en lo que se ha vuelto inaccesible, la *acidia* no es solo *una fuga de...*, sino también *una fuga por...*¹⁶

¹⁴ Aída Migone, *Giorgio De Chirico: Paradoja y Repercusión*, Santiago, Facultad de Artes Universidad de Chile, Departamento de Teoría de las Artes, 2000, p. 140.

¹⁵ Friedrich Nietzsche, *La Voluntad de Poder*, Madrid, Editorial EDAF, 2000, p. 32

¹⁶ Giorgio Agamben, *Estancias: La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia, Pre-Textos, 2001, p. 10.

Hay un cuadro de Klee que se llama *Ángelus Novus*. En él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y este deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irreteniblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso.¹⁷

No es que el pasado arroje luz sobre el presente, o lo presente arroje luz sobre el pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: no es un discurrir, sino una imagen, en discontinuidad. —Sólo las imágenes dialécticas son auténticas imágenes (esto es, no arcaicas), y el lugar donde se las encuentra es el lenguaje. (Despertar).¹⁸

En tanto que el valor de uso de las cosas se extingue, una vez alienadas son vaciadas y extraen significados codificados. De ellas se apodera la subjetividad, que pone en ellas intenciones de deseo y miedo. Dado que las cosas muertas sustituyen como imágenes a las intenciones subjetivas, éstas se presentan como no perecidas y eternas. Las imágenes dialécticas son constelaciones entre cosas alienadas y significado exacto, detenidas en el momento de la indiferencia de

¹⁷ Walter Benjamin, *La obra de arte en la era de la reproducibilidad técnica*, en *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989, p. 183

¹⁸ Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, Madrid, Ediciones Akal, 2005, p. 464.

muerte y significado. Mientras en apariencia las cosas despiertan a lo más nuevo, la muerte transforma sus significados en lo más antiguo.¹⁹

En lugar de hacernos recordar el pasado como en los viejos monumentos, los nuevos monumentos parecen hacernos olvidar el futuro. En vez de estar hechos de materiales naturales, como el mármol, el granito u otro tipo de roca, los nuevos monumentos están hechos de plástico, cromo y luz eléctrica. No están hechos para las épocas, sino en contra de ellas. Más que representar los largos espacios de los siglos, forman parte de una reducción sistemática del tiempo a fracciones de segundos. Pasado y futuro son reducidos a un presente objetivo. Esta temporalidad ocupa poco o nada de espacio; es estacionaria y sin movimiento, no va a ninguna parte, es anti-newtoniana e instantánea, va en contra de las manecillas del reloj.²⁰

Los objetos minimal (y los postminimal) no tienen un significado añadido a su forma. En principio porque no afirman su pertenencia a un mundo ajeno al mundo físico, cuya existencia se intuye a través de la forma. La obra no se entiende como la señal de un mundo estético en éste, y no remite a nada más allá de su materialidad.²¹

Definiremos esta última –el aura– como la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar). Descansar en un atardecer de verano y seguir con la mirada una cordillera en el horizonte o una rama que arroja su sombra sobre el que reposa, eso es aspirar el aura de esas montañas, de esa rama. [...] Cada día cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías, en la imagen, más

¹⁹ Theodor W. Adorno, *Sobre Walter Benjamin: Recensiones, artículos, cartas*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995, p.137.

²⁰ Robert Smithson, *Entropía y los nuevos monumentos*, 1964.

²¹ Francisca Pérez Carreño, *Arte minimal. Objeto y sentido*, Madrid, A. Machado Libros, 2003, p. 156.

bien en la copia, en la reproducción. [...] Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signatura de una percepción cuyo *sentido para lo igual en el mundo* ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno al irrepetible.²²

Pero lo que Benjamin anuncia es más bien la progresiva emergencia de una realidad irrepresentable, inapreciable, inconsumible, incomprensible para la escala individual de la subjetividad. [...] Hoy este proceso parece haber llegado a un límite, acaso a su definitivo agotamiento y las expectativas críticas que generó el arte ya no son correspondidas simplemente por el formato “obra de arte”.²³

Domenico llama fantasma a una súbita detención entre dos movimientos, tal que permita concentrar en la propia tensión interna la medida y la memoria de toda la serie coreográfica.

[...] La memoria no es posible sin una imagen (*phantasma*), la cual es una afección, un *pathos* de la sensación o del pensamiento.²⁴

Se suele considerar que la fantasía se manifiesta en la ideología al modo de una trama fantasmática que oculta el horror de una situación dada: en el lugar de mostrar sin cortapisas las fuerzas antagónicas que hay en una sociedad, preferimos concebirla como un todo orgánico de que se mantiene unido por vínculos de solidaridad y cooperación... Sin embargo, también en este caso resulta más fructífero buscar la manifestación de esa fantasía allí donde no se esperaría encontrarla: en las situaciones insignificantes y, a primera vista, puramente utilitarias.²⁵

²² Walter Benjamin, *La obra de arte en la era de la reproducibilidad técnica*, en *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989, p. 24-25

²³ Sergio Rojas, *El arte agotado*, Santiago, Sangría editora, 2012, p. 34.

²⁴ Giorgio Agamben, *Ninfas*, Valencia, Pre-Textos, 2010, p. 14.

²⁵ Slavoj Žižek, *El acoso de las fantasías*, Madrid, Ediciones Akal, 2011, p.31

El fascismo ve su salvación en que las masas lleguen a expresarse (pero que ni por asomo hagan valer sus derechos). Las masas tienen derecho a exigir que se modifiquen las condiciones de la propiedad; el fascismo procura que se expresen precisamente en la conservación de dichas condiciones. En consecuencia, desemboca en un esteticismo de la vida política. A la violación de las masas, que el fascismo impone por la fuerza en el culto a un caudillo, corresponde la violación de todo un mecanismo puesto al servicio de la fabricación de valores culturales.

[...] “Fiat ars, pereat mundus”, dice el fascismo, y espera de la guerra, tal y como lo confiesa Marinetti, la satisfacción artística de la percepción sensorial modificada por la técnica. Resulta patente que esto es la realización acabada del «arte pour l'art». La humanidad, que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden. Este es el esteticismo de la política que el fascismo propugna. El comunismo le contesta con la politización del arte.²⁶

Esos hechos preparan un atisbo decisivo en nuestro tema: por primera vez en la historia universal, la reproductibilidad técnica emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual. La obra de arte reproducida se convierte, en medida siempre creciente, en reproducción de una obra artística dispuesta para ser reproducida.²⁷

El espectador se enfrenta a la coseidad de la cosa y subraya así el carácter polar de su relación. La experiencia del objeto como tal supone hacerse consiente de

²⁶ Walter Benjamin, *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*, en *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989, p. 55-56

²⁷ Walter Benjamin, *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*, en *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989, p. 26

ciertas acciones que yo realizo y que veo realizar a otros frente a él, y en relación a cuáles propiedades del objeto son relevantes.²⁸

El asunto del arte contemporáneo ha sido en sus hitos más poderosos precisamente dar a no entender. No simplemente *no darse a entender*, sino dar el mundo en la condición de lo incomprensible.²⁹

El pintor nuevo crea un mundo, cuyos elementos son también los medios, una obra sobria y definida, sin argumento. [...] Este mundo no está especificado ni definido en la obra, sino que pertenece en sus innumerables variaciones al espectador. Para el autor, ese mundo carece de causa y teoría.³⁰

El pesimismo moderno es una expresión de la inutilidad del mundo moderno, no del mundo y de la existencia en general.³¹

Ironía significaba que el arte tenía que convertirse en objeto para sí mismo y, al no encontrar ya verdadera seriedad en un contenido cualquiera, a partir de ese momento únicamente podía representar la potencia negadora del yo poético que, negando, se eleva continuamente por encima de sí mismo en un infinito desdoblamiento.³²

La forma más inmediata de tal negatividad de la ironía es, por una parte, la vanidad de todo lo objetivo, de lo moral, de lo que habría de tener un contenido en sí, la nulidad de todo lo objetivo y de lo que tiene validez en y para sí. Si el yo

²⁸ Francisca Pérez Carreño, *Arte minimal. Objeto y sentido*, Madrid, A. Machado Libros, 2003, p. 168.

²⁹ Sergio Rojas, *El arte agotado*, Santiago, Sangría editora, 2012, p. 56.

³⁰ Tristan Tzara, *Manifiesto Dadá 1918*, en *Siete manifiestos DADA*, Santiago, Así Hablaba libros, 2015, p. 12-13

³¹ Friedrich Nietzsche, *La Voluntad de Poder*, Madrid, Editorial Edaf, 2000, p. 52.

³² Giorgio Agamben, *El hombre sin contenido*, Barcelona, Ediciones Áltera, 2005, p. 92.

se queda en esta posición, todo se presenta para él como nulo y vano, con excepción de la propia subjetividad, que con ello es también hueca, vacía y fatua.³³

Producto de un paulatino desencanto, escepticismo, desesperanza, nos vamos transformando en lúcidos espectadores de la realidad. Es decir, cambiamos fe y compromiso, por lucidez y suspicacia.³⁴

³³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Lecciones de Estética I*, Barcelona, Ediciones Península, 1989, p. 59.

³⁴ Sergio Rojas, *El arte agotado*, Santiago, Sangría editora, 2012, p. 43.

D

Una noche, muy tarde, por Providencia, la avenida, vacía como nunca: ni autos, ni borrachos, ni perros, nadie. Los semáforos inútiles, cambiaban de color marcando el tiempo lento que es la noche. Porque eso es la noche —entre paréntesis—, una cosa quieta; no hay tiempo en la noche, no en la soledad de la calle, en la ausencia del mundo. La ciudad como puro escenario vacío: los edificios, las veredas, los carteles, todo, allí, en total disfunción, en completo sinsentido, como desechos del día. Amé la ciudad de esa noche, al descubierto, sin ideología, absurda, metafísica, fantasmática. Es lo que me tranquiliza, lo que me reconcilia con la gente: saber que todos pueden desaparecer, a diario, en la noche.

TERCERO

[...] el Horror no es simple y llanamente lo real intolerable que la pantalla de la fantasía enmascara; su importancia no se reduce al modo en que centra nuestra atención, en que se impone como lo repudiado y, por consiguiente, aparece como el gran punto central de referencia. El Horror puede convertirse también en una pantalla, en una cosa cuyo efecto fascinante oculte algo “más horrendo que el propio Horror”, el vacío o antagonismo primordial.³⁵

Si decimos de simulacro que es una copia de copia, ícono infinitamente degradado, una semejanza infinitamente disminuida, dejamos de lado lo esencial: la diferencia de naturaleza entre simulacro y copia, el aspecto por el cual ellos forman las dos mitades de una división. La copia es una imagen dotada de semejanza, el simulacro una imagen sin semejanza.

El catecismo, tan inspirado en del platonismo, nos ha familiarizado con esta noción: Dios hizo al hombre a su imagen y semejanza, pero, por el pecado, el hombre perdió la semejanza, conservando sin embargo, la imagen. Nos hemos convertido en simulacro, hemos perdido la existencia moral para entrar en la existencia estética.³⁶

³⁵ Slavoj Žižek, *El acoso de las fantasías*, Madrid, Ediciones Akal, 2011, p.137

³⁶ Gilles Deleuze, *La lógica del sentido*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 2013, p. 259.

Así pues, no solo afirmamos que la ideología impregna los estratos de la vida cotidiana supuestamente ajenos a la ideología, sino que la materialización de la ideología en la materialidad externa revela antagonismos intrínsecos que la formulación explícita de la ideología no puede permitirse el lujo de reconocer [...] Esta exterioridad, en la que la ideología se materializa de forma directa, también se oculta bajo el disfraz de la “utilidad”. Es decir, en la vida cotidiana, la ideología anida sobre todo en la referencia, aparentemente inocente, a la pura utilidad.³⁷

Pero si la vida es una farsa barata, sin objetivo ni parto inicial, y porque nosotros creemos deber salir adelante limpiamente, como crisantemos lavados, del asunto, hemos proclamado única base de entendimiento: al arte. El arte no tiene la importancia que nosotros, centuriones de la mente, le prodigamos desde hace siglos. El arte no aflige a nadie y aquellos que sepan interesarse por él recibirán caricias y buena ocasión para poblar el país de su conversación. El arte es algo privado, el artista lo hace para sí mismo; la obra comprensible es producto de periodista [...] Nos hacen falta obras fuertes, rectas, precisas e incomprensibles para siempre. La lógica es una complicación. La lógica siempre es falsa. Ella tira de los hilos de las nociones, palabras, en su exterior formal, hacia objetivos y centros ilusorios. Sus cadenas matan, miriápodo enorme que asfixia a la independencia. Casado con la lógica, el arte viviría en el incesto, engullendo, tragándose su propia cola siempre su cuerpo, fornicándose en sí mismo, y el genio se volvería una pesadilla asfaltada de protestantismo, un monumento, una pila de intestinos grisáceos y pesados.³⁸

La historia que mostraba las cosas “como propiamente han sido”, fue el más potente narcótico del siglo.³⁹

³⁷ Slovatoy Zizek, *El acoso de las fantasías*, Madrid, Ediciones Akal, 2011, p.137

³⁸ Tristan Tzara, *Manifiesto Dadá 1918*, en *Siete manifiestos DADA*, , Santiago, Así Hablaba libros, 2015, p. 17-18

³⁹ Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, Madrid, Ediciones Akal, 2005, p. 465.

La tarea del traductor consiste en encontrar aquella intención respecto de la lengua a la que se traduce con la que se despertará en ella el eco del original. He aquí un rasgo mediante el cual la traducción ciertamente se diferencia de la obra poética, porque la intención de esta nunca se dirige a la lengua como tal, a su totalidad, sino a ciertas relaciones lingüísticas de contenido. La traducción, en cambio, no se encuentra, como la poesía, en el propio interior del bosque agreste de la lengua, por decirlo así, sino que desde fuera de ella, enfrente de ella, y sin entrar en ella, llama al original a entrar, y a entrar en aquel único sitio donde el eco respectivo en la propia lengua puede dar la resonancia de una obra en otra.⁴⁰

El nombre de autor no se sitúa en el estado civil de los nombres, ni se sitúa tampoco en la ficción de la obra, se sitúa en la ruptura que instaura un cierto grupo del discurso y su modo de ser singular. Podría decirse, por consiguiente, que en una civilización como la nuestra hay un cierto número de discursos dotados de la función “autor” mientras que otros están desprovistos de ella.⁴¹

¿Dónde está la ninfa? ¿En cual de sus veintiséis epifanías reside? Se malentiende la lectura del *Atlas* si se busca entre ellas algo así como un arquetipo o un original del que las otras derivarían. Ninguna de las imágenes es el original, ninguna es simplemente una copia. En el mismo sentido, la ninfa no es una materia pasional a la que el artista deba conferir nueva forma, ni un molde para ajustar a él los propios materiales emocionales. La ninfa es un indiscernible de originalidad y repetición, de forma y materia.⁴²

⁴⁰ Walter Benjamin, *La Tarea del Traductor*, en *Teorías de la Traducción: Antología de textos*, edición de Dámaso López García, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla—La Mancha, 1996, pp. 341-342

⁴¹ Michel Foucault, *¿Qué es un autor?*, en *Dialéctica: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Puebla*, año IX, N°16, Puebla, 1984, p. 60.

⁴² Giorgio Agamben, *Ninfas*, Valencia, Pre-Textos, 2010, p. 17.

Si la crítica se identifica hoy verdaderamente con la obra de arte, no es por ser ella misma “creativa”, sino, en todo caso, por ser ella también negatividad.⁴³

Que grite cada hombre: hay un gran trabajo destructivo, negativo, por cumplir. Barrer, asear. La limpieza del individuo se afirma después del estado de locura, de locura agresiva, completa, de un mundo dejado en manos de bandidos que desgarran y destruyen los siglos. Sin fin ni designio, sin organización: la locura indomable, la descomposición. Los fuertes por la palabra o por la fuerza sobrevivirán, pues son vivos en la defensa, la agilidad de los miembros y de los sentimientos chamusca sus flancos labrados.⁴⁴

Ahora constatamos en nosotros mismos, enraizadas a través de la larga interpretación moral, necesidades que nos parecen como exigencias de lo no verdadero: por otra parte, son estas necesidades a las cuales parece estar unido un valor, las que hacen que soportemos la vida. Este antagonismo —no estimar lo que reconocemos y no poder estimar ya aquello sobre cuya naturaleza nos gustaría engañarnos— trae como resultado un proceso de desintegración.⁴⁵

⁴³ Giorgio Agamben, *Estancias: La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia, Pre-Textos, 2001, p. 10.

⁴⁴ Tristan Tzara, *Manifiesto Dadá 1918*, en *Siete manifiestos DADA*, , Santiago, Así Hablaba libros, 2015, p. 19

⁴⁵ Friedrich Nietzsche, *La Voluntad de Poder*, Madrid, Editorial Edaf, 2000, p. 35.

E

Pasando la valla de acero galvanizado a través de un pequeño espacio que dejó el trozo que alguien había robado, se podía ver, desde el costado, cinco vagones cisterna ordenados en línea, acoplados los unos a los otros. Sin locomotora, esperaban por días sobre los rieles de la línea férrea interminable. Cada vagón era un sólo cuerpo con 8 ruedas de acero macizo unidas en pares a dos ejes paralelos. Sobre ellos dos vigas maestras sostenían un estanque ovalado, también de acero. En su centro, una escalera de peldaños estriados subía desde el suelo hasta la boca superior de carga. Llegando arriba, era posible montar al animal descabezado, correr sobre su lomo, parar, esconderse en los intersticios de sus articulaciones, bajar, pasar bajo las patas circulares, rodearlo y volver a subir por alguno los cinco abdómenes de la bestia fantástica resignificada, una y otra vez, por la acción del juego.

Vemos con la memoria. Mi memoria es distinta a la tuya, de manera que aunque ambos contemplemos el mismo paisaje, no veremos las mismas cosas. Cada individuo guarda recuerdos distintos y eso implica diferentes elementos condicionantes. Nos afectará el hecho de que ya hayamos estado en ese lugar o lo bien que lo conozcamos. Nunca hay una visión objetiva, jamás.

Hay una anécdota sobre el filósofo francés Henri Bergson que me gusta mucho. Estado sentado en un café frente a la catedral de Ruán, afirmó que la única manera de poder apreciar adecuadamente la fachada desde ese lugar era levantándose, rodeándola a pie y regresando. La clave está en guardar un recuerdo que luego se puede contemplar, por decirlo así.⁴⁶

Aquellos escritores que enseñan moral y discuten o mejoran la base psicológica tienen, además de un deseo oculto de ganar, un conocimiento ridículo de la vida, a la que han clasificado, dividido, canalizado; se empeñan en hacer bailar a las categorías al ritmo que ellos tocan. Sus lectores se ríen y prosiguen: ¿y de qué sirve?⁴⁷

Ahora, en medio de estos procesos económicos, políticos y militares, de magnitud inédita, el individuo padece una forma de extrañamiento en que *no sabe qué pensar*, pues sus referentes de orientación heredados caen en desuso.⁴⁸

El prefijo “post” no indica en este caso ninguna negación ni superación, sino que designa una zona de actividades, una actitud. Las operaciones de las que se trata no consisten en producir imágenes a partir de imágenes, lo cual sería una postura manierista, ni en lamentarse por el que “todo ya esté hecho”, sino en inventar protocolos de uso para los modos de representación y las estructuras

⁴⁶ David Hockney, *El gran mensaje: conversaciones con Martin Gayford*, Madrid, La Fabrica Editorial, 2011, p. 101.

⁴⁷ Tristan Tzara, *Manifiesto Dadá 1918*, en *Siete manifiestos DADA*, Santiago, Así Hablaba libros, 2015, p. 13

⁴⁸ Sergio Rojas, *El arte agotado*, Santiago, Sangría editora, 2012, p. 42.

formales existentes. Se trata de apoderarse de todos los códigos de la cultura, de todas las formalizaciones de la vida cotidiana, de todas las obras de patrimonio mundial, y hacerlos funcionar.⁴⁹

Y lo que intenta manifestarse e incluso brotar en la evolución de las lenguas es aquella semilla misma de la lengua pura. [...] La tarea del traductor consiste en liberar en la propia a aquella lengua pura que está retenida en la ajena, liberar la que está cautiva en la obra, en la recomposición.⁵⁰

La imagen dialéctica es aquella forma del objeto histórico que satisface las exigencias de Goethe para el objeto de análisis: mostrar una síntesis auténtica. Es el fenómeno originario de la historia.⁵¹

Nietzsche se pregunta: ¿Puede que la realidad no sea sino el dolor y que la representación haya nacido de ahí?⁵²

¿Qué es una obra?, ¿Qué es, pues, esa curiosa unidad que se designa con el nombre “obra”? Una obra, ¿no es aquello que escribió aquel que es un autor? Se ven surgir las dificultades. Si un individuo no fuera un autor, ¿podría decirse que lo que escribió, o dijo, lo que dejó en sus papeles, lo que se pudo restituir de sus palabras, podría ser llamado una “obra”? mientras Sade no fue un autor, ¿qué eran entonces sus papeles? Rollos de papel sobre los cuales, hasta el infinito, durante sus días de prisión, desenrollaba sus fantasmas.⁵³

⁴⁹ Nicolas Bourriaud, *Posproducción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2007, p. 14.

⁵⁰ Walter Benjamin, *La Tarea del Traductor*, en *Teorías de la Traducción: Antología de textos*, edición de Dámaso López García, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla—La Mancha, 1996, p. 345.

⁵¹ Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, Madrid, Ediciones Akal, 2005, p. 476.

⁵² Sergio Rojas, *El arte agotado*, Santiago, Sangría editora, 2012, p. 49.

⁵³ Michel Foucault, *¿Qué es un autor?*, en *Dialéctica: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Puebla*, año IX, N°16, Puebla, 1984, p. 57.

La intuición de la obra de arte como herramienta analítica de los escenarios, le permite reemplazar la sucesión empírica del historiador (“esto es lo que pasó”) con relatos que proponen posibilidades alternativas para pensar el mundo actual, escenarios utilizables y modalidades de acción.⁵⁴

Hegel piensa en el arte de la manera más elevada posible, es decir, a partir de su autosuperación; El suyo no es de ninguna manera un simple y puro elogio fúnebre, sino una meditación del problema del arte en el límite extremo de su destino, cuando se libera de sí mismo para moverse hacia la pura nada, suspendido en una especie de limbo diáfano entre su ya-no-ser y su no-ser-todavía.⁵⁵

Al irrumpir el primer medio de reproducción de veras revolucionario, a saber la fotografía (a un tiempo con el despunte del socialismo), el arte sintió la proximidad de la crisis (que después de otros cien años resulta innegable), y reaccionó con la teoría de «l'art pour l'art», esto es, con una teología del arte. De ella procedió ulteriormente ni más ni menos que una teología negativa en figura de la idea de un arte «puro» que rechaza no sólo cualquier función social, sino además toda determinación por medio de un contenido objetual.⁵⁶

La esencia del nihilismo coincide con la esencia del arte en el punto extremo de su destino, cuando en ambos el ser se destina al hombre como Nada.⁵⁷

⁵⁴ Nicolas Bourriaud, *Posproducción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2007, p. 70.

⁵⁵ Giorgio Agamben, *El hombre sin contenido*, Barcelona, Ediciones Áltera, 2005, p. 89.

⁵⁶ Walter Benjamin, *La obra de arte en la era de la reproducibilidad técnica*, en *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989, p. 26

⁵⁷ Giorgio Agamben, *El hombre sin contenido*, Barcelona, Ediciones Áltera, 2005, p. 96.

El arte no muere, sino que, convertido en una nada que se autoaniquila, sobrevive eternamente a sí mismo. Ilimitado, sin contenido, doble en su principio, vaga por la nada de la *terra aesthetica*, en un desierto de ramas y de contenidos que le devuelven continuamente su propia imagen y que él evoca y suprime inmediatamente en el imposible intento de fundar su propia certeza.⁵⁸

El concepto de globalización comporta esa destrucción del sentido del mundo, una catástrofe tan radical de los patrones de orientación que hace imposible incluso traer la catástrofe misma al lenguaje, dando lugar en cambio a *un querer decir* sin asunto.⁵⁹

⁵⁸ Giorgio Agamben, *El hombre sin contenido*, Barcelona, Ediciones Áltera, 2005, p. 94.

⁵⁹ Sergio Rojas, *El arte agotado*, Santiago, Sangría editora, 2012, p. 67.

F

Llegamos a los números 12 y 14 de la calle de General Francisco Ramírez, colonia Daniel Garza en la Ciudad de México. Al atravesar el umbral, desde la calle iluminada como a las doce un medio día, la luz era pesada, material. Cerrando la puerta, la luz amarilla que atravesaba el vitral llenaba el espacio del pequeño zaguán. En el fondo, una puerta de madera, baja y ancha. Detrás de la puerta una habitación rosada. En la habitación, estrecha y alta, había una silla; frente a la silla, una mesita de lectura arrinconada, sobre ella una pequeña lámpara de bronce. Detrás de la silla, pegada a un muro, una escalera de piedra que volvía sobre si misma perdiéndose en la altura. Era un espacio sin ventanas, como un escenario esperando a sus personajes.

En un extremo, parte del muro rosado es una puerta, también rosada. Al otro lado de la puerta, inmediatamente después de ella, un biombo de madera interrumpía la vista, producía un secreto. Pasando el biombo un espacio inmenso, lleno de muebles, libros y un cuadro de Albers. En el centro, una mesa con cuatro sillas, junto a ellas un exhibidor trapezoidal hecho de madera. Sobre él unas revistas y un pequeño cuadro de Chucho Reyes. La mesa, el exhibidor y los objetos flotan en la caja inmensa de hormigón que es el living. Una sola ventana en cruz divide en cuatro partes iguales a la selva incontrolable que crece detrás de ella. Sobre este lugar de aura monacal y repleto de evidencias, se hallaba el espacio definitivo. Cerrado por muros más altos que un humano, no se podía ver más que el cielo, ni un solo mueble, ni un sólo elemento donde fijar la mirada, era un espacio mental lleno de recuerdos de la casa que dejé atrás.

CUARTO

Descubrir entonces en el análisis del pequeño momento singular, el cristal del acontecer total. Así pues, romper con el naturalismo histórico vulgar. Captar la construcción de la historia en cuanto tal. En estructura de comentario.⁶⁰

[...] preguntarnos qué es lo que ocurre con el artista que, convertido en una tabula rasa respecto tanto a la materia como a la rama de su producción, descubre que ningún contenido se identifica ya de manera inmediata con la intimidad de su conciencia.⁶¹

El espacio doméstico no representa para Dominique Gonzalez-Foerster el símbolo de un repliegue de uno mismo, sino el punto cardinal de una confrontación entre los escenarios sociales y los deseos íntimos, entre las imágenes recibidas y las imágenes proyectadas. Un espacio de proyección.⁶²

Situación del arte: absoluta falta de originalidad de su posición en el mundo moderno. Su entenebrecimiento. Supuesto olimpismo de Goethe.⁶³

⁶⁰ Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes*, Madrid, Ediciones Akal, 2005, p. 463.

⁶¹ Giorgio Agamben, *El hombre sin contenido*, Barcelona, Ediciones Áltera, 2005, p. 90

⁶² Nicolas Bourriaud, *Posproducción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2007, p. 67.

⁶³ Friedrich Nietzsche, *La Voluntad de Poder*, Madrid, Editorial Edaf, 2000, p. 34.

Solger, a diferencia de muchos otros, no se conformaba con una superficial formación filosófica, sino que su auténtica y más íntima tendencia especulativa le incitaba a penetrar en la profundidad de la idea filosófica. Así llegó al momento dialéctico de la idea, al punto que yo llamo «infinita negatividad absoluta», a la actividad de la idea, que en lo finito y particular se niega a sí misma como lo infinito y universal, y suprime de nuevo esta negación para restablecer lo universal e infinito en lo finito y particular. Solger se atuvo firmemente a tal negatividad y, en todo caso, ésta es un momento en la idea especulativa, si bien, entendida como mera inquietud y disolución dialéctica de lo infinito y de lo finito, es solamente un momento, y no la idea entera, contra lo que Solger pretende.⁶⁴

Disuelta la comunidad, queda el cuerpo del individuo; para ser más precisos: queda el cuerpo en lugar del individuo. [...] Michel Wieviroka sostiene que una de las lógicas que resultan inherentes al desarrollo del individualismo moderno es la depresión producida por la dificultad de construir una subjetividad respondiendo a las demandas de la sociedad contemporánea.⁶⁵

Después de haber intentado huir hacia un más allá, acaba en nihilismo. «Nada tiene sentido» (la inconsistencia de una interpretación del mundo, que ha sido dedicada a la fuerza monstruosa, despierta en nosotros la desconfianza de que todas las interpretaciones del mundo puedan ser falsas.) Rasgos budistas, nostalgia de la nada.⁶⁶

⁶⁴ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Lecciones de Estética I*, Barcelona, Ediciones Península, 1989, p. 61.

⁶⁵ Sergio Rojas, *El arte agotado*, Santiago, Sangría editora, 2012, p. 69.

⁶⁶ Friedrich Nietzsche, *La Voluntad de Poder*, Madrid, Editorial EDAF, 2000, p. 34.

El universo se vuelve abismo. Se vuelve fotografía, imagen, fábula de las interpretaciones de la ciencia y de las comunicaciones. El observador reconoce sus limitaciones y cada objeto, cada espacio, revela su “alma enigmática”.⁶⁷

La intención de Benjamin era renunciar a toda interpretación manifiesta y hacer surgir los significados únicamente mediante el montaje chocante del material. La Filosofía no sólo debía recoger el surrealismo, sino ser surrealista ella misma.⁶⁸

Sin embargo, el concepto psicoanalítico de fantasía no se puede reducir al de una trama fantasmática que oculta el horror de una situación dada; lo primero que cabe añadir es que, obviamente, la relación entre la fantasía y lo que encubre —el horror de lo Real— resulta mucho más ambigua de lo que parece a primera vista: la fantasía encubre ese horror, pero al mismo tiempo, alumbra aquello mismo que supuestamente encubre, su punto de referencia “reprimido” (¿acaso las imágenes de la más horrenda de las Cosas, desde el calamar gigante que habita en las profundidades de los mares, hasta el mortífero tornado que todos lo devasta, no son creaciones fantasmáticas par excellence?).⁶⁹

Como un cuerpo espectral, esta obra carece de contornos definibles: no ha hallado aún un corpus. Aparece en cada libro de la biblioteca —e incluso en cada intervalo entre los libros, en función de esa falsa “ley de la buena vecindad” que Warburg había establecido en su clasificación—; pero, sobre todo, se despliega en el inmenso dédalo de los manuscritos todavía inéditos de todas esas notas, esbozos, esquemas, diarios, correspondencia, que Warburg conservaba de manera incansable, sin tirar nada, y que los editores, desanimados por su

⁶⁷ Aída Migone, *Giorgio De Chirico: Paradoja y Repercusión*, Santiago, Facultad de Artes Universidad de Chile, Departamento de Teoría de las Artes, 2000, p. 252.

⁶⁸ Theodor W. Adorno, *Sobre Walter Benjamin: Recensiones, artículos, cartas*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995, p.24.

⁶⁹ Slavoj Žižek, *El acoso de las fantasías*, Madrid, Ediciones Akal, 2011, p.33

aspecto “caleidoscópico”, no han sabido hasta el día de hoy reunir de manera razonada.⁷⁰

[...] el arte de la Antigüedad clásica, mero arte de cuerpos, reconocía como realidad artística no sólo lo simplemente visible, sino también lo tangible y no unía pictóricamente los diversos elementos, materialmente tridimensionales y proporcionalmente determinados, en una unidad espacial, sino que los disponía tectónica o plásticamente en un ensamblaje de grupos. [...] El espacio representado se convierte en un espacio de agregados y no en el espacio que la época moderna exige y realiza: un espacio sistemático.⁷¹

Aquella imaginaria correlación intrínseca entre las lenguas se caracteriza, sin embargo, por una particular convergencia. Consiste ésta en que las lenguas no son extrañas entre sí, sino que están emparentadas, a priori y dejando a un lado toda relación histórica, mediante lo que quieren decir.⁷²

Para volver a captar con la mayor proximidad la operación de la imaginación creadora, hay pues que volverse hacia lo invisible dentro de la libertad poética. Hay que separarse para alcanzar en su noche el origen ciego de la obra. Esta experiencia de conversión que instaura el acto literario (escritura o lectura) es de tal especie que las palabras mismas “separación” y “exilio”, en tanto designan siempre una ruptura y un camino en el interior del mundo, no pueden manifestarla directamente sino solamente indicarla mediante una metáfora, cuya genealogía merecería por sí sola toda una reflexión. Pues se trata aquí de una salida fuera del mundo, hacia un lugar que no es ni un no-lugar, ni otro mundo, ni

⁷⁰ Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente: Historia del Arte y Tiempo de los Fantasmas según Aby Warburg*, Madrid, Abada Editores, 2009, p. 28.

⁷¹ Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets Editores, 2002, p. 25-26

⁷² Walter Benjamin, *La Tarea del Traductor*, en *Teorías de la Traducción: Antología de textos*, edición de Dámaso López García, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla—La Mancha, 1996, p. 338.

una utopía, ni una coartada. Creación de “un universo que se añade al universo”, según una palabra de Focillon que cita Rousset (p. II), y que no dice, pues, más que el exceso sobre el todo, esa nada esencial a partir de la cual puede aparecer todo.⁷³

Nos despreciamos sólo por no poder mantener sometida, en todo momento, esa absurda excitación que se llama “idealismo”. Este mal hábito es más fuerte que la rabia del desengañado.⁷⁴

⁷³ Jacques Derrida, *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1989, p. 15

⁷⁴ Friedrich Nietzsche, *La Voluntad de Poder*, Madrid, Editorial Edaf, 2000, pp. 43-44

G

Una cueva de hojas verde oscuro, gruesas y brillantes, como barnizadas, se formaba todos los Octubre detrás del mesón de carpintero hecho de tablones de pino, gastado hasta el gris, por el sol y la lluvia. La tupida hiedra dejaba entre sí un hueco pequeño y deforme: acceso y portal mágico de un mundo a otro. Adentro, el mundo del patio desaparecía. Una combinación de hojas y reflejos componían la pequeña bóveda interior. En el fondo, en su ábside, quedaba un hueco que dejaba pasar luz sobre el reducido espacio. Sentado entre los muros de hoja, la humedad de la tierra — regada religiosamente cada martes por la acequia— bajaba la temperatura del secreto templo de infancia: realidad paralela y frágil fortaleza de fantasías.

La muerte (o su alusión) hace preciosos y patéticos a los hombres. Éstos conmueven por su condición de fantasmas; cada acto que ejecutan puede ser último; no hay rostro que no esté por desdibujarse como el rostro de un sueño. Todo, entre los mortales, tiene el valor de lo irrecuperable y de lo azaroso. Entre los Inmortales, en cambio, cada acto (y cada pensamiento) es el eco de otros que en el pasado lo antecedieron, sin principio visible, o el fiel presagio de otros que en el futuro lo repetirán hasta el vértigo. No hay cosa que no esté como perdida entre infatigables espejos. Nada puede ocurrir una sola vez, nada es preciosamente precario. Lo elegiaco, lo grave, lo ceremonial, no rigen para los Inmortales.⁷⁵

El fantasma [...] no representa una acción ni una pasión, sino un resultado de acción y de pasión, es decir, un puro acontecimiento. [...] Sin embargo los fantasmas, desde el momento mismo que son efectos y porque son efectos, difieren por naturaleza de sus causas reales.⁷⁶

La verdadera traducción es transparente, no oculta el original, y no le quita luz, sino que hace brillar en el original a la lengua pura, como amplificada por su propio medio, con tanta mayor plenitud. Esto es, sobre todo, lo que puede conseguir la fidelidad literal en la transmisión de la sintaxis, y es precisamente ésta la que evidencia la palabra, y no la oración, como elemento primordial del traductor. Porque la oración es la pared ante la lengua del original, la fidelidad literal es la bóveda.⁷⁷

La tesis de Lacan es mucho más contundente: la respuesta a la pregunta “¿Por qué contamos historias?” es la de que la narración en cuanto tal aparece para

⁷⁵ Jorge Luis Borges, *El Inmortal*, en *Obras Completas*, Buenos Aires, Emcé Editores, 1974, p. 541-542

⁷⁶ Gilles Deleuze, *La lógica del sentido*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 2013, p. 214

⁷⁷ Walter Benjamin, *La Tarea del Traductor*, en *Teorías de la Traducción: Antología de textos*, edición de Dámaso López García, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla—La Mancha, 1996, p. 343.

erradicar algún antagonismo elemental reorganizando sus elementos en una sucesión temporal. En consecuencia, la forma de la narración pone de relieve la existencia de un antagonismo reprimido.⁷⁸

Es evidente que una traducción, por buena que sea, jamás podrá significar algo para el original. No obstante, está íntimamente relacionada con este mediante su traducibilidad. Más aún, esta relación es tanto más íntima cuanto que ya no significa nada para el original.⁷⁹

Imaginemos un cajón de arena dividido por la mitad, con arena blanca en un lado y negra en el otro. Cogemos un niño y hacemos que corra cientos de veces en el sentido de las agujas del reloj por el cajón, hasta que la arena se mezcle y comience a ponerse gris; después hacemos que corra en el sentido contrario a las agujas del reloj, pero el resultado no será la restauración de la división original, sino un mayor grado de grisura y aumento de la entropía.⁸⁰

Cuanto más valiosa sea una obra tanto más traducible permanece aún con el más leve roce de su sentido. Naturalmente, esto sólo puede decirse de los originales. Las traducciones, en cambio, se muestran intraducibles, no por la gravedad, sino por la levedad con la que el sentido se adhiere a ellas.⁸¹

La lógica del pesimismo hasta el último nihilismo; ¿Qué es lo que impulsa aquí? Concepto de la falta de valor, de la falta de sentido: hasta qué punto los valores morales están dentro de todos los demás altos valores.

⁷⁸ Slavoj Žižek, *El acoso de las fantasías*, Madrid, Ediciones Akal, 2011, p.54

⁷⁹ Walter Benjamin, *La Tarea del Traductor*, en *Teorías de la Traducción: Antología de textos*, edición de Dámaso López García, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla—La Mancha, 1996, p. 336.

⁸⁰ Robert Smithson, *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey, 1967*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2006, p. 28.

⁸¹ Walter Benjamin, *La Tarea del Traductor*, en *Teorías de la Traducción: Antología de textos*, edición de Dámaso López García, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla—La Mancha, 1996, p. 346.

Resultado: los juicios morales de valor son condenaciones, negaciones: la moral es la renuncia a la voluntad de existir.⁸²

A la impresión de enorme antigüedad se agregaron otras: la de lo interminable, la de lo atroz, la de lo complejamente insensato. Yo había cruzado un laberinto, pero la nítida Ciudad de los Inmortales me atemorizó y repugnó. Un laberinto es una casa labrada para confundir a los hombres; su arquitectura, pródiga en simetrías, está subordinada a ese fin. En el palacio que imperfectamente exploré, la arquitectura carecía de fin. Abundaban el corredor sin salida, la alta ventana inalcanzable, la aparatosa puerta que daba a una celda o a un pozo, las increíbles escaleras inversas, con los peldaños y la balaustrada hacia abajo. Otras, adheridas aéreamente al costado de un muro monumental, morían sin llegar a ninguna parte, al cabo de dos o tres giros, en la tiniebla superior de las cúpulas. Ignoro si todos los ejemplos que he enumerado son literales; sé que durante muchos años infestaron mis pesadillas; no puedo ya saber si tal o cual rasgo es una transcripción de la realidad o de las formas que desatinaron mis noches. Esta Ciudad (pensé) es tan horrible que su mera existencia y perduración, aunque en el centro de un desierto secreto, contamina el pasado y el porvenir y de algún modo compromete a los astros. Mientras perdure, nadie en el mundo podrá ser valeroso o feliz. No quiero describirla; un caos de palabras heterogéneas, un cuerpo de tigre o de toro, en el que pulularán monstruosamente, conjugados y odiándose, dientes, órganos y cabezas, pueden (tal vez) ser imágenes aproximativas.⁸³

Dadas estas dos consideraciones: que no se llega a nada con el devenir, y que bajo todos los devenires no gobierna ninguna gran unidad en la que el individuo pueda sumergirse por completo, como en un elemento del más alto valor, queda entonces como subterfugio condenar todo el mundo del devenir como engaño e inventar un mundo situado más allá de este y considerarlo como un mundo

⁸² Friedrich Nietzsche, *La Voluntad de Poder*, Madrid, Editorial EDAF, 2000, p. 38.

⁸³ Jorge Luis Borges, *El Inmortal*, en *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1974, p. 537

verdadero. Pero tan pronto como el hombre llega a darse cuenta de que la construcción de tal mundo se debe tan solo a necesidades psicológicas y no tiene, por tanto, derecho a la existencia, surge la última forma del nihilismo, una forma que comporta en sí misma no creer en un mundo metafísico, y que se prohíbe, igualmente, la creencia en un verdadero mundo. Desde este punto de vista, se admite la realidad del devenir como única realidad y se rechaza cualquier clase de camino torcido que conduzca al más allá y a las falsas divinidades; pero no se soporta ese mundo, aunque no se le quiera negar... [...] En resumen: las categorías “fin”, “unidad”, “ser”, con las cuales hemos atribuido un valor al mundo, son desechadas de nuevo por nosotros, ahora el mundo aparece como falto de valor.⁸⁴

De Chirico hace uso del eterno retorno en el juego de las perspectivas, en la intensificación del instante como cuadro y en el despoblamiento de sentidos únicos, es decir, en la constatación del sinsentido.⁸⁵

El artista es el hombre sin contenido, que no tiene otra identidad más que un perpetuo emerger sobre la nada de la expresión ni otra consistencia que este incomprensible estar a este lado de sí mismo.⁸⁶

Mas supongamos que tuviéramos que ver con un autor: ¿todo lo que escribió o dijo, todo lo que dejó tras él forma, parte de su obra?, problema a la vez teórico y técnico. Cuando se emprende la publicación de las obras de Nietzsche, por ejemplo, ¿en dónde hay que detenerse? Hay que publicar todo, ciertamente, pero ¿qué quiere decir ese “todo”? Todo lo que el propio Nietzsche publicó, de acuerdo. ¿Los borradores de sus obras?, ciertamente. ¿Los aforismos? Sí.

⁸⁴ Friedrich Nietzsche, *La Voluntad de Poder*, Madrid, Editorial Edaf, 2000, p. 40.

⁸⁵ Aída Migone, *Giorgio De Chirico: Paradoja y Repercusión*, Santiago, Facultad de Artes Universidad de Chile, Departamento de Teoría de las Artes, 2000, p. 143.

⁸⁶ Giorgio Agamben, *El hombre sin contenido*, Barcelona, Ediciones Áltera, 2005, pp. 91-92.

¿También los tachones, las notas al pie de los cuadernos? Sí. Pero cuando al interior de un cuaderno lleno de aforismos se encuentra una referencia, la indicación de una cita o de una dirección, una cuenta de lavandería: ¿obra o no obra? ¿Y por qué no? Y esto indefinidamente.⁸⁷

Como coronación de su antijetivismo, la obra principal solamente debía consistir en citas. Sólo raramente se encuentran anotadas interpretaciones que no hubieran surgido ya en Baudelaire y en las tesis sobre Filosofía de la Historia, y no hay ningún canon que diga cómo se podría realizar la osada empresa de una Filosofía depurada de argumento, ni siquiera cómo se podrían alinear las citas de manera en alguna medida razonable.⁸⁸

Resultado: la creencia en las categorías de la razón es la musa del nihilismo; hemos medido el valor del mundo por categorías que se refieren a un mundo puramente ficticio.

Conclusión: todos los valores con los cuales hemos tratado hasta ahora de hacernos apreciable el mundo, primeramente, y con los cuales, después, incluso lo hemos desvalorizado al haberse mostrado estos inaplicables; todos estos valores, reconsiderados psicológicamente, son los resultados de determinadas perceptivas de utilidad, establecidas para conservar e incrementar la imagen de dominio humano, pero proyectadas falsamente en la esencia de las cosas. La ingenuidad hiperbólica del hombre sigue siendo, pues, considerarse a sí mismo como el sentido y la medida del valor de las cosas.⁸⁹

Los simulacros están, como los falsos pretendientes, contruidos sobre una disimilitud, y poseen una perversión y una desviación esenciales. Es en este

⁸⁷ Michel Foucault, *¿Qué es un autor?*, en *Dialéctica: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Puebla*, año IX, N°16, Puebla, 1984, p. 57.

⁸⁸ Theodor W. Adorno, *Sobre Walter Benjamin: Recensiones, artículos, cartas*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995, p. 24.

⁸⁹ Friedrich Nietzsche, *La Voluntad de Poder*, Madrid, Editorial EDAF, 2000, p. 41.

sentido que Platón divide en dos el sentido de las imágenes-ídolos: por una parte las copias-íconos, por otra parte los simulacros-fantasmas. Podemos entonces definir mejor el conjunto de la motivación platónica: se trata de seleccionar a los pretendientes, distinguiendo las buenas y las malas copias o, más aún, las copias bien fundadas y los simulacros sumidos siempre en la desemejanza. Se trata de asegurar el triunfo de las copias sobre los simulacros, de rechazar los simulacros, de mantenerlos encadenados al fondo, de impedir que asciendan a la superficie y se “insinúen” por todas partes.⁹⁰

Lo que cuento es la historia de los dos próximos siglos. Describe lo que sucederá, lo que no podrá suceder de otra manera. [...] Esta historia ya puede contarse ahora, porque la necesidad misma está aquí en acción. Este futuro habla ya en cien signos; este destino se anuncia por doquier; para esta música del porvenir ya están aguzadas todas las orejas.⁹¹

⁹⁰ Gilles Deleuze, *La lógica del sentido*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 2013, p. 258.

⁹¹ Friedrich Nietzsche, *La Voluntad de Poder*, Madrid, Editorial Edaf, 2000, p. 31.

No habrá nunca una puerta. Estás adentro
Y el alcázar abarca el universo
Y no tiene ni anverso ni reverso
Ni externo muro ni secreto centro.
No esperes que el rigor de tu camino
Que tercamente se bifurca en otro,
Que tercamente se bifurca en otro,
Tendrá fin. Es de hierro tu destino
Como tu juez. No aguardes la embestida
Del toro que es un hombre y cuya extraña
Forma plural da horror a la maraña
De interminable piedra entretejida.
No existe. Nada esperes. Ni siquiera
En el negro crepúsculo la fiera.⁹²

⁹² Jorge Luis Borges, *Laberinto*, en *Obras Completas*, Buenos Aires, Emcé Editores, 1974, p. 988

NOTAS FINALES

Llegado este punto del texto, ya está claro, he reducido al mínimo mis palabras. He dejado que otros hablen por mí.

¿Qué importa quién habla?, pregunta Michel Foucault citando a Beckett, poniendo en crisis la figura del autor. Porque la escritura contemporánea, reflexiona Foucault, ha dejado de lado *la expresión*, para volverse hacia sí misma. Del mismo modo, he querido suprimir lo que ha podido ser un argumento poéticamente elocuente sobre mi obra, para dejar que los fragmentos que ha dejado mi propia catástrofe, hablen por mí. Catástrofe interna que ha barrido con la masa deforme de imágenes, recuerdos e ideas que intenté, tantas veces, ordenar en vano: un caos que puedo ver hoy claramente, y que me persigue desde hace años. Mi carencia de estructura interna, esa dispersión de elementos, mucho tiempo constituyó una incomodidad frente al mundo, que no logró encontrar su mimesis en mi revuelto imaginario. Esa incomodidad del mundo no será para mí, ni para los autores que he citado, una patología posible de extinguir con ideas basadas en la esperanza de un porvenir que espera por nosotros; porque no hay futuro posible, su propia concepción es utópica: un tiempo que aún no ha ocurrido no ocurrirá jamás. Todo es presente, incluso el pasado llega a nosotros en total actualidad, dialécticamente, como un relámpago en un *instante de cognoscibilidad*, dirá Benjamin. Este eterno presente me lleva a despreciar tanto el progreso como la historia: el viaje imaginario hacia mi pasado es una acción desesperada por construir mi propio presente, el cual no puede encontrar su lugar en *el ahora* que no para de mutar, junto al imparables flujo del tiempo.

He querido abrazar mi desesperanza e inconformidad del mundo y buscar en ello un tipo de salvación que a partir de una negación profunda, opere de manera eficaz sobre el territorio de incertidumbre de nuestra época, y me permita ver en aquello abandonado por la historia, o *aquello que no será historia*, una posibilidad creativa.

i. No confío en la educación artística. No porque sea imposible como idea, sino porque necesariamente está obligada a tomar partido, a funcionar dentro de un sistema –el universitario, el de las academias– que no pueden sino ser instituciones; y en tanto institución, concesiones: entre profesores, gobiernos, galerías, o entre circuitos artísticos que validen sus aproximaciones. La validación –acreditación en nuestro país– deprime cualquier sistema creativo, crítico, incluso revolucionario si se quiere. Las instituciones son y serán colonias de un imperio, y su autonomía será siempre relativa. Por eso desconfío de la educación artística, porque en su deseo de *ser* institución, se han convertido en maquinaria pesada, lenta, que mira de lejos al arte contemporáneo que no para de moverse, cambiar de lugar, como un nómada.

ii. El arte político no es tan político. Cuando Nietzsche propone el nihilismo como solución al agotamiento de los valores supremos impuestos por la moral, la negación de toda verdad no puede imponer una nueva. La negación de la verdad no puede imponer otra verdad. La historia de las vanguardias lo demostró: aquellos que se preguntaron *¿Qué es el arte?*, una y otra vez durante cien años, demostraron finalmente la inutilidad de la pregunta. El arte con vocación política, no hace más que producir otros discursos políticos, igual de vagos, igual de falsos. Cambiar política por política no cambia nada. Prefiero un arte que asuma una vocación política desde su desprecio hacia ella. El arte indiferente es más político. El arte puramente estético es más político, aunque aún no lo sepa. Si pudiéramos ser conscientes de que la potencia política real del arte radica en su completo desprecio por ella, e hiciéramos funcionar eso, quizás

su efecto en las personas, y a través de ellas, en las estructuras de poder, sería más profundo y duradero.

iii. Más allá del sentido. El arte –del que hablo– tendrá en su versión más potente, la capacidad de provocar emociones, no sentidos: piezas que por sus condiciones energético-materiales podrán ejecutar una reacción profunda en quién las ve, y así, hacerle complice de la traición al mundo que este arte supone. Una traición al mundo que implica subvertir los significados y hacer del mundo conocido, dominado por el lenguaje y las denominaciones, un territorio enigmático; donde la reconfiguración del mundo produzca en el público la emoción de un extranjero en *terra incognita*: productos del arte que le arrebatan al lenguaje sus dominios y que, en palabras de Sergio Rojas, devuelvan al público *un mundo en la condición de lo incomprensible*.

iv. La fuga y el retorno de lo humano. El arte minimal, última vanguardia, construyó su base teórica, quiero proponer, desde una fuga de *lo humano* en la obra de arte. Sus objetos de producción industrial y órdenes de elementos prefabricados, parecieron consumir un escape que, años antes, anticiparon el Dada y el Pop, cuales produjeron arte a partir de objetos terminados, donde la operación artística consistía en *desplazamientos* y *apropiaciones*, poniendo claramente en crisis el papel del autor en la obra de arte. El minimal, fue más allá de la ironía y la crítica; transformó a la obra, hasta entonces objeto de contemplación y guardiana de significados, en objetos sin mensaje; objetos paridos por la máquina. Estos objetos vírgenes no contenían en su forma y materia, ninguna huella de trabajo humano: el cuerpo del artista como el gran ausente. El artista no operaba sobre la psiquis del espectador, sino sobre su cuerpo y las relaciones entre éste, la obra y el espacio. *La obra no se entiende como la señal de un mundo estético en éste, y no remite a nada más allá de su materialidad*, dice Francisca Carreño, y fue así, a través de la expresión muda de su condición material, como el arte mínimo produjo el exilio de *lo humano* de la obra; en ella –quiero decir en su presencia física–, no encontraríamos más las marcas de

ninguna pulsión, aparentemente desinteresadas, las obras que describo opacaron la catástrofe y contradicciones propias, sabemos, de la condición humana posmoderna. Rodrigo Zuñiga, refiriéndose a la nueva producción de rostros digitales, dirá que: *lo humano no logra advenir en el retrato*, situando a este, *como un lugar de una incertidumbre*. Y la incertidumbre que acontece en la pieza minimal se produce en el espectador, quién al no poder reconocer huella humana en la obra de arte, ejecuta un autoexilio en su relación tradicional con ella, la distancia intelectual y emocional entre espectador y obra se multiplica, en favor de una proximidad física, una relación de cuerpos.

Hoy, frente a artistas como Matias Faldbakken, somos testigos de un retorno del cuerpo sobre esta clase de objetos producidos por la industria; un retorno, sin embargo, muy distinto. El artista vuelve a la obra con una doble negación: primero, mediante una acción destructiva suprime la verdad artística que el arte minimal quiso conferir al objeto industrial en su estado intacto, y propone alteraciones sobre la pieza y sobre su yo estético, lo que indica un retorno de *lo humano* en código de una violencia reprimida. Pero las huellas, las marcas y las pulsiones de lo humano no aparecen directamente; aquí la segunda negación, la negación del gesto. A través de operaciones robadas del vandalismo, de sistemas industriales, de trabajos constructivos, es que Faldbakken interviene objetos; en la ausencia del gesto, quedará la energía de un trabajo, violento, de una destrucción productiva.

v. Arte al instante. Me gustaría emprender una pequeña defensa por un arte instantáneo. En 1914 Marcel Duchamp compró un botellero en el almacén del ayuntamiento. El botellero tenía una inscripción, así partió todo. Objetos comprados y encontrados a través de una pequeña inscripción se convertían en arte. No había mayor pretensión en esos objetos, sólo querer ser arte, o, tener la posibilidad de serlo, ¿por qué no? Unos cincuenta años después el arte conceptual enredó la cosa, y quiso, quizás insatisfecho por una *demasiado simple* acción de desplazamiento, cargar objetos previamente producidos con significaciones cada vez más complejas: la filosofía había tomado el mando. Y

fue así por muchos años. El lenguaje dominó la práctica artística al punto de no encontrar en el objeto, en su simple presencia y significado original, valor alguno. Porque todo objeto conceptual no puede sino ser objeto del lenguaje, por definición. Y el lenguaje pertenece a la historia, entrar en sus significados es ir más allá del objeto, al mundo que éste supuestamente encierra y que debe ser descubierto por mentes preparadas. Quiero defender un arte más allá del significado, más allá del sentido, que reconozca su condición visible, material y cultural, como su único territorio. Porque en ella radica todo lo necesario, el mundo está lleno de significaciones, no existe ya materia prima donde el lenguaje pueda imponer sus términos, no existe objeto que no cargue previamente con significaciones pertenecientes a la cultura. Habrá que ponerlos en juego.

vi. Media mimesis. La renuncia por la mimesis del mundo ejecutada por el arte moderno cambió, que duda cabe, la producción artística para siempre. Inauguró la crítica contemporánea y, con ella, el ingreso a un laberinto del que no ha podido salir. Antes de eso era sencillo, al menos en cuanto al objetivo del arte: representar. ¿Cuál sería hoy el objetivo del arte? Claramente, no uno solo: son muchos, incluso todos; excepto la mimesis, muy desprestigiada desde el aparato teórico de la modernidad. Sin embargo, veo aún en la mimesis, o en parte de ella, un potencial sugerente: representar el mundo tal cual es, conecta al arte con el mundo, lo vuelve legible, y por demasiado legible, enigmático. Quizás hay un tipo de mimesis, controlada, parcial, que pueda aún ser ejecutada con un potencial inadvertido; o utilizando palabras de Didi-Huberman, una clase de mimesis que describa un *acercamiento con reserva, separación con deseo*. Un tipo de mimesis nueva que produzca un enigma, un deseo; un reconocimiento parcial en la obra que aproxima tanto como aleja; *la manifestación de una lejanía*, que es para Benjamin, la definición del *aura*.

vii. El arte de lo conocido. El arte de los últimos cien años ha producido bastantes objetos extraños, en el sentido de lo desconocido, no natural, ajeno a

cualquier prefiguración del imaginario histórico. Me intriga ese potencial del arte contemporáneo de crear objetos conocidos, a saber, objetos que no siendo extraños, porque pertenecen a la cultura, a la producción masiva, al mercado, a este mundo por último. Objetos que logran producir algo más que una experiencia estética, un tipo de experiencia háptica, como la cotidiana, una experiencia que reproduce interacciones con el mundo que vivimos. Objetos que, para Bourriaud, *atestiguan una voluntad de inscribir la obra de arte en el interior de una red de signos y de significaciones*, más allá de su potencial autónomo y original. Estos objetos deslocalizados hacia el territorio artístico, y producidos de materiales y productos pertenecientes al consumo, tendrán el poder de cuestionar los significados de la experiencia rutinaria e infectar con una duda la alineación del individuo contemporáneo: aquello que naturalmente acepta con su significación cultural, ¿es posible que pierda su verdad?, o siguiendo a Zizek: ¿es posible que todo lo cotidiano represente una trama fantasmática de una ideología que oculta el verdadero horror de lo real? Aquí la pregunta y la duda, y con ella el valor de los objetos que hacen uso del mundo para revelar su condición de espectáculo.

viii. La historia del hombre y del arte se han separado para nunca más juntarse. El arte ha encontrado, sin quererlo, su verdadera autonomía: sin propósito alguno, se aproxima hacia una nada, *hacia ninguna parte*, para Rojas. Y en su deambular hacia la nada, se encuentra consigo mismo, vacío, sin contenido, dirá Agamben, *sobrevive eternamente a sí mismo*, fracasando siempre en *el intento de fundar su propia certeza*.

Para el hombre y su historia, en cambio, será imposible abandonar esa ingenua voluntad de llegar a alguna parte, sabemos que el horizonte real no existe, sin embargo seguimos tratando de alcanzarlo. Quizás el arte de estos tiempos logre revelar este engaño, quizás no; quizás simplemente no queramos saberlo y nuestra historia siga un curso propio, el curso de la esperanza en un futuro mejor, sino, para qué vivir.

ix. Todo hombre es un artista. La frase célebre de Joseph Beuys, que invita todo hombre a ser parte del cambio social que él imaginó podría provocar el arte. Más allá de la pretensión ingenua, que todos los hombres abandonarían su cómoda vida posmoderna para salir a las calles y provocar la caída del sistema que los alimentaba y divertía, la frase ofrece un espacio de reflexión: sobre la posibilidad que dentro de todo hombre común viva, aún dormido, un artista. Michel Foucault preguntaba, en una conferencia de 1969, *¿qué es un autor?*, extendiendo la pregunta a qué debíamos entender por autor: ¿al individuo?, ¿al sujeto?, o a su capacidad de producir una singular *función-autor* en su obra. En palabras de Foucault un autor es quien puede *instaurar discursividad*, es decir, un gesto que denote y que haga presente la salida del autor de la obra, al mismo tiempo que deja algo en su lugar: el discurso. Porque lo que quedaría en la obra, para Foucault, sería aquella *función-autor* que describe una singular forma de apropiarse del contenido; *un gesto*, para Agamben. Si avanzamos desde esta afirmación, podemos decir que un hombre cualquiera, en el anonimato de su existencia, podrá siempre ejercer una función de autor, siempre y cuando logre imprimir en aquello que produce un grado de discursividad, a saber, un gesto que denote su presencia en el objeto sin la necesidad de reconocerse en él. Esta producción discursiva trae consigo una singularidad que al lector, al público, lo invita a entrar y salir de la obra, reconocer a un otro ausente, que ha producido una diferencia en ella. Lo que a la luz de los objetos que he destacado, significaría la capacidad de dotar a un objeto común de un diferencial, de una variación, que aunque mínima, de cuenta de una acción sobre él. Una operación discursiva que provoque, en quien lo ve, la reconocible ausencia del autor.

x. Traducir el mundo. La traducción no restituye el pasado de un texto, sino que lo convierte en algo nuevo. Si bien nuevo, en el producto de la traducción algo se cuela, entre el original y su copia, como un fantasma que sobrevive a las épocas y a la obra en su traducción. Un cuerpo espectral, inmaterial e inasible, un *eco* para Benjamin. Porque la traducción invita a la

lengua ajena a *entrar en aquel único sitio donde el eco respectivo en la lengua propia puede dar la resonancia de una obra en otra*. Esta reproducción del eco fantasmático original, que resuena en la traducción, es la forma en que algunos de mis trabajos se aproximan y se apoderan del mundo. Como un traductor, opero sobre un original y lo hago pasar por otro código que cambia su naturaleza visual, un cambio de lenguaje, para hacer aparecer en lo nuevo, en la obra, el fantasma reprimido en el cuerpo original y que sólo a través de mi proceso de traspaso logra tomar presencia.

xi. En busca del tiempo perdido. Los laberintos del pasado son irreductibles. Ni el psicoanálisis puede redibujarlos: psicoanálisis es la ciencia de los fragmentos. Esos fragmentos, separados por galaxias de eventos, no alcanzan lógica ni coherencia en mi presente. Decido recordar para reconstruirme, para salvarme de alguna forma; porque creo que en aquel pasado recóndito de la niñez se hallan ocultas ciertas verdades que definen mi posición frente al mundo. Más allá de los lugares que he adoptado, de las opciones que me ha ofrecido la vida, es en mi prehistoria donde creo encontrar la lógica, por llamarla así, de mi acontecer. Creo en eso, y buscaré en mi pasado, que son sólo recortes, una respuesta, una causa. Como no la encuentro, me miento, y lo reconstruyo a través de costuras: contenidos sacados de ninguna parte que ordenan el caos sin forma de mis recuerdos, hacia un conjunto unitario que parece dar sentido a mis vectores. Pero, siendo consciente de la crujía estética a la cual someto mis recuerdos, caigo nuevamente en la duda y en la angustia de saberme incomprensible, perdido en el laberinto que es la vida: habiendo olvidado las opciones que tomé, en las incontables bifurcaciones que viví, debo dar al texto una ficticia verosimilitud que sólo tiene el presente, donde el recuerdo es prístino, lógico y narrable –lo que para Lacan pone en relieve *un antagonismo reprimido*–.

xii. Comer mierda. Es una frase que no me gusta, pero sirve para definir lo que quiero exponer a continuación. Resulta que esta actitud negativa frente al

mundo —que he destacado hasta el cansancio en este texto— te obliga a comer mierda. Porque para producir a partir de la negación, de la desconfianza y la falta de esperanza —*depresión* sería el término clínico— hay que comerse la mierda propia. Quiero decir que el que hace o escribe sobre este tipo de arte no vive aislado en un mundo de ideas, protegido de las exigencias cotidianas de *otros y otras*. No se puede ser simplemente un ser negativo, dudar de todo y salir bien parado, sin tener que tragarse, durante gran parte del día, toda esta maquinaria pesimista. He aquí la dificultad de la empresa, no se trata sólo de denunciar la falsedad del mundo, eso queda en los textos; en la *vida real* hay que ser dialéctico: odiar y amar, vivir en eterna contradicción, y cargar con ello. A quien le parezca medianamente atractiva la negación como actitud vital, tendrá que darse por advertido.

xiii. Restitución del aura olvidado. El modernismo artístico fue importante y el cambio que produjo fue notable, está dicho. Pero en arquitectura fue aún mayor: cambió la imagen de nuestras ciudades de manera radical y con ello toda nuestra construcción imaginaria, nuestro anclaje al mundo. Las reformas de Haussmann en París, las galerías de mercancías, los bulevares y las grandes avenidas (que Benjamin conoció bien), dispusieron a la masa en una relación recíproca con la ciudad, la cual no será más, de ahí en adelante, un escenario para la vida, sino un aparato que tanto provoca como produce sensibilidad, su arquitectura nunca más objeto, nunca más inocua, formará parte del cambio y la complejización profunda de la ciudad que podemos ser testigos hoy. La ciudad moderna configuró un tipo especial de sensibilidad; la transparencia de sus edificios cambió para siempre la relación exterior–interior de la calle y la arquitectura: ésta no será más el refugio interior, sino una continuidad de la vida pública, de la política del progreso y, en definitiva, del capitalismo: esa arquitectura modular y genérica que nos heredó el movimiento moderno fue, sino la herramienta capital, una de las más importantes para la expansión capitalista; edificios genéricos preparados para la mutación del uso en los mercados del mundo, tan disponibles a las transformaciones, que la misma

estructura fue vivienda y corporación, mientras nosotros, quiero decir las sociedades de occidente, seguimos el paso como fieles creyentes de las tipologías del progreso, sin notar el desalojo del cual estábamos siendo partícipes: la pérdida del aura en la arquitectura —vale decir de su condición cultural, específica— coincide históricamente con la detectada por Benjamin en la *era de la reproducibilidad técnica*, porque dicha reproducibilidad no se dio sólo en el arte, se dio mucho más profundamente en nuestras ciudades, y sigue ocurriendo sin frenos, mientras intentamos acostumbraron a vivir en copias de copias, en *simulacros* para Deleuze. El aura, que alguna vez consagró el espacio interior de la arquitectura, su carácter cultural, su relación con el espíritu, se borra sin remedio. Ante el desastre, como un nostálgico, he buscado el aura perdida en la representación de esas ciudades, que algunos pintores, quizás frente al mismo sentimiento que describo 60 años después de ellos, intentaron traducir en sus telas mientras observaban sus ciudades inéditas. Hablo de Ralston Crawford, Miklos Suba, George Tooker, todos norteamericanos, que redujeron a bordes afilados y colores sólidos los edificios de la naciente ciudad genérica, como anticipando el rol que jugarían ellos como restauradores, para otras generaciones, de un aura olvidado.

xiv. Autonegación. He producido objetos últimamente, que atestiguan una actitud doblemente negativa: estas piezas niegan la función y la intención. Objetos manipulados a través de gestos mínimos y operaciones asistidas, niegan la función del objeto original, abriendo su significación hacia cualquier parte. Por otro lado, niegan mi papel de autor, suprimo mi voz y mi huella en la obra y la articulo con otros procesos, tecnológicos y constructivos. Reorganizo funciones y objetos que son parte de nuestro escenario cotidiano, de vida y trabajo, para en su contradicción, dejar aparecer aquello que no pude prever: distintos fantasmas se asoman en las combinaciones, aparecen en el instante dialéctico de su comunión, como una mínima verdad. Estos sentidos instantáneos que surgen de las mezclas que produzco desarman la ideología que ata estos objetos y esos procedimientos a condiciones no artísticas, impidiendo

su entrada. Quiero, a través de mis operaciones, desarmar el dispositivo del lenguaje que ubica, categoriza y detiene el flujo de los objetos de consumo y, a través de ello, liberarlos para que puedan contar otra historia: *la historia de los oprimidos*, la que cuento es la historia de lo que no será historia.

xv. Claramente estas notas presentan contradicciones entre ellas, por si no lo notaron. La norma gramatical del lenguaje en el que escribo y la estructura de libro que tiene esta Tesis me obliga a ponerlas juntas, unas después de otras, lo que puede engañar al lector a buscar consecuencia y consecutividad entre ellas, lo admito. Las he ordenado así provisionalmente, pero no tienen una posición fija, como mis pensamientos y mi imaginario. He intentado acercarme con cautela a otras obras, de otros artistas, que me interpretan, pero entre ellas tampoco reconozco una relación de consecuencia, porque sabrán, que no veo en la historia del arte de los últimos cien años, conexiones directas, eso es un espejismo. Al igual que los recuerdos que quise contar, estas obras e ideas llegan a mí en código de fragmentos, y así las manipulo, las mezclo y las conecto, lo que para alguien podrá suponer una aberración teórica, para mí es el único camino posible de atraer mi producción artística a una autenticidad personal, ligada a la manera que veo y siento el mundo: *en estructura de comentario*. Habrán notado que he puesto dentro del mismo cuerpo de *Notas Finales* conceptos como aura, mímesis, sinsentido, negación, traducción, política, autor, educación, entre otros. No he encontrado un texto que combine *coherentemente* todos estos conceptos, en un sólo cuerpo teórico que explique la deriva artística contemporánea, creo que no es posible. Este texto y estas notas, son un intento por hacer converger sin unir: un ejercicio de montaje que quiere dar la misma importancia a los trozos de contenido como a lo que se halla entre ellos, invisible, inadvertido.

He renunciado a la consecuencia en favor de la multiplicidad y el caos, asumo mi catástrofe interna para ver si algo sale de ella, no estoy seguro, no puedo afirmarlo con certeza, pero siento esa tranquilidad de estar en mí; no pido

prestado nada, no me pongo ningún uniforme, no me suscribo a nada y desde ahí, desde esa nada, produzco.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor W. 1995. *Sobre Walter Benjamin: Recensiones, artículos, cartas*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Agamben, Giorgio. 2005. *El hombre sin contenido*. Barcelona: Ediciones Áltera.

Agamben, Giorgio. 2001. *Estancias: La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos.

Agamben, Giorgio. 2010. *Ninfas*. Valencia: Pre-Textos.

Benjamin, Walter. 1989. *La obra de arte en la era de la reproducibilidad técnica*. En *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.

Benjamin, Walter. 1996. *La Tarea del Traductor*. En *Teorías de la Traducción: Antología de textos*. La Mancha: Dámaso López García, Ediciones de la Universidad de Castilla.

Benjamin, Walter. 2005. *Libro de los Pasajes*. Madrid: Ediciones Akal.

Borges, Jorge Luis. 1974. *El Inmortal*, en *Obras Completas*. Buenos Aires: Emcé Editores.

Bourriaud, Nicolas. 2007. *Posproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Calderón, Natalia. 2013. *Topología y ciudad*. En Jean-Louis Déotte, *La Ciudad porosa: Walter Benjamin y la arquitectura*. Santiago: Ediciones Metales Pesados.

De Chirico, Giorgio. 1990. *Sobre el arte metafísico y otros escritos*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.

Deleuze, Gilles. 2013. *La lógica del sentido*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

Deleuze, Gilles. 2008. *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Editorial Cactus.

Derrida, Jacques. 1989. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Editorial Anthropos.

Didi-Huberman, Georges. 2009. *La imagen superviviente: Historia del Arte y Tiempo de los Fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores.

Didi-Huberman, Georges. 2013. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado Libros.

Focault, Michel. 1984. *¿Qué es un autor?* En *Dialéctica: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Puebla*, año IX, N°16.

Freedberg, David. 1992. *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1989. *Lecciones de Estética I*. Barcelona: Ediciones Península.

Hockney, David. 2011. *El gran mensaje: conversaciones con Martin Gayford*. Madrid: La Fábrica Editorial.

Migone, Aída. 2000. *Giorgio De Chirico: Paradoja y Repercusión*. Santiago: Facultad de Artes Universidad de Chile, Departamento de Teoría de las Artes.

Nietzsche, Friedrich. 2000. *La Voluntad de Poder*. Madrid: Editorial Edaf.

Panofsky, Erwin. 2002. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets Editores.

Pérez Carreño, Francisca. 2003. *Arte minimal. Objeto y sentido*. Madrid: Antonio Machado Libros.

Rojas, Sergio. 2012. *El arte agotado*. Santiago: Sangría Editora.

Smithson, Robert. 2006. *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey, 1967*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Warhol, Andy. 1998. *Mi filosofía de A a B y de B a A*. Barcelona: Tusquets Editores.

Zizek, Slavoj. 2011. *El acoso de las fantasías*. Madrid: Ediciones Akal.