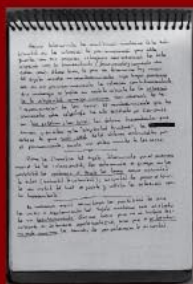


# Las obras y sus relatos II

Sergio Rojas



## PROCEDENCIA DE LOS TEXTOS

### *Pintura y realidad: el poder manifestativo de la mediación.*

Escrito para el catálogo de la exposición “Mimesis. Nuevo realismo” de las artistas Paz Castañeda, Pablo Ferrer, Ignacio Gumucio, Voluspa Jarpa, Francisco López, Rosario Periello, Francisca Sánchez y Alejandra Wolf, en la Galería Cecilia Palma, del 03 al 31 de agosto de 2005.

### *¿Cuánta lucidez podemos consumir?*

Texto escrito –con ocasión de esta publicación– para la serie de imágenes intervenidas digitalmente “Fuckin’ marcianos”, del artista visual Arturo Cariceo, proyecto desarrollado entre los años 1993 y 1998.

### *Los objetos: el domicilio de las cosas.*

Escrito para el catálogo de la exposición “El triunfo del realismo III” del artista Felipe Cooper, en la Sala Nemesio Antúnez de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, desde el 28 de noviembre al 19 de diciembre de 2007.

### *¿Qué significa “arte de mujeres”?*

Texto leído el 7 de diciembre de 2006, en el Centro Cultural Palacio de La Moneda, en el lanzamiento del catálogo de la exposición “Del otro lado. Arte contemporáneo de mujeres en Chile, curada por Guillermo Machuca.

### *La prosa neobarroca del mundo.*

Escrito para el catálogo de la exposición “Máquina Cóndor” del artista Demian Schopf, en la Galería Gabriela Mistral, del 07 al 30 de septiembre de 2006.

*¿Queda todavía algo de “ruido” en el sonido?*

Texto leído el 12 de junio de 2007, en el Museo Nacional de Bellas Artes con ocasión del lanzamiento del catálogo y disco de la exposición de arte sonoro “Reverberancias”. La curaduría de esta exposición estuvo a cargo de Ramón Castillo, Rainer Krause y Enrique Zamudio.

*“Columna”: la retórica de lo antiguo.*

Escrito para la exposición “Columna”, de Carolina Bellei en la sala de arte del Centro Cultural de España, desde el 09 de diciembre de 2004 al 04 de enero de 2006.

*Deshabitar la “postal”.*

Escrito para el libro de fotografías “Valparaíso Revisitado”, del artista Rodrigo Casanova, publicado por la Editorial Lom, Santiago de Chile, 2005.

*Naturaleza corregida y accidente visual.*

Escrito para el proyecto “Intervención Nocturna del Paisaje”, del artista Rodrigo Casanova, financiado por FONDART y expuesto en el Museo de Arte Moderno de Chiloé en enero de 2005.

*La comunidad del relato.*

Escrito para la publicación “Proyecto Fachada. Trabajos de Utilidad Pública”, del Colectivo TUP, que resume los trabajos en las poblaciones Villa Jaime Eyzaguirre y Villa Simón Bolívar, entre junio de 2005 y febrero de 2006.

*Escenografía de ciertos lugares de “ninguna parte”.*

Escrito par el libro-catálogo “Paisaje en Tránsito” (2009) del artista Rodrigo Casanova, publicación con financiamiento de FONDART que expone el proyecto fotográfico desarrollado por el artista sobre los sitios eriazos.

***Los rostros del encierro***

Escrito para el catálogo de la exposición “Cautivas”, de Jorge Brantmayer en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, 31 de julio al 02 de septiembre de 2007

***Peso muerto***

Texto leído en marzo de 1998, en el Museo Nacional de Bellas Artes, en el contexto de una serie de ponencias referidas a las obras aeropostales de Eugenio Dittborn

***El horizonte de la desolación***

Escrito para la exposición “Free Trade Ensambladura” del artista Máximo Corvalán y curada por Milka Marinov y Julie Perleen Lee en la Main Gallery, Fullerton, California State University, EEUU, del 12 de noviembre al 16 de diciembre de 2005

***El cuerpo moderno y la ruina del signo***

Texto leído en la Primera Bienal Internacional de Performance DEFORMES 2006, en la Mesa “El cuerpo moderno. Simulación, terror, teatralidades”, realizada en la Factoría de la Universidad Arcis, el 26 de octubre de 2006 (texto revisado para la presente publicación)

***Cuerpos buscando una salida***

Prólogo al libro El peso de la pureza, del dramaturgo Mauricio Barría Jara, Ciertopez, Santiago de Chile, noviembre de 2006

***La soberanía estética del deseo***

Escrito para el catálogo de la exposición “Ortopedias Estéticas”, de Tanya Maluenda en la Sala Juan Egenau, Campus Las Encinas de la Universidad de Chile, 27 de julio al 06 de agosto de 2004

***La presencia que acecha en la representación***

Escrito para el catálogo de la exposición “El Aparecido”, de la artista Pilar Cruz, en el Museo Nacional de Bellas Artes, en abril de 2009

***Una poética de la ausencia***

Texto sobre la obra del artista Edgardo Catalán, publicado en el libro Edgardo Catalán. Una poética de la ausencia, Metales Pesados, Santiago de Chile, 2007

***La “epoché” de las Quebradas***

Texto leído en el lanzamiento del libro Quebrada La Cordillera en andas (texto y grabados) Ocho Libros Editores, de la escritora y artista visual Guadalupe Santa Cruz, el 29 de mayo de 2005 en el Centro Cultural Matucana 100, Santiago de Chile

***La pérdida***

Escrito para el catálogo de la Exposición “Estrategias de Pérdida”, de las artistas Constanza Briceño, Barbara Gillmore, Gabriela Herrera, Carolina Hoehmann, Loreto Monje, Victoria Picón, Soledad Pinto, Isabel Ribes, en el Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia, en octubre de 2002

***Un mar de distancia***

Escrito para el catálogo de la intervención “Calle y Umbral”, con la que los artistas Claudio Aranda, Natascha de Cortillas, Fernando Melo, Angelo Pierattini y Francisco Sanfuentes participaron en el proyecto de arte “Sentidos Gratis. Fotografía sin fotografía”, en la ciudad de Guimaraes (Portugal) en septiembre y octubre de 2004

LAS OBRAS Y SUS RELATOS II

INDICE DE CONTENIDOS

Presentación	7
REPRESENTACIÓN	13
Pintura y realidad: el poder manifestativo de la mediación	15
¿Cuánta lucidez podemos consumir?	27
Los objetos: el domicilio de las cosas	37
¿Qué significa “arte de mujeres”?	43
ARTEFACTOS	53
La prosa neobarroca del mundo	55
¿Queda todavía algo de “ruido” en el sonido?	67
“Columna”: la retórica de lo antiguo	79
LUGAR	85
Deshabitar la “postal”	87
Naturaleza corregida y accidente visual	99
La comunidad del relato	105
Escenografía de ciertos lugares de “ninguna parte”	111

CUERPO	119
Los rostros del encierro	121
Peso muerto	139
El horizonte de la desolación	147
El cuerpo moderno y la ruina del signo	151
Cuerpos buscando una salida	161
La soberanía estética del deseo	169
La presencia que acecha en la representación	173
RELATOS	183
Una poética de la ausencia	185
La "epoché" de las quebradas	215
La pérdida	225
Un mar de distancia	231
Procedencia de los textos	239

## PRESENTACIÓN

“El verdadero arte tiene el poder de ponernos nerviosos. Al reducir la obra de arte a su contenido para luego interpretar aquello, domesticamos la obra de arte. La interpretación hace manejable y maleable al arte.”

Susan Sontag: *Contra la Interpretación*

Los escritos que dan cuerpo a este libro han sido elaborados en distintas circunstancias, todas relacionadas sin embargo con las artes y su visualidad (no circunscritos a las “artes visuales”), exhibiendo diferentes grados de desplazamiento. De hecho, podría decirse que, en general, el trabajo de elaborar un texto a propósito de una obra de arte -por la que dicho trabajo se ha dejado provocar-, implica siempre un ejercicio de *desplazamiento*, pues ensaya relaciones y tensiones que suelen proyectar a la obra más allá del discurso “conciente” del autor, trascendiendo así las circunstancias de exposición, e incluso también las del género mismo en el que la institución inscribe al objeto de arte.

Estos escritos han sido fruto de un intento por entrar en relación con la particularidad de la obra, lo cual no puede sino generar una escritura que hace emerger en ella misma la “literaturiedad” que subyace a todo trabajo con el lenguaje en el plano signifiante de las palabras.

Pienso que un texto “sobre” arte puede ser también -y acaso ante todo- un desplazamiento de la escritura misma, por cuanto la *obra* de arte opera como una exigencia que recupera la intensidad de determinados problemas que arraigan -más allá del celo epistémico de las disciplinas- en eso que podríamos denominar sólo como *el pensamiento*. Es decir, avocados a la lectura de la obra no se trata simplemente de aplicar ciertos conceptos ya ganados previamente en otra parte, sino que en



el proceso de escritura el pensamiento se deja alterar por la obra. En este sentido, considero que el ejercicio de escritura sobre arte (esto es: exponerse por escrito a la obra) no es un diálogo con el “autor”, de la misma manera que el trabajo de producción de obra no es en primera instancia un diálogo con “el público”. Quien asiste concretamente a una obra, se encuentra con un cuerpo significativo que, más acá del autor, lo exige o lo deja indiferente. La obra propone al destinatario el trabajo de intentar entrar en relación con aquello que en el lenguaje de la obra viene a constituirse como una exigencia respecto a los hábitos de comprensión disponibles. Todavía recuerdo cuando, hace muchos años atrás, un estudiante me dijo: “cuando entro en una sala de exposiciones, doy una vista general a las obras y decido en qué me voy a gastar”. De eso se trata precisamente en la literatura, en el cine, en el teatro, también en las artes visuales.

Sin embargo, no es extraño encontrarse con el supuesto de que en la obra el artista ha “querido decir” algo, una especie de “significado” oculto que ahora -en un escrito- otro intenta dar a entender. Considero que este hipotético contenido de *idealidad* en la obra, depositado en ésta desde la mente del “autor”, es algo que debe ser puesto en cuestión. Pienso que la tarea del artista se orienta en su quehacer por un afán de exploración, de interrogación y búsqueda, antes que por una mera inquietud por comunicar algo en cuya posesión de “saber” el autor ya se encontraría. Así, la escritura sobre arte, al menos como yo la ensayo, pretender entrar en relación con el *coeficiente de incertidumbre* que podemos suponer en todo auténtico proceso de creación.

El rendimiento de un texto que surge de la relación con una visualidad, no se reduce a la condición de comentario estético o inscripción histórica de aquella, sino que se propone como un lugar desde donde interrogar

la *cifra* que constituye el cuerpo significante de la obra. Por cierto, el lugar del texto es siempre otro que el de la obra, por lo pronto viene *después*, y esto ha hecho recaer sobre aquél las sospechas acerca de su capacidad de aportar inteligencia sobre el objeto-obra. Pero, ¿acaso la obra misma es algo que se encuentra siempre en “su” lugar? ¿No está más bien siempre remitida a otra cosa que a “sí misma”? Las preguntas nacen enfrentados a la obra a propósito de su irreductible dimensión significante, la trama de su lenguaje se debe necesariamente –aunque no exclusivamente- a su dimensión representacional. ¿Es la instancia de la representación algo que está irónicamente “en lugar del asunto” o es acaso la manifestación de aquello que la provocó? En suma, ¿qué clase de relación es la que podríamos determinar –o al menos conjeturar- entre la representación y lo representado? ¿Por qué la obra requiere siempre la instancia de un ejercicio de “lectura”?

La obra de arte no es un *medio* de comunicación, precisamente porque el cuerpo de su lenguaje no exhibe la transparencia y la adecuada subordinación a la idealidad del significado que aquella loable pero ambigua finalidad exigiría. Si así fuera, entonces la función de la escritura en relación a la obra tendría que ser la de aclarar qué es lo que el artista “dijo” o “quiso decir” en la obra. Pero la obra de arte es ella misma un hecho de lenguaje, en que los *recursos* de representación y significación están siendo reflexionados.

Considero que las cuestiones enunciadas resultan fundamentales, por ejemplo, para la discusión en torno a la condición manifestativa atribuida con frecuencia a la obra de arte. Podemos pensar que si bien lo real “en sí mismo” es impresentable (porque la experiencia en general implica siempre un tipo de *mediación*), es posible sin embargo su representación, porque *sólo lo impresentable se puede representar*. Sería, en efecto, un

contrasentido considerar la posibilidad de representar la “presencia” misma de lo real. Ahora bien, si la dimensión propia de la obra de arte corresponde siempre a la representación; si, por lo tanto, se trata siempre de un trabajo en la dimensión significativa (incluso ensayando insistentemente en su alteración o transgresión), entonces ¿en qué sentido el coeficiente emancipador -modernamente atribuido al arte- tendría que ver con una *recuperación de lo real* en la representación? Si la estética puede ser pensada como una instancia de reflexión y comprensión del mundo, si el *signo* artístico es portador de una alteración sobre las barandillas del ver y del saber, entonces ¿en qué sentido la exposición del *lugar vacante* de lo Real en el orden significativo es ella misma una experiencia? Como lo sugería más arriba, el coeficiente de significación de la obra de arte es su poder de *remisión*. Precisamente porque el lenguaje no puede capturar lo Real mismo y hacerlo disponible es que el lenguaje tiene sentido, porque el pensamiento sólo se ocupa de lo que trasciende a la representación. La tarea que me interesa en la escritura sobre arte no es la que pretende descifrar el verdadero “contenido” de una obra de arte, sino aquella que se ocupa de la tensión entre la materialidad de los recursos y la idealidad del concepto.

Cada uno de los textos que he seleccionado para este volumen ha sido elaborado con ocasión de una obra determinada, y corresponden a catálogos, libros y lecturas públicas. Los he revisado y corregido puntualmente en lo estrictamente necesario. Estos textos se distribuyen aquí, sin un orden cronológico, bajo cinco títulos: *Representación, Objetos, Lugar, Cuerpo, Relatos*, explicando en cada caso con una breve nota el sentido general de esos conceptos.

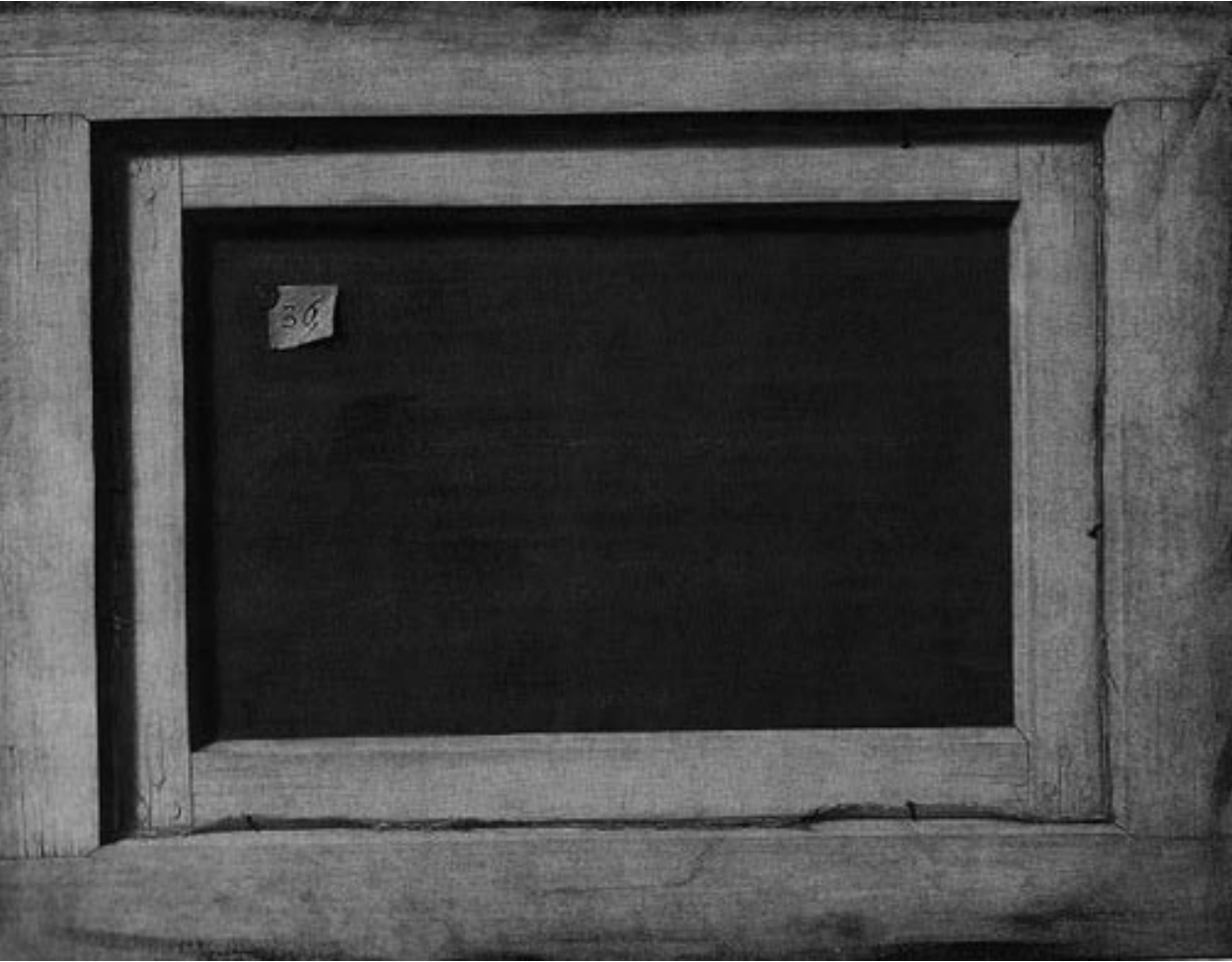
El año 2002 la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Arcis, por una iniciativa editorial del artista Francisco Sanfuentes, publicó mi libro

*Las obras y sus relatos*, el que hoy se encuentra absolutamente agotado (yo mismo me he quedado sin ningún ejemplar del libro). Agradezco ahora al Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Chile, y especialmente a Francisco, nuevamente, su coordinador de Extensión, el interés por publicar este segundo volumen de escrituras de obras.

Sabemos que siempre son muchas las personas que hacen posible la existencia material de un libro. Ocurrió con frecuencia que teniendo que decidir si debía incluir o no un determinado texto, recordaba el comentario favorable y convincente –a veces lejano en el tiempo- que algún amigo o amiga había hecho sobre dicho texto, y entonces éste ingresaba. Debo a esas personas buena parte del Índice. Agradezco también a los artistas que enviaron las imágenes de sus obras -colaborando con aquello que sin duda constituye una dimensión fundamental del libro- y a Rodrigo Wielandt quien, más allá de un estricto compromiso profesional, trabajó en el diseño y diagramación de este libro desde un alentador interés por su contenido.

En un contexto como el actual, en que la escritura sobre artes prolifera y se diversifica, me resulta inevitable preguntarme por el destino de estos escritos, desplazados ahora desde su soporte y circunstancia de origen, para una nueva circulación. Revisando la versión final, me parece cada vez más claro que el libro no sólo propone un juicio teórico sobre las artes, sino también una memoria. Participa de la fragilidad de ésta, pero también de su intensidad. Este pensamiento me reconforta.

Santiago, febrero de 2009



*Reverso de un cuadro*, Cornelius Norbertus Gijsbrechts, Óleo sobre tela, 1670

## REPRESENTACIÓN

Toda representación es portadora de una paradoja interna: sólo puede referir la "realidad" ocupando su lugar vacante en el lenguaje. El arte puede reflexionar esa paradoja, exponiendo el poder performativo de la mediación que cruza toda nuestra existencia, siempre sostenida sobre inadvertidas conjeturas. No sólo nos hacemos representaciones del mundo, sino que habitamos en esas representaciones.



*Protesta, (Detalle), Carmen Paz Castañeda, Exposición Mimesis. Nuevo Realismo, 2005*

## Pintura y Realidad: El poder manifestativo de la meditación

La pintura puede ser considerada como la madre de las artes visuales del siglo XX, en cuanto que uno de los motivos más poderosos que anima la historia de la visualidad, desde el Renacimiento hasta hoy, es el problema del sentido de la correspondencia entre la *representación* y lo representado. No se trata sólo del viejo tema de la “ventana renacentista”, sino también de que en la “irrealidad” de la pintura se subraya tanto su origen *subjetivo* como el momento de mayor intensidad de la realidad en la sensación, en la percepción, en la experiencia, en suma: en la *mediación*. Es decir, la representación es el ámbito en el que la subjetividad moderna ensaya su soberanía sobre la realidad, y podría decirse que, en general, la modernidad es la valoración del proceso subjetivo (categorial) de “edición” del mundo. Esto es precisamente lo que con posterioridad el arte contemporáneo desarrolla críticamente, exhibiendo esos procesos, y entonces los *recursos* representacionales van progresivamente emergiendo en la obra, de modo que ésta exhibe su propio proceso de construcción. Pinturas inaugurales del arte del siglo XX tienen precisamente esa característica y de aquí su importancia fundamental: *La montaña de Sainte-Victorie* (1904) de Cézanne, *Las damas de Avignon* (1907) de Picasso o *Desnudo bajando una escalera n°2* (1912) de Duchamp. Se entiende que un arte que somete la representación de la realidad a este proceso de autoexhibición, tiene necesariamente un rendimiento crítico. Esto no ha sido privativo de la pintura, de hecho la escultura y la gráfica tienen un desarrollo importante en esta línea, pero el problema ya está en la pintura, es más, podría decirse que ya está en *Las Meninas* de Velásquez.

El conceptualismo es algo propio del arte moderno, quiero decir que se trata de una especie de desenlace internamente necesario. Por supuesto, no estamos hablando sólo del arte no figurativo, sino de lo que se conoce como



*desplazamientos* en las artes visuales, en virtud de lo cual las fronteras entre los géneros se hacen productivamente permeables, a la vez que generan un potencial discursivo y teórico que no deja de desarrollarse hasta hoy. Esto es muy importante para aproximarse a entender esto del “abandono” de la pintura y la “vuelta” de la pintura. Que la escultura abandone el pedestal, dejando de ser un volumen *en* el espacio para llegar a ser una *operación con el espacio*, es algo que todavía puede considerarse como interno a la escultura, es decir, hay un concepto de “lo escultórico” que es reconocible en ese desplazamiento. Pero que la pintura abandone la tela (por ejemplo hacia la instalación) es algo que no se deja leer simplemente como “pictórico”. Pero está predispuesto en su historia, es un paso necesario en ella, en el sentido de un tránsito fundamental desde el “hacer la pintura” hacia una *comprensión de ese hacer*. Y entonces, la obra de arte, sin dejar de serlo, llega a ser también teoría crítica del arte. Así se entiende que una obra, sin ser “óleo sobre tela”, esté refiriendo problemas que son propios de la historia de la pintura. Incluso la autoría de la obra es también un valor que, sin ser negado, ha sido procesado especialmente en el siglo XX, quedando el talento, el virtuosismo y la “originalidad” sometidas también a proceso (no es suficiente saber pintar -incluso poder hacerlo con excelencia- para ser reconocido como artista visual). Recordemos que ya casi no se habla de “artes plásticas”, sino de *artes visuales*, quedando así la artesanía de la obra subordinada al concepto.

Hoy se habla (acaso una vez más) de un “retorno de la pintura”. Las respuestas más a la mano ya han sido dadas, especialmente las que provienen de los pintores. La primera: “no puede retornar lo que nunca se ha ido”, en consecuencia, la pintura ha estado siempre presente (contradiciendo el polémico diagnóstico de la curadora Catherine David, cuando en los 90’ señaló la imposibilidad de la pintura y la escultura). La segunda, también apelando a ciertos hechos, pero sin la misma pretensión de evidencia, sostiene que: “se ha producido un agotamiento en las artes del desplazamiento, se ha llegado a un camino sin salida”, en consecuencia, sólo en la pintura recaen

las expectativas para desbloquear y reconducir una historia que por ahora parecería a algunos detenida en el ingenio nihilista. Por cierto, ambas respuestas son parciales y la medida de su verosimilitud exigiría considerar lo que en cada caso se tiene a la vista. Pero creo que es interesante detenerse en la idea de que habría un *retorno* de la pintura. Examinemos sus supuestos e implicancias. Claro, sólo retorna lo que se ha ido, pero en sentido estricto esto significa aquí más bien retorna lo que se había quedado atrás. ¿Por qué se quedó atrás? El arte habría dejado atrás a la pintura precisamente cuando comenzó a trabajar aceleradamente para el futuro, cuando el arte debía franquear aquellos límites o condiciones que le impedían entrar en relación con lo que estaba aconteciendo. ¿Fue acaso un afán *realista* entonces lo que deja atrás a la “pintura-pintura”? ¿La pintura queda relegada por su falta de sintonía o correspondencia con la realidad? ¿Qué propiedades había adquirido la realidad (o su nuevo concepto) que ya no podía ser referida, primero por la representación figurativa y luego por lo que pueda ocurrir al interior del cuadro?

Al despuntar el siglo XX la realidad se hizo veloz, compleja, ideológica, se des-estabilizó, transformándose en un campo de batalla con banderas filosóficas. Este campo corresponde al ámbito de la representación. Y entonces ya no se trata de representar lo real, sino de dar cuenta de la realidad misma como representación. En cierto sentido el arte se vuelve contra sí mismo, o mejor dicho, contra su destinatario: arremete contra sus hábitos estéticos, contra la cómoda contemplación desde códigos instituidos, contra la avidez burguesa de experiencia, etc. Esto se traduce en una exploración estética que hace emerger en la obra misma la dimensión que corresponde al soporte, al significante, a la forma, al programa. En fin, toda la dimensión objetual y material del arte desplaza el protagonismo casi narrativo del “contenido” en favor de una reflexión sobre el arte mismo, considerado como proceso material de producción. Es precisamente en este cuestionamiento (con ribetes políticos y también filosóficos) que la pintura puede proponerse como aquello

con respecto a lo cual hay que desplazarse, especialmente considerando que el marco y el soporte bidimensional, propios de su campo concreto de trabajo, subrayan el *límite* entre la interioridad idealista del arte y la exterioridad política, contingente, urgente, de la realidad social con la que se trataba de entrar en relación. En este contexto, se entiende que la pintura pudiera ser considerada como una “cosa del pasado”.



Por cierto, el arte abstracto, la pintura conceptual, el expresionismo no figurativo, en fin, todo el trabajo pictórico con la representación, en que la realidad cotidiana parece haber desaparecido -para dejar en su lugar una suerte de reflexión puesta en obra-, asumen el agotamiento de la mimesis “realista”, pero parecen también tocar muy pronto un límite ahora sí definitivo para el pintor. Ese límite estaría dado por las condiciones objetuales de la pintura: el marco (quiero decir, el límite de la superficie pigmentada) y la bidimensionalidad. He aquí la esencia de la “pintura-pintura”. Dos de los teóricos más importantes de la pintura del siglo XX, Michael Freíd y Clement Greemberg, coinciden en que la pintura realiza especialmente el *ensimismamiento* esencial a la modernidad. Esto hace que sea precisamente la pintura el arte que acusa recibo de manera más directa de los límites de esa modernidad. ¿Qué clase de límite es éste, cuál es su naturaleza? ¿Por qué no pensar que en esas condiciones materiales podía desarrollarse la creatividad o expresividad humana, sin otro límite que el de la propia imaginación del artista? Es precisamente esta pregunta (que hoy bien merece el reproche de caer en una cierta ingenuidad) la que nos da una importante clave para avanzar en nuestro problema.

Las condiciones objetuales de la pintura señalan los límites al interior de los cuales se desarrolla la *subjetividad* del artista. Se trata, pues, de los límites de la autoría del individuo. En efecto, el modernismo en general significó el desarrollo de la producción de “mundos subjetivos”, y el desarrollo de lo conceptual y lo experimental estuvo al servicio de ese programa. Esto alcanza límites radicales cuando la subjetividad del artista intenta romper consigo misma (alterarse, cuestionarse, diseminarse, etc.), en el sentido de poner en cuestión la *unidad* conciente del sujeto creador. Pero esto es un problema que no tiene solución, pues el artista no puede volverse contra sí mismo sin, por lo menos, transgredir los límites materiales del género en el que trabaja. La lucidez que se desarrolla al interior de la disponibilidad que le ofrece el cuadro tiene en este sentido límites infranqueables, trátase de Turner, Seurat,

Kandinski o Kiefer. La propia subjetividad del artista se transforma en el espesor que distancia al arte de la realidad, cada vez más ausente. A la vez, también la historia habida en la política, en la ciencia y en la filosofía parecía indicar que la “subjetividad” ya no era el camino hacia la realidad. Y acaso esa territorialización subjetiva del pensamiento la expresaba especialmente la pintura. El arte debía entonces desdibujar sus límites genéricos, y eso significó potenciar aquello que en cierto sentido ya venía haciendo desde el Renacimiento: hacer de la obra misma una reflexión acerca de los procesos objetuales de construcción de mundo. Esto es precisamente lo que Hegel había anunciado como el “fin del arte”, cuando la obra se había hecho por entero el campo de expresión de una subjetividad cada vez más conciente de sí, quedando por lo tanto la obra subordinada al concepto *previamente disponible* en la reflexión. Simplificando las cosas, podría decirse que en Hegel el arte ha llegado a su fin cuando el destinatario de la obra ya no puede evitar comenzar su experiencia estética con la pregunta: “¿qué ha querido decir el artista con esto?”.

Dada su sintonía con las grandes cuestiones epocales, el arte debía también acusar recibo del cuestionamiento de la identidad (política, social, epistemológica) del sujeto que cruza todo el siglo XX, procediendo entonces a poner en cuestión su propia colaboración con esa identidad. El romanticismo del siglo XIX había pretendido también alterar radicalmente la subjetividad, pero ello con la finalidad de abismarla (y en eso intensificarla, potenciarla) más allá de la superficie del mundo y de sus códigos establecidos de percepción e interpretación, proyectándose hacia *una realidad más profunda y verdadera*. Es decir, la subjetividad romántica quería recuperarse a sí misma más allá del mundo, como si éste fuese simplemente una opacidad que la separaba de sí misma. Como se sabe, el recurso retórico y epistemológico del arte fue la *ironía*, mediante la cual el mundo mismo había devenido para el artista “libre” decimonónico una fuente inagotable de motivos, temas, situaciones, que se transformaban en recursos para dar a experimentar esa realidad más profunda y verdadera. En suma, el mundo perdía su coeficiente de gravedad, porque la realidad



*Desclasificados*, Voluspa Jarpa,  
Exposición  
*Mimesis. Nuevo Realismo*  
Óleo y plumón sobre tela, 2005

estaba en otro lugar, como una especie de otredad con respecto a la inmediatez de lo cotidiano. El lugar de esa *alteridad* radical era la propia subjetividad. Se trataba de la relación representacional con lo *imrepresentable*. No resulta descaminado pensar que el surrealismo es la reedición de esta ideología estética en el siglo XX, y es también un capítulo fundamental en el cuestionamiento del soporte tradicional del arte. Sintetiza en cierto modo la paradoja que ya había padecido el romanticismo: trascender la prepotencia de la realidad mundana (realidad de “segunda mano” que se sostiene en los órdenes que gobiernan su cotidianeidad), exige trascender los límites de la propia identidad subjetiva, pero mientras las condiciones de ese trabajo crítico se desarrolle al interior de los límites genéricos del arte, el resultado será siempre una subjetividad que se complace en su propio agotamiento y fracaso. Entonces, el arte debía *materialmente* abandonar los límites de su ilusoria autonomía. Emerge la realidad *inmediata* de lo cotidiano como campo de trabajo para el artista, en la medida en que una realidad más verdadera ya no es algo por descubrir, sino algo por construir. El arte debía entonces exhibir su propio fracaso, triturar su propia colaboración con la ilusión del sentido, agredir al espectador “creyente”, conducir sus propios recursos hacia la evidencia de su agotamiento, allí en donde el pigmento, la letra, el sonido, ya no logran *representar* nada y han devenido ellos mismos materia sometida a la gravedad de las coordenadas espacio-temporales de lo cotidiano. El supuesto abandono de la pintura habría tenido como lema “¡la realidad está en otra parte!”. En consecuencia, no es el realismo de la pintura el objeto de la crítica, sino todo lo contrario, su espesor subjetivo.

¿Tiene sentido hablar de una pintura “realista”? Por una parte, es difícil pensar un arte que no tenga una relación con lo real, pero resulta tanto o más difícil todavía pensar que la pintura se hubiese propuesto alguna vez algo así como una reproducción fiel de la realidad de lo real. En efecto, esto no sólo iría contra el sentido y las condiciones mismas de la pintura, sino que atentaría contra la condición de posibilidad del arte en general, en cuanto que el signo no puede ser devorado por aquello que significa. Magritte lo señaló cuando pintó-escribió: “esto no es una pipa”. La obra explicita la condición de posibilidad del arte, y también su imposibilidad,





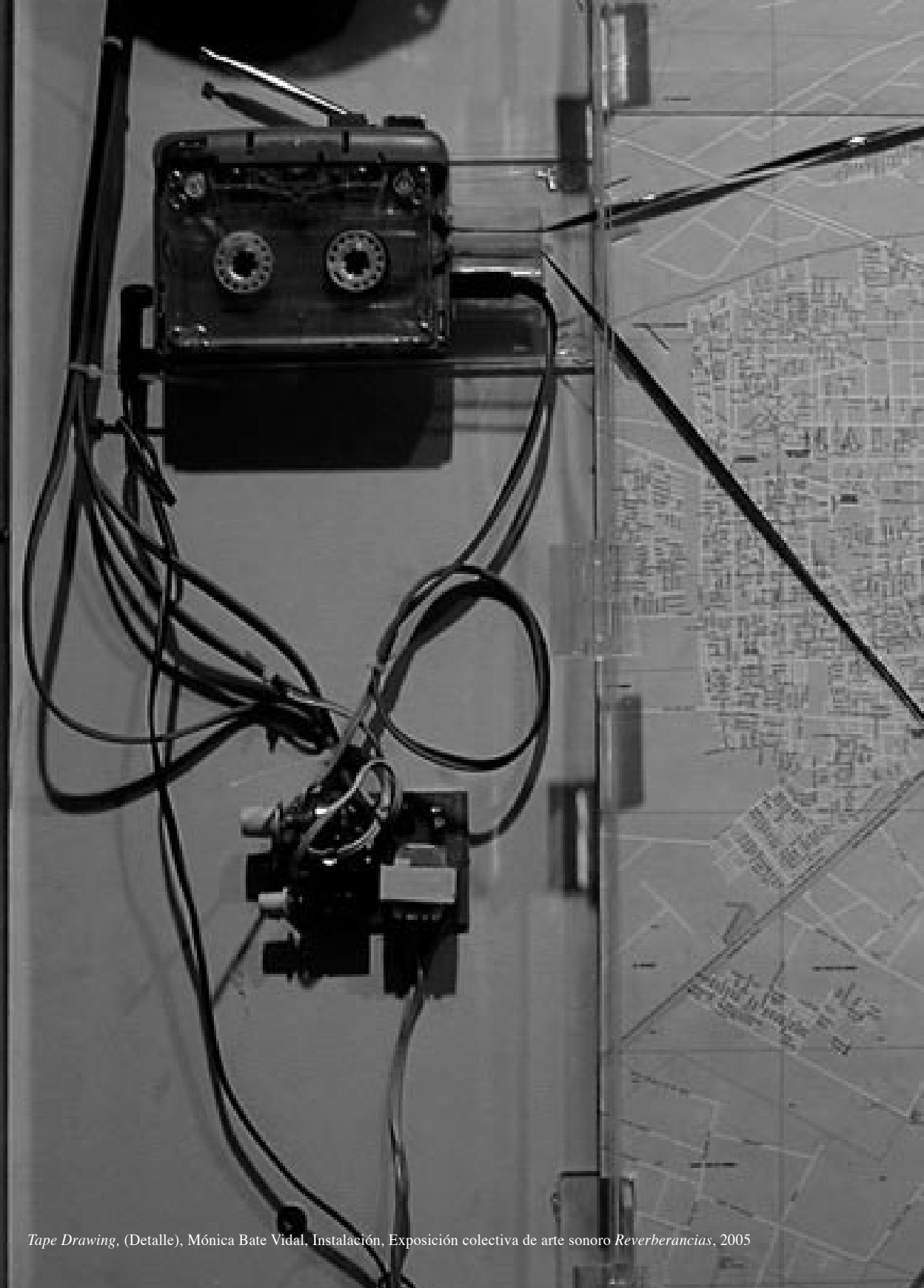
en suma: la “imposibilidad” que la posibilita. Porque si bien la representación (con sus códigos, su ideología, la estética epocal que la inscribe, las técnicas particulares que sirven a su producción etc.) opera como distancia con respecto al real, lo cierto es que en esa distancia se juega precisamente el poder manifestativo de la pintura. Este punto es muy importante, porque señala algo que no depende en cada caso de los propósitos del autor, de su escuela, de un programa político o de un discurso estético. Se trata de un problema que atañe a la representación, a las condiciones mismas de su producción y articulación, y cuyas implicaciones son en último término filosóficas.

La condición que debe cumplir la representación en tanto que tal es la de una especial correspondencia con un “real”, es decir, con algo trascendente que no es ella misma. La representación debe, pues, corresponder a algún tipo de alteridad. La paradoja consiste en que si esa representación corresponde absolutamente al real (cosa por lo demás imposible), o sea, si el signo comprende fielmente la alteridad, entonces ésta desaparece y nos enfrentamos a una representación en la que nada “otro” se representa. Cualquier pretensión de franquear absolutamente la representación sería el contrasentido de querer saber qué “aspecto” tiene las cosas cuando nadie las observa. Es obvio que esto no ocurre ni siquiera en la fotografía, pues siempre existe un “ruido” en la imagen y gracias a ese ruido la imagen dice algo. No se puede suprimir la escala, la perspectiva, el umbral de percepción. En la pintura denominada “realismo objetivo” tampoco la realidad comparece tal cual es, esto es, tal cual se la ve “en directo”. Porque el trabajo del pintor ha suprimido el interés particular y contingente con el que la subjetividad se relaciona con los objetos cotidianamente, y así podría decirse que ha variado la escala psicológica de percepción: todos los detalles pasan a un primer plano, acontece una pérdida de jerarquía y hasta la hebra deshilachada de la alfombra, la trizadura en la taza, la textura de la humedad en el muro o la raíz del cabello reclaman por igual la atención del espectador. Nos parecen por lo general espacios sin atmósfera, y es que, en sentido estricto, son espacios sin subjetividad.

Las cosas nunca se ven así, y la obra (más allá del oficio del pintor) trata

siempre de eso, del umbral subjetivo de la experiencia de las cosas. La pintura de “paisajes americanos” de Hopper, por ejemplo, sin ser “realista”, establece ese tipo de relación con las escenas humanas cotidianas y alcanza en eso un rendimiento *manifestativo*: ¿cómo se verían las cosas cuando nadie (Dios) las observa? Tanto la dramatización como la des-dramatización del mundo implican un trabajo con la representación animado por un afán de realidad, y podría decirse que en general la pintura alcanza ese sentido cuando provoca en el espectador un comportamiento subjetivo, en el que la contemplación y la reflexión –como interpretación- no apuntan simplemente a desentrañar un hipotético significado “oculto” en la obra, que se supone previamente disponible en la cabeza del artista, sino que la obra misma es una relación de correspondencia con la experiencia de la realidad. Esa correspondencia tiene el sentido de la búsqueda de ese momento en el que la representación se distorsiona, y el espectador ensimismado percibe esa *ruptura* que da que pensar.

El “retorno de la pintura” es el retorno del soporte bidimensional y el marco (el límite). Es también el retorno de la distancia entre el arte y la realidad, esa distancia conforme a la cual, como ya se ha sugerido, no sólo es posible interpretar la realidad, sino incluso experimentarla. En suma, *el hipotético retorno de la pintura es el retorno de la subjetividad*. Cuando hoy lo mediático cruza y desborda lo cotidiano, produciendo o simulando una especie de desterritorialización permanente, el “retorno de la pintura” (entiendo por tal, ante todo, el retorno del soporte bidimensional) podría entenderse como un trabajo de *territorialización* de la subjetividad, un retorno a los procesos subjetivos de recepción e interpretación del arte. Esto es interesante en cuanto que la irrealidad que es propia de la representación bidimensional implica un corte con respecto a las redes inmediatas del consumo de imágenes. En medio de la “interactividad” mediática, *el retorno del silencio* puede ser algo muy poderoso; obras que exigen, incluso literalmente, *detenerse*; obras en las que uno debe *demorarse*, como en un texto.



*Tape Drawing, (Detalle), Mónica Bate Vidal, Instalación, Exposición colectiva de arte sonoro Reverberancias, 2005*

## ¿Queda todavía algo de “ruido” en el sonido?

A la hora de pensar el estatuto del sonido en el arte, el problema principal no es su falta de acreditación estética, sino, por el contrario, su institución ya reconocida en el ámbito de la música contemporánea.

Se ha señalado siempre que la música es arte de la temporalidad. Entre los pensadores importantes, tal vez sólo Kant haya considerado que el medio de la música es el espacio, cuando la calificaba como un arte que atenta contra la sociabilidad humana. Se podría decir que el sonido se “transmite” en el espacio, pero acontece estéticamente en el tiempo. Lo que hace que el sonido acontezca en el tiempo es la concatenación de los sonidos entre sí, de tal manera que uno sigue a otro en la conciencia de quien escucha. Ahora bien, cuando escucho en la calle los frenos de un automóvil, la posibilidad de que este sonido sea seguido por el de un impacto tiene lugar en un sentido distinto. No son los sonidos los que se organizan entre sí, pues no se trata de la progresión de una armonía, ni de la cadencia de una nota, tampoco de una variación, sino que en aquella circunstancia callejera, los sonidos me dan noticia de lo que ocurre entre las cosas. En este sentido, en cuanto que los sonidos dan cuenta de las cosas que se tocan entre sí, la concatenación de los sonidos corresponde a una contemporaneidad de las cosas entre sí, en que éstas se encuentran *sin mediación*, sin ningún espesor de sentido narrativo o ficcional. Son las cosas las que *suenan*. En este caso, el sonido no se ha emancipado de su causa material, y podría decirse que es la materia misma la que emerge en el sonido. ¿Cabe entonces hablar de “sonido”? ¿No será esto más bien lo que se denomina *ruido* sin más?

Pero ¿qué es el sonido en medio de las existencias cotidianas entre las que nos movemos? Camino hacia la universidad, los autos se desplazan a velocidad media en la calle, dos personas conversan caminando un poco más atrás de mí, más adelante alguien recibe una llamada en su teléfono celular, etc. El mundo es un espacio “innecesariamente” muy ruidoso. Ciertamente los sonidos no son en principio nada sustancial. Las cosas emiten sonidos al tocarse “entre sí”, la mayoría de ellos reconocibles, pero la gravedad del mundo recae sobre las cosas mismas, y el sonido parece ser sólo una especie de accidente, tan inevitable como insustancial. Esto lo sabe cualquier sonidista en el cine: el sonido es parte de la verosimilitud del mundo, pero no de su verdad.

Entiendo perfectamente que ensayar una noción respecto del sonido en el denominado “arte sonoro” es algo muy arriesgado, precisamente porque en este campo de investigación los límites se vuelven inciertos y muy flexibles. Incluso podría decirse que no es importante “etiquetar” ciertas prácticas artísticas. Pero no se trata aquí de apresurar el trabajo de la clasificación enciclopédica, sino de atender al enorme potencial de significabilidad que podemos percibir en la manipulación estética del sonido. Comienza a ocurrir con el sonido lo que ya viene sucediendo desde hace bastante tiempo con la imagen. Vivimos –como suele decirse– en la época de la imagen, la imagen está en todo: en la publicidad, en la política, en los espacios de espera, en la Internet, en las sofisticadas entretenciones de los jóvenes, etc. Pero esto coincide también con la banalización de la imagen, como un procedimiento sin sentido. El arte, conforme al principio de la ironía que caracteriza a la estética contemporánea, ensaya la recuperación de la imagen en medio de la intrascendencia, trabajando el motivo de la *alteridad* en la

representación. Algo análogo, decía, comienza a ocurrir con el sonido. En el metro, por ejemplo, las personas transitan aisladas no sólo de los demás personas, sino también de su entorno inmediato (las imágenes en las pantallas incluso de tornan indiferentes), conectadas a los auriculares de sus mp3. Yo me pregunto: ¿es tan importante la música? Cualquier asiduo a las fiestas “tecno” me diría que sí es importante. No es de mi competencia esbozar una sociología del fenómeno (tampoco es mi interés aquí), sino que quiero reparar en el hecho de que el sonido y los sofisticados medios de producción y circulación que lo hacen progresivamente disponible, son hoy un hecho social, acaso cultural. Me interesa entonces en el arte sonoro la manipulación del sonido que ensaya la recuperación de la *alteridad*, como dispositivo del sentido. *El sonido que da que pensar.*



Estuve la otra noche en el concierto de la banda inglesa Motörhead, [2 de mayo de 2007]. Ignoro la cantidad de decibeles que allí había, pero sospecho que era muy superior a 95, que es el nivel que corresponde al máximo volumen que alcanza una orquesta de 75 músicos. Incluso por un instante me pregunté cuál podía ser el contenido de la expresión “música rock” cuando lo que se está escuchando es Motörhead (entiendo que el record en esta materia lo tiene la banda Deep Purple, con decenas de desmayos en un concierto a finales de los 70’). Sin embargo, aunque por momentos lo que se escuchaba podía acercarse al “ruido”, es claro que el trauma acústico que como una herida de batalla me acompañó por dos días, no me permite decir que lo que allí tenía lugar era una experiencia con el sonido mismo. Entre otras cosas, porque literalmente el *volumen* no dejaba “espacio” a la subjetividad, anulaba toda instancia de reflexividad. Este punto me parece fundamental. El “speed metal” es música para mover la cabeza, pero no para “usarla”. Sospecho algo parecido en al caso del “techo”.



*Deep Purple en Santiago de Chile*  
(Foto tomada por Sergio Rojas en febrero de 2009)

La música es un fenómeno estético que se desarrolla en el tiempo, corresponde, pues, al *sentido interno* de la subjetividad. Pero la música puede ser también el horizonte de recepción y precomprensión de determinados sonidos. Es decir, la música contemporánea ha penetrado de tal manera la cultura que el oído se ha adiestrado en la capacidad de atender al sonido con expectativas que corresponden al sentido estético. El oído humano es histórico, no sólo con respecto a lo que puede caer o no dentro de la categoría de “sonido musical”, sino incluso en relación a la capacidad de *percibir* ciertos sonidos en la medida en que ello dependa de una *atención* peculiar que puede estar más o menos desarrollada (y a lo que la misma música podría contribuir).

Duchamp decía que basta con que nos concentremos durante un tiempo breve en un simple clavo en el muro, para que éste comience a emitir un sonido. Ese sonido es el sentido. En efecto, prácticamente cualquier cosa atendida en las condiciones adecuadas, podría generar expectativas de sentido. Y el sonido no es una excepción. En 1949 los compositores Pierre Schaeffer y Pierre Henry, a partir de sus investigaciones en música concreta, producen la *Sinfonía para un hombre solo*, la cual se basa en los sonidos y ruidos que un solo hombre es capaz de producir sin ayuda de ningún instrumento (respiración, gritos, pasos, golpes de puertas, etc.). Eso fue hace 68 años.

Ahora bien, hablar de una *estética* del sonido, implica la capacidad de separar el sonido respecto de aquello que sería su causa. Entonces, por ejemplo, podemos escuchar el sonido de *una puerta* cerrándose, sin que en sentido estricto estemos escuchando una puerta cerrándose. Es decir, el sonido resulta aislado del ámbito de las “existencias” y, por ende, de su horizonte pre-dado de comprensión. El sonido resulta, pues, aislado de su “significado real”, y se inscribe ahora en un ámbito de significabilidad. De esta manera el sonido ya no es “información” acerca de las cosas que ocurren, sino un recurso para la producción de sentido.



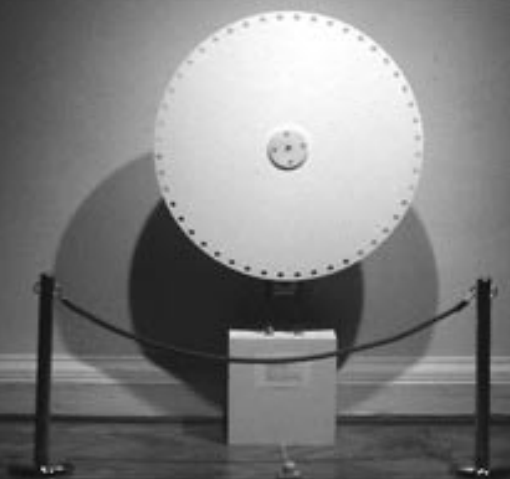
El verosímil acústico –si se me permite esta expresión- de la música contemporánea ha dispuesto las condiciones para la elaboración de frases musicales, desmarcándose de la “narratividad” clásica o romántica. Se trata de frases musicales que no son necesariamente traducibles algún tipo de historia posible. En efecto, el auditor escucha *estructuras* antes que una posible historia en curso. Podría decirse que el proceso mismo de elaboración de esas cadenas de sonidos emerge y se expone a la conciencia del auditor. Estamos, pues, ante una *cadena significativa* en el ámbito del sonido.

Pues bien, es cada vez más frecuente encontrarse con proyectos –especialmente entre artistas jóvenes- que buscan experimentar con el sonido. Sin embargo, no es raro descubrir que a veces estas experiencias correspondan más bien a “música contemporánea”, con fraseos y variaciones musicales que apelan a un oído iniciado en la audición de Schönberg o Xenakis antes que a un interés en explorar la densidad sonora del mundo en el que vivimos, como si la “nueva música” fuese necesariamente la carta de ciudadanía estética para el sonido. Considero que una manera de preguntar por la especificidad de lo que se denomina “arte sonoro” consiste precisamente en marcar su distancia respecto de la manipulación del sonido en la música contemporánea. Por ejemplo, en el sitio [www.experienciassonoras.uchile](http://www.experienciassonoras.uchile), encontramos interesantes trabajos con el sonido propiamente tal, como también pequeñas “piezas” que se acercan más bien a obras musicales, traducibles a una partitura. Por el contrario, las experiencias en el arte sonoro corresponden a operaciones de *desplazamiento*, en que el artista abandona el soporte convencional de la obra de autor. Éste opera más bien como un *productor*. Es a mi juicio el sello distintivo del proyecto “Reverberancias”.

¿Corresponde lo que acabamos de apuntar a lo esencial de la actividad que se denomina *arte sonoro*? Comencemos por señalar que se trata de una zona que esboza su autonomía respecto tanto de las artes visuales como de la música propiamente tal. Recuerdo que en el coloquio “La emergencia del cuerpo en el arte”, organizado por la Escuela de Filosofía de la Universidad

Arcis el 2005, en la mesa dedicada a la música y el sonido, en la que expusieron el artista Rainer Krause y los compositores chilenos Pablo Aranda y Jorge Martínez, tuvo lugar una discusión respecto del valor estético del sonido. Aranda –de cuya obra soy en lo personal un gran admirador- no reconocía mayor valor artístico a esa emancipación del sonido en relación a la música, a la vez que señalaba a la *partitura* como el lugar de la música por antonomasia. “Lo demás es ruido”, apuntó en esa oportunidad. Este es el problema que he querido señalar aquí. Lo que está en cuestión es la posibilidad de una manipulación estética del sonido que no se inscriba en el ámbito codificado de la música.

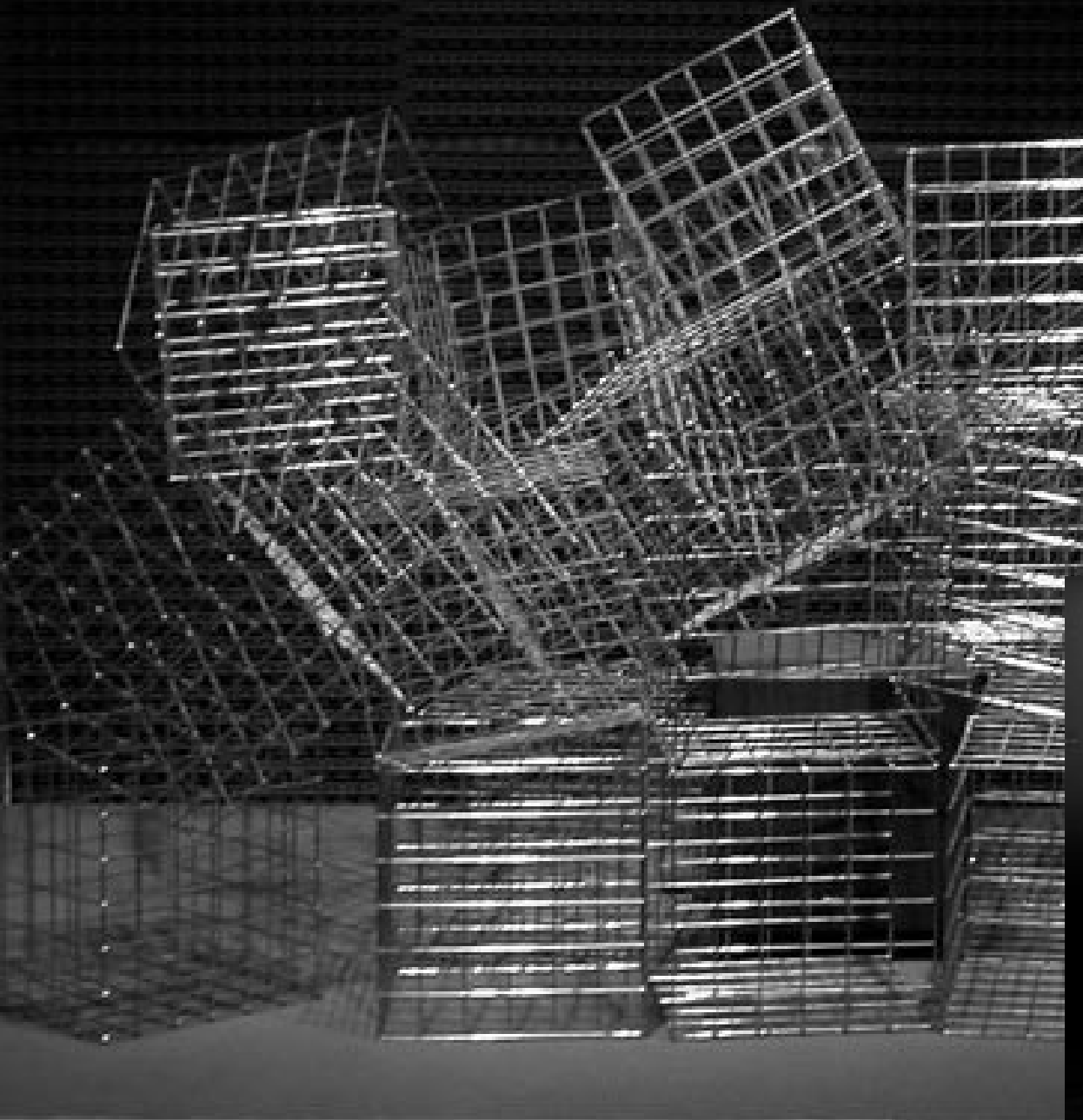
Preguntemos, por ejemplo, ¿cuál es la diferencia entre el ruido y el sonido? Ciertamente que siempre es posible definir el *ruido* simplemente como un



“sonido molesto”, pero se trata ahora de ensayar una diferencia más precisa. En lo inmediato podría decirse que el ruido se refiere a la *materialidad del sonido*, pero no en general, sino en cuanto que impide la emancipación del sonido respecto de sus condiciones materiales de emisión. Es decir, pensando en aquella idea de Aranda, podría decirse que el ruido es el coeficiente de resistencia que el sonido ofrece a su ingreso en la música. No me refiero a la causa natural que reconocemos para un sonido determinado, sino al cuerpo material del sonido mismo. Cuando digo, por ejemplo, “¿qué ruido es ese?”, no reconozco la causa del mismo, no sé a que cosa corresponde, sin embargo no podría decir que fruto de esa ignorancia el sonido se ha emancipado, pues, por el contrario, se hunde por completo en la opaca materialidad de su cuerpo sonoro intrascendente. Sin embargo, una condición fundamental para que el sonido se desplace desde la música hacia el campo de la experimentación artística, consiste precisamente en la *recuperación de aquella materialidad*. ¿Cuál es el sentido de ésta en el “arte sonoro”?

La materia saca al sonido de la cadena significante, altera su disponibilidad como lenguaje, en cuanto que su “sonoridad” dificulta la construcción de frases musicales, esto es, la posibilidad de que el auditor pudiese atribuirles una significación subjetiva. En suma: no es posible *articular* un sonido con otro. Podría decirse que el arte sonoro recupera en el sonido la dimensión del ruido que la música propiamente tal ha debido suprimir estéticamente en el trabajo de la articulación compositiva.

En el ruido no podemos identificar el sonido fundamental que en el caso de la música consiste en lo que le da el nombre a la nota. El arte sonoro opera con un material que corresponde efectivamente al “sonido de algo”, y en este sentido no existe *a priori* una jerarquía estética que diferencie, por ejemplo, el sonido de un violín por sobre el de un bostezo o el jadeo de un nadador agotado. Tampoco se trata de invertir la jerarquía, como para reivindicar lo inmediato por sobre lo sofisticado. [Cuando Stockhausen comprime mediante sintetizadores una sinfonía completa hasta obtener un único sonido que



*Cubos*, Enrique Zamudio, cubos de acero, sub-woofer, 2004

prolonga en el tiempo, lo que ha obtenido en un procedimiento en extremo sofisticado es precisamente un sonido.] Pienso que es precisamente la remisión del sonido a su fuente material de origen uno de los factores que caracteriza al arte sonoro. Con la administración estética de esa remisión –identificada o indeterminada- el sonido provoca una inquietud en el destinatario de la obra, una *inquietud de sentido*.

La manipulación de la materialidad sonora produce un rendimiento de sentido que no se refiere directamente a la significación, sino al ingreso en la cadena signifiante de la materialidad misma del sonido. Cuando escucho el sonido de un violín y el de un cello, la audición estética no articula el sonido *de un violín* y el sonido *de un cello*, sino que esos sonidos (que han sido externamente producidos por un violín, por un cello, etc.) se relacionan entre sí. No busco un sentido para el sonido de ese violín, porque el violín mismo, como objeto, no es aquí un elemento signifiante que yo deba, por ejemplo,



interpretar. En cambio, cuando escucho el jadeo de un nadador, es el jadeo del nadador en tanto que tal lo que ingresa en la cadena significativa, y remite a un significado cuya indeterminación hace lugar a otros sonidos por venir. El sonido no opera como una metáfora de otros sonidos o circunstancias, tampoco es “ambientalista” o “incidental”.

Lo anterior también nos hace pensar en la importancia del *espacio* en el arte sonoro. El sonido pone en sintonía –para decirlo de alguna manera- dos o más espacios acústicos alejados entre sí, pues la audición pro-voca lo que podríamos denominar como la *situación acústica* del destinatario. Éste es conciente en todo momento de que es el receptor de una manipulación del sonido que administra las fuentes de éste. Un sonido obtenido por sintetizador, la grabación de una conversación en la calle, la búsqueda azarosa en el dial de una radio, etc., apelan ante todo a la *conciencia del sonido*, y el problema consiste en generar significabilidad a partir de esa conciencia del sonido. Pero el sonido en una obra de arte sonoro interactúa con otros “géneros”, especialmente visuales y escénicas (video, escultura, performance, fotografía, teatro, etc.), de tal manera que el sonido mismo no llega constituirse en *obra*. La unidad del género permanece abierta. Por ejemplo, en su conocida obra *Amacatá* (1972), Juan Amenábar manipula la palabra “amacatá”, separando y combinando de diversas maneras las sílabas del título: “matá... am... ataca... amacatá... amacatá... atacama... cata... amacanta... taa...”. Pero lo que hace que finalmente sea ésta una obra de música electroacústica –y no arte sonoro- es precisamente el hecho de que la obra *se cierra sobre sí* como obra de sonido. También podría ocurrir que la obra sea sólo una pluralidad de sonidos, pero presentados de tal manera que existe clara conciencia de que se trata de distintas “circunstancias sonoras” cuya coexistencia en la cinta impide la unidad de obra. El sonido en el arte es pues, en lo esencial, una alteración de la cadena significativa, que tiene como efecto la generación de significabilidad, en que las expectativas de sentido no son resueltas, ni siquiera hipotéticamente por el cuerpo de la obra.



## La comunidad del relato

“Se narra lo que pasa, lo que no puede volver a la existencia sino en virtud de la palabra”.

Humberto Giannini: *La “reflexión” cotidiana*

La Villa y la población tienen su origen en una toma de terreno, acto de “fuerza” (de necesidad), pero también de fundación y de conquista, en virtud del cual se genera una historia que habrá de legitimar ese acto, como legitimación de un deseo. Es precisamente ese hecho el que genera el sentido de una *comunidad* en la Villa; no los reglamentos de convivencia y las acciones legales que habrán llegado necesariamente después, sino aquel acontecimiento que en el pasado les da un mismo origen. Tiene, pues, ese acontecimiento, un poder generador de historia, no sólo ocurre en el tiempo, sino que genera un tiempo. En este sentido puede ser denominado técnicamente (no metafóricamente) como un *acontecimiento poético*. De ese acontecimiento hay relatos y también fotografías, y entonces podría decirse que el sentido de la comunidad consiste en una “memoria” común, porque lo que los reúne en el espacio también los reúne en el tiempo. La Villa tiene una *densidad narrativa*.

Pero esa “memoria común” es una especie de *texto* que resulta de muchos relatos que se cruzan, se complementan y que en más de algún detalle podrían incluso disputarse aspectos de ese pasado hecho de lenguaje. Porque esa memoria es un texto que no tiene un solo autor, no narra la historia de un solo protagonista, sino de una voluntad que se debe articular social y políticamente, pero sin llegar a transformarse en la voluntad de un sujeto determinado. Me parece que reparar en esto resulta fundamental para poder comprender la naturaleza del *deseo* que anima una “toma”. Se trata de un colectivo de esperanzas y proyectos de distintas familias, que han debido organizarse (darse una política adecuada a una práctica de reivindicación), para poder *dar un*



*sitio a sus afanes* personales y particulares. Entonces la toma, que desde la perspectiva de la gran historia se podría leer como una gesta heroica en el origen, corresponde al deseo de poder generar precisamente lo contrario a la grandilocuencia de la fundación: el establecimiento de una *vida cotidiana*. Rutinas, hábitos, circularidad doméstica, son comportamientos que del otro lado que “lo heroico” requieren de un espacio para desarrollarse. Por eso que a la hora de escuchar los relatos que constituyen el cuerpo narrativo de la toma, emerge una pluralidad de historias cuyo rasgo distintivo es lo *cotidiano*.

Obviamente la historia y la realidad de una Villa que nace con una “toma” de terreno, tienen una dimensión social y política que se impone en el análisis de su presente y su futuro. El colectivo puede proponerse un trabajo artístico con esta realidad y su historia sólo en la medida en que sea capaz de identificar elementos que siendo constitutivos del fenómeno, no se dejen leer totalmente conforme a criterios relacionados con el desarrollo material de la comunidad. Entre esos elementos se encuentra la *memoria* de la comunidad, memoria heterogénea, plural. En este sentido es posible encontrar en “la toma” una realidad cuyo espesor genera un interés y un trabajo que va más allá de lo “asistencial”. En efecto, decíamos que un sentido de comunidad se encuentra en la historia de la Villa, historia cuyo cuerpo lo constituye la memoria de sus habitantes (algunos de los cuales se denominan como “originarios de la toma” en los informes del Colectivo). Esa historia común es posible en una memoria plural, sólo en cuanto que los múltiples relatos de esa memoria no se proponen como distintas “versiones” de los hechos (no se someten a un criterio que sancione en cada caso su “verdad” objetiva), sino que es siempre la *memoria de los vecinos*, son memorias ellas mismas “vecinas” entre sí, como los terrenos, las casas y las familias que las habitan.

A diferencia de lo que ocurre con el trabajo disciplinario desde la historia, la sociología o la antropología, el Colectivo de arte no se propone como resultado un saber que permita a un *sujeto externo* a esa realidad tomar decisiones y movilizar recursos (monetarios, políticos, técnicos), sino que subordina su

intervención a los momentos que sirven al *reconocimiento* y constitución de la propia comunidad, como sujeto de su historia. A este respecto, dos elementos resultan fundamentales.

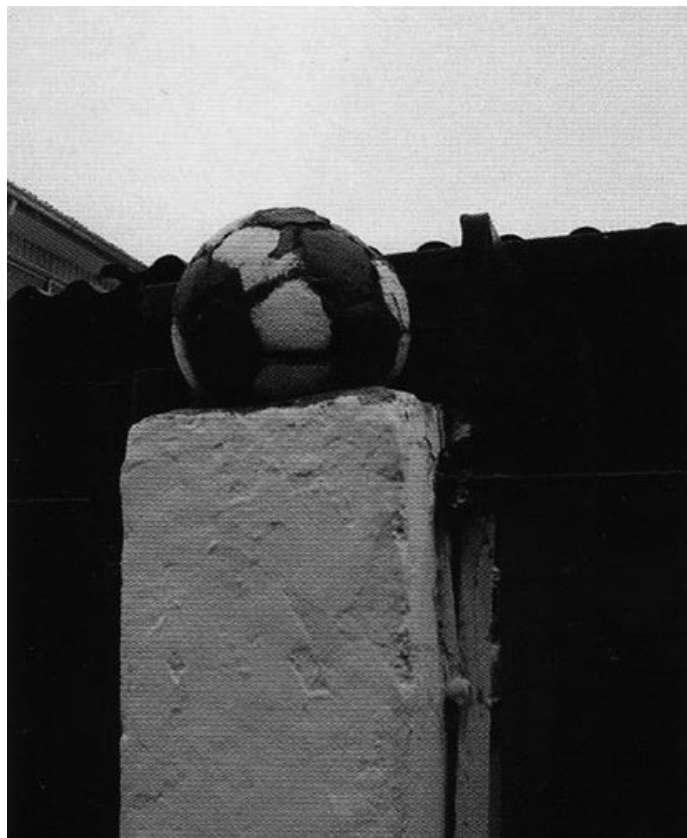
Primero. No se trata simplemente de sumar distintas “historias”, habiendo asumiendo previamente que no es posible generar un único gran relato, sino que lo decisivo es el hecho mismo de *contar la historia*, la circunstancia, la escena en la que los vecinos viene a cumplir no especialmente una “tarea” solicitada, sino el *deseo* de contar su historia. Y entonces, la historia de la Villa, que comienza con el *deseo de un espacio* en donde vivir, deviene ahora en el *deseo de un tiempo* que se relata y en el cual es posible reconocerse y apropiarse de esa historia. No hay por lo tanto una especie de “identidad” que se pueda suponer como el contenido de esa historia, sino que tal identidad tiene lugar en el hecho mismo de relatar, de *llevar al lenguaje* los logros, afanes y proyectos personales y familiares. Las personas se reúnen a contar sus historias (en el interior de sus casas, en la peluquería, en la biblioteca comunal), por lo que podría decirse que la escena tiene un poder



Antigua foto  
de pobladores en toma,  
Proyecto Eshada,  
Colectivo TUP, 2006

“performativo”, porque el sujeto que la protagoniza sólo “tiene” una historia en la medida en que la narra; en sentido estricto quiere pertenecer a un relato.

Segundo. Esas memorias que toman cuerpo en los distintos relatos no sólo están hechas de palabras, sino también de objetos. He aquí uno de los rendimientos del trabajo del Colectivo con las fotografías que los vecinos facilitaban, acaso con el mismo deseo con el que se animaban a contar sus “historias”. Las fotografías pueden operar sin duda como documentos (informan, verifican, prueban, ilustran), pero también son en cada caso como una especie de *cifra*, en el sentido de que deben ser no sólo comentadas (al modo de un pie de foto), sino también interpretadas. Son imágenes cuya materialidad da cuenta del “paso” del tiempo, de la distancia, porque los niños crecieron, porque las marcas del terreno se transformaron en una casa, etc. Entonces las fotografías colaboran con la memoria, pero también la “interrumpen”, porque



*Antigua foto  
de pobladores en toma,  
Proyecto Fachada,  
Colectivo TUP, 2005*

exhiben precisamente aquello que da que hablar, pero que no puede terminar de ingresar en las palabras. Por eso que cada cierto tiempo es necesario volver a contar la historia, aunque sea siempre la misma.

La comprensión de los múltiples aspectos implicados en el trabajo con las fachadas -y que da nombre al proyecto del Colectivo- se puede desarrollar considerando algunos de los conceptos más arriba señalados. En efecto, podría decirse que la fachada es la dimensión más retórica del exterior de una vivienda. Es en cierto modo “expresión” de un carácter (se puede hacer el ejercicio de descubrir características de quienes habitan esa casa), pero es también algo dedicado a los demás. La fachada manifiesta pero también “encubre” o simula, pero esto no debido a que oculte o niegue una realidad interior, sino porque el sentido prioritario de toda fachada es *singularizar estéticamente* la vivienda con respecto a los vecinos. La fachada por lo tanto debe siempre romper la “línea”. En este caso, las fachadas realizadas, intervenidas por los vecinos con asistencia del Colectivo, refieren una misma realidad (de hecho algunas narran visualmente la historia de la toma), desde distintas perspectivas. Pero lo gravitante de esta parte del proyecto, es que esas “perspectivas” que toman cuerpo en las fachadas no están dadas en su diferencia por distintas apreciaciones o focos de interés, sino por los respectivos oficios de sus moradores.

El proyecto FACHADA opera, pues, como una instancia de comprensión y auto reconocimiento de la comunidad de la toma. Es decir, su “intervención” no habría sido posible si el colectivo TUP no hubiese imaginado e implementado las estrategias para dejarse intervenir por ese proceso de autocomprensión en curso de los propios vecinos de la toma.



Foto: Dinko Elichin Post

## El cuerpo moderno y la ruina del signo.

En el contexto de la progresiva estetización y espectacularización de la sociedad contemporánea y su jerga globalizada, en que todo ingresa en la condición mediática de las imágenes, en que el mundo estalla en sus representaciones que lo multiplican sin solución de continuidad, al tiempo que esas mismas representaciones constituyen un espesor, una densidad estética de lo real, en este contexto, digo, el cuerpo ha ingresado también en esta suerte de sobre-exposición sostenida. De hecho, una cierta estética de la sensualidad, de lo erótico, de lo obsceno y de lo pornográfico (allí en donde la representación del cuerpo alcanza su mayor grado de artificialidad e ironía), producen el efecto de una máxima “presencia” del cuerpo en la actualidad. Pero cabe preguntarse si acaso, debido precisamente a esa suerte de sobre-exposición, el cuerpo más bien ha desaparecido en la representación que lo edita, que lo determina, que lo soluciona para el consumo. No me refiero, por cierto, a una uniformidad o disciplinamiento formal de la corporalidad, sino precisamente a su efecto contrapuesto: la diversidad de cuerpos que se resuelven en el nivel de su aparición, que existen a partir de su presentación mediática, presencia que exige la diferencia, que sólo admite lo “inédito” de cosas nunca antes vistas. Es decir, que *no admite*. Porque en sentido estricto, nada ingresa en el plano mediático de la representación estética, sino que más bien todo lo que allí emerge, allí mismo se ha construido. Cuerpo sin reserva, cuerpo desaparecido en su aparición espectacular.

Lo anterior ha de resultar necesariamente paradójico, a menos que consideremos que el cuerpo se define en parte por su reserva. Cuerpo es lo que no puede emerger del todo en la representación, el cuerpo es la gravedad de las cosas en general, y es lo que se olvida cuando los simulacros ocupan el lugar del cuerpo, y traen su reserva al campo de la plena visibilidad. Por eso, un trabajo que pretendiese una relación con el cuerpo ha de vencer el exhibicionismo de una “cultura” como la actual, que ha hecho del cuerpo el objeto y el sujeto privilegiado del consumo. Se contraponen a esta economía estética la emergencia de un cuerpo sin provecho, un cuerpo que se entrega al derroche de los recursos del arte y que, en eso, se somete a la crueldad de un procedimiento cuyo significado está más allá de la economía del consumo; más allá, pues, de la correspondencia eficiente entre medios y fines.

Pero digamos algo más sobre el cuerpo mediático. En efecto, la entrega del cuerpo a los medios que son propios del comercio de las imágenes, implica una radical separación entre el cuerpo y la conciencia, entre el cuerpo y el sujeto. Esta es la paradoja más profunda, a saber, que una cultura del “hedonismo” –como se la ha calificado equívocamente tantas veces- es una cultura de la separación entre alma y cuerpo. La civilización moderna exhibe todavía esta impronta platónica. Dicha separación consiste en que el ingreso “total” del cuerpo en la representación es precisamente su desaparición y olvido, pues el cuerpo sólo adviene a la presencia como una alteración de la representación, como una alteración de su retórica instituida. Es decir, el cuerpo desaparece allí en donde se lo ha hecho aparecer y se lo ha asegurado en la representación. Si esta hipótesis es verosímil, entonces podría decirse que en parte el arte contemporáneo ha “colaborado” también con esa sobre-exposición del cuerpo, haciendo de éste una especie de –si se me permite la expresión- institución de la alteridad. El teatro de Herman Nitsch, la fotografía de Peter Witkin, los objetos escultóricos de los hermanos Chapman, sólo para nombrar algunas poéticas contemporáneas del cuerpo que hoy ya son canónicas. Pero la lista recorre toda la modernidad, y tendría que incluir a Velásquez, a Rembrandt, a Goya,

a Bacon, etc. Podría decirse incluso que la sola historia de la representación de la crucifixión de Cristo describe el itinerario de una historia del cuerpo en la modernidad y de su problema estético fundamental: cómo representar lo irrepresentable sin suprimir la alteridad.

El problema se plantea de manera muy interesante respecto de la relación entre el acontecimiento y el registro en la performance y en las acciones de arte en general. Sin duda que el cuerpo es un recurso representacional poderoso a la hora de impregnar fuerza a una situación en una fotografía o en una película, por ejemplo, pero si no ha de tratarse sólo del diseño de una situación, del diseño de una imagen, entonces el registro ha de aprehender el acontecimiento, ese momento de exposición del cuerpo mismo, de lo contrario éste es sólo el soporte para la puesta en escena de un relato. Al contrario, se trata, creo, de los recursos dispuestos para el acontecimiento de la presencia del cuerpo. Incluso, podría acaso hablarse de la *presencia* sin más. Porque lo que se contrapone a la representación no es simplemente lo “irrepresentable”, sino la presencia: ese instante en que la diferencia constitutiva de la representación, la diferencia entre lo representado y la representación (entre el orden del significado y el orden del significante), se pone en cuestión y con ello se pone en cuestión la jerarquía que es constitutiva al sentido del mundo. El mundo se sostiene en la correspondencia entre su materialidad y el sentido que en su supuesta inmaterialidad opera como la posibilidad ideal, formal y estética de la existencia. Es como si la materia del mundo –también el cuerpo– hubiese sido creada para servir a la “puesta en obra” de una idea, de un orden de sentido que le antecede. Este carácter secundario de la materia en la jerarquía que gobierna el sentido del mundo, protege la soberanía de una significación supuestamente originaria. La adecuada subordinación del significante resulta tranquilizadora, porque impide la materialización del sentido y su ingreso en el juego de las interpretaciones, de los efectos de verdad y de los simulacros, de las máscaras que esconden máscaras. El cuerpo ha llegado después, y con él ingresa en el mundo la amenaza de la presencia, la presencia como amenaza.



Por cierto, cuando hablo del instante de la presencia, no me refiero necesariamente a la fugacidad del tiempo, sino a esa unidad de tiempo que no corresponde a una articulación narrativa. Considero en este sentido que el cuerpo moderno (radicalmente diferente de lo que sería, por ejemplo, el cuerpo medieval) es ante todo un recurso para la reflexión visual sobre el estatuto de la representación en la sociedad contemporánea.

En efecto, ¿qué es lo moderno en el arte? Se señala habitualmente, y con razón, que la modernidad se caracteriza por su relación al futuro, la expectativa de lo inédito, etc. En el caso particular del arte, esta relación al futuro ha exhibido el sello del experimentalismo y de una progresiva autoconciencia respecto de los recursos representacionales. Ahora bien, podría decirse que el desarrollo moderno de los procesos de autoconciencia tiene en cada caso precisamente el sentido de una *tendencia al límite de las posibilidades*. Lo moderno es esa realización de todas las posibilidades, y en esto se manifiesta la radicalidad de la modernidad. Es en esta realización, que se tensiona el presente al límite, que acontece la apertura hacia el futuro y lo que éste trae de inédito. Es decir, el futuro moderno nace de las posibilidades extremas contenidas en el presente. Pero “llevar al límite las posibilidades” en el caso del trabajo con el cuerpo en el arte no significa exclusiva ni necesariamente alterar al espectador, impresionarlo, incluso “asustarlo”, sino capturar su atención (su mirada y su materia gris) respecto del instante mismo de la presencia, en que la representación, necesariamente *dispuesta*, compuesta (con el horario, con el espacio con viso escénico, con la diferencia sujeto-objeto, con la actitud abierta al arte, etc.), padece una rasgadura. Eso que ocurre cuando asistimos al acontecimiento de una expresión sin información. Entonces, todo está articulado desde ese instante.

El cuerpo es sin duda un recurso privilegiado respecto de las operaciones recién señaladas. Podría decirse que es el cuerpo un recurso expresivo por excelencia. El cuerpo es un hecho de lenguaje, porque no existe en el cuerpo nada que sea originariamente natural, o dicho más precisamente: no hay nada

natural en nuestra relación con el cuerpo. Nos relacionamos históricamente, políticamente, socialmente, con el cuerpo. La idea de un cuerpo pleno “natural” es ideología. El cuerpo es ante todo una exigencia nunca del todo satisfecha, y acaso la exigencia mayor sea precisamente la de hacerse una representación. Y esto es también un descubrimiento moderno.

Tener un cuerpo es perder el equilibrio. Pero no quiero decir con esto que el cuerpo sea un artificio, pues de allí estaríamos a un paso de reducirlo, una vez más, a la condición de ser una mera prótesis al servicio de la significación. Al contrario, algo no termina nunca de entrar en la historia, y ante toda representación del cuerpo, ante todo cuerpo –incluso el más perturbador– editado como representación, nos preguntamos por *el cuerpo del cuerpo*. Ese *otro* que es el soporte de esta retórica. En la performance, si reparamos en su diferencia respecto de la dramatización teatral (aunque conocemos, por cierto, el concepto de teatro-performance), el cuerpo es siempre sometido a un *procedimiento de sentido*. Se trata de un proceso en virtud del cual se genera una significación (en sentido estricto, una significabilidad), lo cual implica el ejercicio de una violencia sobre el cuerpo. Esta violencia no tiene que ver necesariamente con un daño físico, sino con el hecho de que al *someterse* el cuerpo a un proceso generador de sentido (vestirse, caminar, arrastrarse, cortarse el pelo, leer, etc.), los sistemas de significación pre-dados se suspenden.



*El cuerpo indecible,*  
Gonzalo Rabanal, Registro Performance, 2007

El cuerpo comparece entonces en una cierta *intemperie de significación*: en ese instante, en que el orden de la significación se hace contemporáneo del orden del significante en proceso, Dios ha muerto, o al menos guarda silencio, Dios ha abandonado el mundo. Por un instante el cuerpo no existe al amparo de los relatos.

Existen en la actualidad una serie de cuestiones filosóficas, desde las cuales se ha generado un diálogo con las obras o trabajos de arte cuyo motivo central es el cuerpo. Es el caso, por ejemplo, de la discusión en torno a la idea de comunidad. En septiembre del 2007, en el marco del Coloquio Internacional “Hegel a 200 años de la Fenomenología del espíritu”, organizado por la Universidad Diego Portales y el Goethe Institut, el artista chileno Gonzalo Rabanal realizó una performance que a mi juicio problematizaba desde cierta perspectiva el tema de la comunidad (por una coincidencia, esto ocurrió inmediatamente después de la mesa en la que yo había expuesto un texto cuyo título era precisamente “Individuo y comunidad en el arte contemporáneo”). La performance de Rabanal se titulaba “El cuerpo indecible”, y en la acción participaron, además del artista, Doris y Libia, (80 y 75 años respectivamente), dos trabajadoras de comercio sexual. Rabanal ha venido trabajando desde hace bastante tiempo el motivo de la reproducción de la violencia al interior de las formas sociales instituidas de los afectos. La dictadura, la educación, la formación familiar, el comercio sexual, entre otros, han sido territorios en los que el artista ha indagado el tema de la violencia y de cómo ésta se desarrolla tramada en complejas redes de afectos –amor, deseo y dependencia- que los individuos establecen entre sí. Esta performance tuvo lugar en ese Coloquio de filosofía, no como una noticia desde el “margen” ni tampoco como una alteración de la institución, sino como un pliegue en el discurso del sujeto, una provocación al pensamiento no desde la simple materialidad de las acciones, sino desde la intensidad de aquello que da demasiado a pensar.

En la obra de video instalación titulada Videoconcept IV, del artista búlgaro Marran Gosov, asistimos en un monitor de TV a la situación en que un hombre



Gonzalo Rabanal, Registro Performance, 2007



Foto: Dinka Elichin Prosi

Gonzalo Rabanal, Registro Performance, 2007

doblado sobre sí se halla encerrado en un cubo de vidrio que no le permite ningún movimiento, y el espectador puede escuchar a ese cuerpo jadear, cuando su respiración comienza a ser un quejido, cuando su cuerpo comienza a ser un quejido. El sujeto se queja de cuerpo, y la diferencia interna a la representación, esa que protege al espectador de lo que allí se representa, se arruina. El cuerpo mismo ingresa en el lenguaje, pero como *cuerpo no correspondido*; en un lenguaje que no es simplemente “comunicación”.

Respecto de su film *El hombre oculto*, el cineasta Alfonso Ungría reflexionaba acerca del hecho, aparentemente insólito -sin embargo cotidiano- de que los hombres *se ocultan para ser libres*, para no ser cazados por la justicia: “se encierra en el mutismo del rincón para poder hablar consigo mismo o para dialogar con el recuerdo y con el ensueño.” La historia de esta película de Ungría se basaba en la realidad de varios individuos que en España, luego del triunfo de las fuerzas militares de Franco, habían permanecido por más de treinta años escondidos en pequeñas habitaciones por temor a la justicia. Más allá del hecho histórico, la idea es que los hombres se ocultan para ser libres, es decir, se ocultan a sí mismos el hecho de que después de todo no son libres. Pero el cuerpo encerrado (lo que he denominado más arriba *el cuerpo del cuerpo*) comienza a expresarse, alterando la representación.

El cuerpo en la intemperie o el sujeto perdiendo el equilibrio. En cualquier caso, la ruina del signo, porque el orden signifiante emerge en la dimensión reservada al sentido. Me atrevería a describir la operación de la siguiente manera. El lenguaje, habitualmente dispuesto como medio de comunicación, como anónimo y plástico soporte de significados que se hacen llegar a otros sujetos, el lenguaje, digo, se interrumpe en su flujo comunicativo. De pronto no hay correspondencia y de esa manera veo un cuerpo expresándose, es decir, veo un cuerpo ingresando en la visibilidad, en la presencia que le da el lenguaje: el deseo haciéndose lenguaje.

En la performance (como en el arte en general), el cuerpo se conduce hacia el lenguaje mismo para hacerlo acontecer en el límite del mundo, porque su expresión *nace de un deseo no correspondido*.