



UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTE
ESCUELA DE ARTES VISUALES

DEL OBJETO AL SUJETO

JAVIERA VÁSQUEZ RAMIREZ

Memoria presentada a la Escuela de Artes Visuales de la Universidad Finis Terrae
para optar al grado de Licenciado en Artes Visuales, Mención Pintura.

Profesor Guía Taller de Grado: Cristian Silva Saura
Profesor Guía Preparación de Tesis: Daniel Reyes León

Santiago, Chile

2014

INDICE

INTRODUCCION.....	1
1. EL ARQUEOLOGO Y SUS OBSESIONES.....	4
-El tiempo: La Huella, La Ruina, La Presencia	
-La manifestación de la Imagen	
2. LA ANAMNESIS DEL OBJETO.....	12
3. CUANDO EL OBJETO SE CONVIERTE EN SUJETO.....	17
- La Creación del Alma: la Obra	
- La Huella de la matriz en el nuevo sujeto	
- Análisis de la obra	
- La razón del sujeto artista, del sujeto arte.	
CONCLUSION.....	30
- La tautología del montaje	
BIBLIOGRAFIA.....	37
ANEXO DE IMÁGENES.....	38

INTRODUCCIÓN

Todo comienzo es siempre una dificultad. El primer paso es como un salto al vacío, es la imagen propia del que cree sin haber visto, o que más bien confía ciegamente en la intuición de que superado el primer obstáculo que es el atreverse, el segundo ya será más fácil y así. En ese sentido es que quiero comenzar con una frase de Dostoievsky. Él creía que “La belleza salva al mundo”. Esto es creer en algo que no podemos ver, que no podemos definir con certeza, que no podemos fijar en su significación última, pues en realidad ¿qué es la belleza? Lo impresionante de esta frase y donde radica su validez universal no es tanto el hecho de la definición de lo que la belleza es, sino de la universalidad de la afirmación, pues cree en que algo que no podemos experimentar con certeza. No hablamos aquí de un sentimiento de la belleza, Dostoievsky no dice “la belleza es lo que conmueve al mundo”, ni tampoco dice “la belleza es lo que construye al mundo”, sino que dice “la belleza salvará al mundo.”

Lo que está diciendo Dostoievsky es profundísimo, pues para que algo sea salvado primero ha tenido que estar caído. La salvación es siempre un redimir, un rescatar, un volver a levantar del estado de condenado en el que el objeto de la salvación se encontraba antes de que fuera redimido. La belleza es lo que va a redimir. Tratando de seguir las huellas de sentido que esta afirmación va dejando, escrutando sus profundidades podemos decir que parece que la belleza es lo que le otorga sentido al ser de todas las cosas.

Todas las cosas entonces cobran sentido cuando son tocadas o más bien cuando podemos descubrir en ellas la “belleza” que se oculta detrás de las sombras de su apariencia, “verdadera existencia”, cuando somos capaces de ver esa “belleza” oculta.

Aquí nos encontramos con una dificultad y nos vemos por tanto impelidos a hacer otro paso. Porque aparece la pregunta que nos interpela, nos dificulta, nos problematiza y pone en aprietos lo que hasta ahora habíamos encontrado; pero entonces ¿qué es la belleza?

Tal vez podría decir que es bello todo lo que me asombra, me conmueve y me mueve a una actitud reverente frente al estado del ser con el que me encuentro y me deslumbra. La belleza es por tanto un encuentro y todo encuentro es un dialogo. Encontrarla es hacer la experiencia de encontrar algo que se ha movido en mi ser, en lo más profundo, la fibra que mueve mi propia vida y que le da un sentido nuevo. La belleza toca así mi historia personal y dialoga, me interpela a abrir ese espacio íntimo y profundo, ese fondo insobornable que solo yo puedo conocer, escuchar y poner en acto. En ese tocar, en ese moverme en lo profundo, lo “bello” me invita a dialogar con el mundo y conmigo misma, con mi historia o más bien desde mi historia y con la suya; a conocerlo. Es una invitación a abrirme sobre el mundo, a volcarme hacia fuera, a mostrarme en resumidas cuentas.

Sin embargo aún no podemos decir qué es lo bello. Hemos dado un paso para encontrar su esencia, su intimidad, pero aún no la alcanzamos. Porque, ¿existe acaso un canon, una ley objetiva y universal, fuera de nosotros mismos, que nos permita decir siempre y cada vez que nos encontramos con un objeto si es bello o no? El problema no recae sobre la definición entonces sino en otra dimensión que es más profunda y existencial y que por tanto atañe al ser de las cosas y el propio. Entonces es más bien un problema de la relación entre lo bello, lo que encontramos bello y la experiencia del sujeto. Es entonces un problema fenomenológico porque definir lo bello se transforma en un asunto de la experiencia que hacemos de un fenómeno que llamamos bello. Pero es también un problema existencial en cuanto somos sujetos históricos habidos en un tiempo, en la Historia del mundo y personal.

Traigo a la memoria en el momento en que digo esto a Baudelaire y sus “Flores del mal”. La belleza en los poemas es la relación íntima que el poeta tiene con las cosas del mundo y en esta relación el asombro que estas cosas producen en su alma. Es interesante notar la paradoja del título del libro de Baudelaire. Son flores del mal, son frutos de todo aquello que consideramos como no bueno, es decir, que está fuera de la hermosura a como en general la consideramos. Las flores son perfectas en su ser, delicadas, suaves y simbólicamente nos evocan conceptos como la ternura, el amor, la pasión y la inocencia. El mal por el contrario

representa justamente lo antitético al simbolismo de una flor, salvo en una sola dimensión; lo perecedero, lo efímero de su vida. Baudelaire ha encontrado en su mirada hermosura, y más que eso, belleza en los objetos más deleznales, rechazados, olvidados e insignificantes de la realidad. Ha levantado del mundo de las tinieblas a los seres más repugnantes y los ha sentado en el trono que por milenios perteneció a las cosas más típicamente consideradas por hermosas, delicadas y perfectas. Podemos decir pues que la actitud de Baudelaire es la manifestación de una rebeldía profundamente existencial y arraigada en su propia experiencia. Rebeldía a los parámetros y cánones, a la razón típica y las esterotipaciones. Hastiado del injusto juicio sobre el mundo, ha querido mostrar que se puede recuperar aquello que parece condenado a la muerte, al olvido y al sin sentido de no tener valor para nadie. Un maravilloso ejemplo de este extraordinario espíritu es el poema que dedica a la carroña. Son versos escritos al cadáver aplastado y semi putrefacto de un perro al costado del camino.

Entonces es válido preguntarnos ¿es posible considerar que algo, cualquiera sea ese algo, sea despreciable? Y también si es posible ¿qué facultad tenemos efectivamente que nos permite juzgar qué es y qué no es bello, útil, rescatable, redimible? Y entonces ¿Cuál es la metodología, el proceso que nos permite transformar esa cosa del mundo olvidada y condenada al olvido en un sujeto válido y que nos permite descubrir lo bello y lo trascendente? Esta es nuestra búsqueda, nuestra mirada.

1. EL ARQUEOLOGO Y SUS OBSESIONES

El recuerdo se construye a distancia como una obra de arte, pero como una obra de arte ya lejana que se hace directamente acreedora del título de ruina, porque, a decir verdad, por muy exacto que pueda ser en los detalles, el recuerdo jamás ha constituido la verdad de nadie

Marc Auge

Un arqueólogo es un personaje con características singulares, a veces desconocidas por el hombre común y corriente. El arqueólogo se encarga de estudiar el pasado del hombre a través de los vestigios y materiales dejados por los pueblos que han ido habitando la tierra. Su trabajo consiste en localizar, documentar, analizar y conservar los restos de otras culturas para luego difundir los resultados de esa investigación. Una operación bastante pragmática. Sin embargo, podríamos mirarla también, y no menos dignamente, como un oficio romántico.

El hombre común en su afán por descubrir su pasado, su origen, recapitula su historia a una distancia no muy lejana de la dimensión del arqueólogo. Queremos conocer nuestras raíces, entender el pasado, descifrar los cimientos del mundo. Y en esta búsqueda nos encontramos de frente con los restos indescifrables de nuestros ancestros, o de nuestras propias huellas pretéritas marcadas en la arena, marcas efímeras que poco a poco serán completamente despreciadas por el tiempo. Pero el tiempo en su andar, en su trabajo incompleto, es capaz de crear verdaderas manifestaciones, magníficos palacios de “tiempo puro” a los cuales les llamamos “Ruinas”.

El tiempo: La Huella, La Ruina, La Presencia

“El recuerdo se construye a distancia como una obra de arte, pero como una obra de arte ya lejana que se hace directamente acreedora del título de ruina, porque, a decir verdad, por muy exacto que pueda ser en los detalles, el recuerdo jamás ha constituido la verdad de nadie, ni la de quien escribe, ya que en ultimo termino dicha persona necesita la perspectiva temporal para poder verlo, ni la de quienes son descritos por el escritor, ya que, en el mejor de los casos, este escritor no es más que el esbozo inconsciente de sus evoluciones, una arquitectura secreta que solo a distancia puede descubrirse”¹ .

El autor de la cita, entiende que el olvido hace más que simplemente desgastar y desgarrar los fragmentarios recuerdos que han dado una especie de claridad diferente. Existe entonces algo así como un arquitecto más sabio que uno mismo frente a esos recuerdos. El antropólogo habla de lo que está ante sus ojos, lo que sea que tiene en frente, se pasa la vida estableciendo relaciones entre las cosas que están unidas por la historia y constituyéndola. Algunos más avezados se habrán dado cuenta de que la arqueología está constituida en un principio quizás por el presentimiento, y que ellos entonces fueron los primeros en observar el paso de un estado a otro, la transición de una era a otra.

Ante sus ojos tenían el desorden de ruinas que pretendían ordenar, querían relatar su historia, lo cual puede sonar incongruente. Sin embargo era bien aceptada la iniciativa de la narración. Se convierten ellos entonces en una especie de profetas, dejando de lado la importancia en si misma del simple inventario, pasando a ser importante “la invención”.

La ruina, en su magnificencia, es objeto de miradas escurridizas. Parece que la ruina es capaz de enamorar a hombres de toda clase de pensamiento, apariencia, clase y estirpe. Su misterio, su aparente desesperación –por ser ella víctima de la inclemencia de los años- la hace más atractiva, más independiente. Es como una especie de aliento tremebundo que sondea las profundidades del ser. A las ruinas las vemos revelar de forma progresiva su naturaleza, al igual que las

¹ AUGÉ, Marc “El Tiempo en Ruinas”, Gedisa editorial, 2003, cap I, pag.13

religiones, captar miradas y ser espectáculo, a veces restaurados. Más no dejan de metamorfosearse.

¿En qué sentido se encuentra el arte próximo de la ruina? Si la obra de arte no posee historia, desconfiamos de ella. Queremos saber que de ella se desprende alguna cosa nueva que no hayamos pisado todavía. Como lo es la sensación del tiempo en la ruina, nos lleva a querer indagar en la huella, no es solo su estética lo que nos conmueve, es su testimonio. Al acercarnos a la ruina y contemplarla en el “hoy”, tenemos una percepción incompleta de la obra en su estado original, y es eso, es decir la percepción de esa distancia entre dos incertidumbres, entre dos estados incompletos, lo que constituye la esencia de nuestro placer. Es decir que esos dos estados incompletos son los protagonistas de nuestra conmoción, la ausencia de su estado original, el hecho de que no sepamos. Es el tiempo que tiene su efecto sobre nosotros por medio de la ruina.

La ruina entonces nos habla en su “estado de tiempo” ya que no podemos tener ambas realidades superpuestas en una misma sucesión histórica. El recuerdo medio-inventado de la ruina en su estado de no-ruina, es decir el conocimiento que tenemos de alguna antigua ciudad que en el pasado poseía una estructura imperturbable, paredes no corrompidas por el paso del tiempo, es un recuerdo deforme e incompleto, pues realmente no lo conocemos, lo inferimos. No lo conocemos más que a la misteriosa ruina, también incompleta y desconocida.

“Contemplar unas ruinas no es hacer un viaje en la historia, sino vivir la experiencia del tiempo, del tiempo puro”²

La experiencia del tiempo puro, es una emoción de orden estético mezclado con una emoción por los vestigios. El tiempo puro es el tiempo sin historia del cual se puede intuitivamente obtener primeras imágenes solo por el espectáculo de las ruinas.

“Las ruinas existen por efecto de la mirada que les dirigimos. Sin embargo, entre sus pasados múltiples y su funcionalidad perdida, lo que se deja percibir de ella es una especie de tiempo exterior a la historia a la que es sensible el individuo

² Ibid, cap IV, pag. 45

que las contempla, como si ese tiempo le ayudase a comprender la duración que transcurre en sí mismo”³.



(1)



(2)

Esta presencia de la cual hablamos, la presencia de la huella, la huella del tiempo, puede ser evidenciada, desenterrada, despojada de su ausencia. Pasando entonces a establecer un dialogo con su interlocutor. Es la importancia que se le otorga al arqueólogo, y al artista. Hay una especie de novedad detrás de aquella superficie corroída, la novedad de un sujeto nuevo, por tener un nuevo sentido; mostrarse.

El arqueólogo quiere sentir el tiempo para volver a tener conciencia de la historia. Por lo tanto esa sería la vocación pedagógica de las ruinas, hacernos más profundos, valorar nuestra historia personal. Es hacer el ejercicio de pasarlo a un plano personal, hacerle una incisión al viejo yo y convertirlo en un sujeto abierto, comunicante. El artista debe ser un tipo sensible, pero sobretodo abierto y profundo.

Para no decepcionar, lo real debe parecerse a su imagen. Por ejemplo, los viajes se organizan para no toparse con los sectores perturbadores, lo cual es ambivalente, hoy poco a poco la imagen sustituye a los mitos. La imagen vacía no vale de nada, el hombre que oculta su historia se niega a sí mismo, una ruina es maravillosa por que evidencia su verdadero ser, es honesta en su tiempo

³ Ibid, cap IV, pag. 50-51

presente. No hay mayor dignidad que el que haya concordancia entre ambas voluntades, la imagen y el ser.

La manifestación de la Imagen

La imagen separada de su objeto, es la representación de un recuerdo. Más que hablar de imagen, es como si habláramos de un hallazgo místico. Podemos representar lo que ya está creado. Es como si fuéramos capaces de crear un alma sustituta que hace el puente entre la imagen y el ser.

“La fabricación de muñecos fue inventada por una muchacha: enamorada de un joven, dibujo sobre la pared la sombra de este joven dormido; después su padre, fascinado por la extraordinaria semejanza –lo trabajo en arcilla- trabajo la imagen relleno los contornos de tierra.”⁴

Por lo que vemos en la anterior cita, extraída del mito de la alfarera, podemos deducir entonces, como ya dijimos, que la primera función posible de la imagen es la del “recuerdo”, es decir para hacer presente lo ausente. En este caso la semejanza de la sombra juega un rol fundamental.

Una segunda función recae en el hecho de que la imagen/sombra es una imagen que guarda cierta relación no solo visual con la persona, sino también de contacto. La sombra real se marcha con el viajero, lo acompaña es parte de él, la imagen de la sombra dibujada en la pared es una RELIQUIA que se opone al movimiento del viaje, adquiriendo así un valor expiatorio y propiciatorio.

El valor de la imagen en este sentido de contacto, apela a la idea de que en su semejanza continua sujeta a las características del sujeto en cuestión. Pero al mismo tiempo la imagen de la que hablamos no es representación directa de quien se está queriendo de alguna manera perpetuar, sino que guarda semejanza directa con la sombra que proyecta el verdadero sujeto. Desde su inicio se está retratando su ausencia y una forma de su presencia, su sombra. Es una ausencia sujeta a una cercanía, hacia una imagen natural que es la figura, el contorno de si mismo contenido en la ausencia de luz, luz que es tapada por la imagen real. Si el sujeto/imagen real que hace eclipse desaparece, aquella sombra también. La

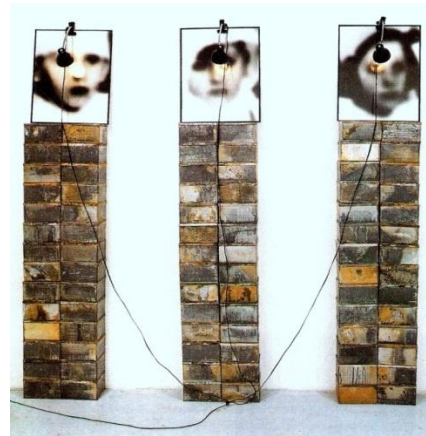
⁴ STOICHITA, Victor , “Breve Historia de la Sombra”, Ediciones Siruela, 1999, cap I, pág. 19

sombra no está sujeta solo al individuo sino también a la situación de luz que le da forma, es decir que la sombra le sigue solo si la luz acompaña al sujeto.

Existe también un sentido en la verticalización de la sombra, sumándose una función esencial para la imagen de sustitución: su “verticalidad” que alude al “estar de pie” de una persona viva, además de su semejanza.



(3)



(4)

Al leer el mito Pliniano –o el mito de la alfarera-, nos percatamos que no es más que una forma de reconstituir, “simplificar” la verdadera historia de la imagen sustitutiva, una historia que tiene su inicio, su comienzo en el antiguo Egipto. La cual en su composición nos transmite la misma cosa que el mito de Plinio: La sombra el doble, la muerte. Para los egipcios el “Ka” era el alma, -es decir lo que entendemos por la sombra- el alma de las estatuas que representaban el muerto, es decir que la estatua era el sustituto de la persona. Y esta sombra que es considerada como el alma misma del hombre pasó a ser y verse como su doble.

En Grecia, en cambio, nos encontramos con una traslación significativa de esta idea del “doble”. Hablamos de “la bella muerte” –héroe– : Aquella que asegura una gloria imperecedera al joven guerrero caído en el campo de batalla en la flor de su edad, que mantendrá para siempre en la memoria de las generaciones sucesivas su recuerdo “vivo”, su nombre, sus hazañas, la carrera de su vida etc.

Se sugiere un culto dedicado al “simulacro de arcilla” que REPRODUCE, INCLUYE Y ALBERGA LA “SOMBRA” DEL JOVEN AUSENTE, PROBABLEMETE, PARA SIEMPRE.

2. LA ANAMNESIS DEL OBJETO

“Toda vida, por fuerza, ‘se planea’ a sí misma. O lo que es igual: al decidir cada acto nuestro nos decidimos porque nos parece ser el que, dadas las circunstancias, tiene mejor sentido. Es decir, que toda vida necesita –quiera o no- justificarse ante sus propios ojos. La justificación ante sí misma es un ingrediente consustancial de nuestra vida. Tanto da decir que vivir es comportarse según plan como decir que la vida es incesante justificación de sí misma”.

Ortega y Gasset

El término anamnesis, originalmente Platoniano, se refiere a “recuerdo”, entendiendo que el saber se concibe como un recordar o como diálogo del alma consigo misma. El termino anamnesis nos remite a la presencia de formas o modelos ya realizados, pasados, en la medida en que sólo a partir de ellos podemos entender la constitución de “los planes”, o lo que podríamos entender como futuro. Este futuro sería producto o efecto de la anamnesis.

Anamnesis significa reminiscencia, rememoración, recolección. La anamnesis en general trae al presente los recuerdos del pasado, recupera la información registrada antaño. Esta reminiscencia o recolección de cuestiones pretéritas, no se sumerge simplemente en un sin sentido, sino que busca reestablecer aquello que olvidaríamos si no fuese actualizado.

Algunos ejemplos:

En el campo de la enfermería y la medicina, la anamnesis es un término médico empleado para referirse a la información proporcionada por el propio paciente durante una entrevista clínica, con el fin de incorporar dicha información en la historia del paciente.

En psicología, la anamnesis es la reunión de datos subjetivos, relativos a un paciente, que comprenden antecedentes familiares y personales, síntomas y signos que se presentan en su enfermedad, experiencias y sobretodo recuerdos, que se usan para analizar su historia y dar un diagnóstico clínico.

En filosofía, la palabra anamnesis es utilizada por Platón para referirse a la capacidad que tiene el alma de recordar los conocimientos que olvida al entrar a un nuevo cuerpo –suponiendo que exista la reencarnación–

En el Cristianismo, la anamnesis es la eucaristía, donde se actualiza la Pasión, Muerte, Resurrección y Ascensión de Cristo, no como una evocación fría de hechos pasados, sino como memorial viviente –cosa muy importante–, realizado en el aquí y ahora. La Eucaristía hace presente de nuevo, la fuerza salvadora de Cristo –suponiendo que creamos en esto–

Para Platón, la percepción directa de las formas o ideas por el ojo del alma, es la más alta forma de conocimiento. Este conocimiento no compete al mundo sensible, y cuando la filosofía se encarga de este estudio entonces da cabida para decir que la filosofía, en última instancia, es una práctica mística, pues, debe en ella usarse el ojo que ve las formas puras, es decir, un ojo abierto, pasivo, que espera la revelación de la verdad.

Ahora bien, Platón nombra "ejercicio de muerte" al conocimiento de lo verdadero que le permite finalmente y por medio de la anamnesis recordar su verdadera esencia en un juego de memoria.

El sabio ha de ejercitarse en el morir, pero no como un mero pasatiempo filosófico a modo de ejercicio espiritual que prepare a afrontar la muerte sin demasiado miedo, sino como una auténtica disciplina consistente en sufrir en vida la experiencia radical de adentrarse en los caminos de la muerte. Por ello Platón dictamina que el alma debe llegar a su liberación por medio de las Ideas más altas y que las ataduras o la cárcel corporal y todo a lo que a ello se vincula, es impedimento para llegar a vislumbrar la Verdad en su totalidad.

Entonces este recuerdo que es producto de esta anamnesis, no es más que un intento por ampliar la mirada, el ver.

El objeto ruina experimenta una anamnesis a través de la mirada que el artista le otorga. En el objeto vemos una actualización de su experiencia, de las vivencias de este. Platón dice que esta anamnesis es un dialogo del alma consigo misma, el objeto al existir desde un nuevo punto de vista contiene un alma que es dada por medio de la mirada del artista, ya que la función antigua queda obsoleta y pasa a tener un nuevo sentido. Es decir que esta alma que de alguna manera posee este nuevo sujeto, mantiene un dialogo consigo misma a través de la imagen. Me explico, el objeto experimenta una transformación y esta

transformación está sujeta al testimonio del objeto, a sus propios antecedentes, y está sujeta también, de algún modo, a su antigua función. Por ejemplo, en el caso que encontremos una silla en estado de ruina, no podemos abstraernos de su función de silla, sino todo lo contrario.

La presentación que se hace de estas ruinas es como un fin en sí, en el doble sentido del término: trata de convertir su presencia en un presente insuperable, en un espectáculo acabado incluso a pesar de que no pueda excluirse que, por la ruptura entre tiempo e historia que corresponde al espectáculo de las ruinas y por el carácter particular del paisaje en el que se mezclan con la naturaleza, las ruinas logren resistir siempre esa recuperación, al despertar en el espectador la conciencia del tiempo.

“Los no lugares y las imágenes se encuentran en cierto sentido saturadas de humanidad: son producidos por hombres y son frecuentados por hombres, pero se trata de hombres desvinculados de sus relaciones recíprocas, de su existencia simbólica”⁵

No así en el caso del artista que si tiene y posee –si verdaderamente entiende lo que hace– el conocimiento de la existencia simbólica del objeto. De hecho de algún modo –idealmente– está tan compenetrado con la idea, el problema simbólico del objeto, que debería ser incapaz de transformar su obra simplemente en un adorno.

Volviendo a lo anterior, respecto a cómo el artista se involucra idealmente con la ruina, en este sentido la anamnesis consiste en retomar aquella esencia como actualización de la misma.

⁵ AUGÉ, Marc, “El Tiempo en Ruinas”, Gedisa editorial, 2003, cap VI, pág. 91



(5)

Podemos decir que el artista es el motivo de esta anamnesis y su precursor, por ende comprendemos que dentro de él también ha sucedido una situación de anamnesis, entendida al modo Platónico. En esto se cimenta la sensibilidad que posee el artista, que está constantemente en movimiento, y constantemente experimentando una anamnesis. Experimentando la constante actualización de su historia –no como historia cronológica, si no como experiencia que lleva al hombre hacia el anhelo de trascendencia, la vida misma– “hoy nos encontramos en la necesidad inversa: la de volver a aprender a sentir el tiempo para volver a tener conciencia de la historia”⁶



(6)



(7)



(8)

En la anamnesis, que significa "memoria", "recuerdo", podemos ver que está presente en el momento del montaje de la obra. Es como si el artista le dijera al objeto “haced esto en memoria mía”. El montaje se presenta en el espacio como memorial de su redentor, del artista, recordando su redención, recreación y su inmortalidad alcanzada por medio de convertirse en obra de arte.

⁶ Ibid, cap V, pág. 53

Esta anamnesis que experimenta este sujeto/obra no se trata de un simple recuerdo subjetivo, sino de un acto alquímico presentado como memorial, delante de “la gran idea”, de la mirada única del artista, haciéndolo presente en el signo presencial, el montaje, en virtud de su esencia de obra, dada por el artista. Se da por tanto una presencia objetiva, expositiva, de la acción salvífica del objeto convertido en obra por medio de la mirada del artista.

3. CUANDO EL OBJETO SE CONVIERTE EN SUJETO

La creación es una producción de lo “otro”, pero como difusión de si “mismo”. Y, por tanto, la creación, a la vez que produce las cosas distintas de Dios, las mantiene en unidad ontológica con Él mediante la efusión.

Xavier Zubiri

La Creación del Alma: la Obra

No tenemos ningún instrumento fiel para medir las dimensiones del alma, el conocimiento científico no puede calcular su tamaño ni su forma, si quizás su peso. Un médico tampoco puede localizar el alma dentro de un sujeto. Sabemos que algunos científicos materiales piensan entonces que no existe ningún alma. Sin embargo, podemos decir que la presencia del alma establece la diferencia entre un cuerpo vivo y un cuerpo muerto. Tan pronto como el alma se va del cuerpo, este muere.

Gracias al alma es que experimentamos transformaciones de vida. Un niño que nace muerto no posee alma. Si nosotros recogiéramos ese cuerpo mortal y lo preserváramos en sustancias químicas, de todas maneras no se desarrollaría jamás, ¿verdad? El cuerpo de un recién nacido se desarrollara hacia la adultez, si tiene dentro su alma, el aliento vital.

Supongamos que, por tanto creemos que esta entidad llamada alma está pensada y creada por Dios. Lo pensamos porque el alma posee en si misma características peculiares y particulares que dudosamente podrían existir, en su totalidad, por causa del azar. Bajo esta suposición imaginemos que el artista es quien hace el papel de Dios. La obra nace como creación de los motivos de su diseñador, un ser pensante, que por medio de su intención le regala a esta un “ser”. Es decir que al alma del objeto “obra” pudiera ser la “idea” de este objeto. El artista lo ha pensado, lo ha creado en su mente con características físicas –aun mentales– particulares que está dispuesto a imitar. Es decir que al crear el objeto que imaginamos intentamos copiarlo de nuestra mente.

La fenomenología representa un serio esfuerzo para capturar la experiencia humana, tal como es. Cuando el esfuerzo de la fenomenología se centraliza en un pequeño fragmento de la experiencia humana, actúa como un microscopio psicológico. Cuando por ejemplo dirigimos el microscopio hacia la formación de las palabras en nuestra mente, el fragmento que elegiríamos es la repentina aparición de las ideas.

¿Cómo aparecen estas ideas? La respuesta a esto para algunos puede considerarse subjetiva, para otros puede ser buscar la verdad única. Pero lo que es igual para todos es lo que sucede después de estas ideas ya aparecidas en nuestra mente. Todos pensamos, todos tenemos ideas, todos de cierto modo compartimos la creación, aunque esta creación inicia desde algo que ya existe, el mundo material. Y de este mundo material emergen nuevas creaciones aun no concebidas en su unicidad, nada es exacta y fidedignamente igual a otra cosa. Aun las imágenes en serie, son víctima de la calidad de la impresión, de algún defecto de la tinta etc. Defectos que le aportan identidad personal. Las creaciones provenientes del hombre, del ser humano, del científico, del artista, el artífice del mundo de las imágenes nacidas del hombre poseen entonces un alma, que es su sentido en el mundo.

La Huella de la matriz en el nuevo sujeto

Si entendemos por matriz todo aquello que tiene que ver con la huella que queda, el rastro, la marca que conocemos a partir de su creación. Esta creación entendida como un molde que con su respectiva forma imprime las características del nuevo ser. Este nuevo sujeto posee en sí mismo una historia de gestación dada a partir de la unión entre su nuevo sentido y su antigua funcionalidad.

Sabemos, por ejemplo, que la matriz, útero materno, es el arca que contiene la figura que en potencia es una nueva completud. Hay un proceso intrínseco privado a nuestros ojos, no por completo, pero si lo suficiente, como para compararlo con la esencia de la ruina. Como ya hemos sabido, la ruina posee esta doble lectura incompleta. La ruina en el presente y su pasado. El pasado de la ruina es “lo nuevo”, el pasado de la obra es su matriz.

Al pensar en el útero de la gestación de un ser vivo, nos remitimos al misterio, al mismo misterio que nos causa el útero del pasado que ha sido la matriz de la ruina presente. Así como no podemos ver dentro de un útero, de la misma forma no podemos ver dentro del pasado, este es de cierto modo inaccesible a nuestros ojos.



(9)

Nosotros nos presentamos de pronto frente a la situación de la ruina y luego inferimos el paso del tiempo por ella. El paso del tiempo, que por medio del agua, el sol, el viento, la tierra y sus derivados, es decir los cuatro elementos; la matriz

que imprime. Luego entonces, si pensamos que la ruina es producto de esta gestación, ella es un sujeto nuevo, nacido al mundo.

Nos referimos a que, por ejemplo, si encontramos un pedazo de alfombra vieja, desgredada, que ha sido despojada y botada a la basura, estamos frente a la presencia de una ruina. Esta ruina, que es la alfombra, posee ciertas características que son resultado de su historia, historia forjadora de la huella que encontramos en ella. Es decir que entendemos que la historia o el testimonio de este objeto-alfombra es el útero de su conformación, la matriz de su gestación como sujeto-obra.

Le atribuimos suma importancia al sentido de la matriz, como la experiencia del objeto. Es decir lo que ha marcado una huella en él. Imaginémoslo como la matriz del grabado que marca el papel, que deja su impronta sobre la superficie con la cual es enfrentada.

Al encontrarnos frente a la alfombra y al observar su deterioro, las manchas, el desgaste del material, a modo de investigación, podemos deducir que ha sido testigo de sucesos, acontecimientos. Sabemos entonces que ha sido utilizada, que han pasado cosas a su alrededor, por eso decimos que posee en sí misma un testimonio.

Supongamos entonces que al contexto, en el cual se ha encontrado este objeto, le llamaremos su matriz. El objeto ha sido marcado por zapatos de niños, de adultos, patas de animales, quizás un gato o un perro. Ha sido víctima de algún vaso con contenido que se ha volteado, o víctima quizás de la humedad del lugar. Todas estas variables provienen de la gran matriz que lo ha envuelto.

Entendemos entonces que la matriz no es estática, la matriz es dinámica. Entendemos dynamis, desde la visión de aristoteles, como potencia o capacidad al principio del movimiento, o del cambio que se da en otro. Así como el útero, que es la matriz del hombre, posee en sí mismo una dynamis de activa gestación, así también el ambiente del objeto lo entendemos como tal.

Cuando decimos que la historia, el contexto en cual se ha encontrado el objeto es la matriz que lo convierte en sujeto-obra, nos referimos no solo a su pasado azaroso, víctima del paso del tiempo. Nos referimos también a otra matriz,

el artista. Si suponemos que existe esta dynamis, es decir el movimiento perteneciente a la matriz, podemos considerar que el sujeto artista es en sí mismo otra matriz donde el objeto experimentará otra fase de gestación.

Por esto es que decimos que la matriz de la vida, la creación, no puede ser solo producto del azar, tenemos la naturaleza –la microbiología por ejemplo– para darnos cuenta que eso no es posible, tenemos el hombre con cualidades creacionales a imagen de la creación misma. El hombre tiene la capacidad de pensar algo en la matriz de su cabeza, en el arca del pensamiento, y no es simple casualidad que esa idea se forje similar a su pensamiento al llevarla a la materia, al constituirla como objeto físico ¿es eso azar? No lo creo.

Cuando este objeto, es seleccionado por el artista para ser transformado hacia un nuevo sentido, es sujeto a las intervenciones de esta nueva matriz que es el artista. La obra se constituye entonces –pensándolo bajo estas categorías– mediante la intervención del artista, el creador, el pensante, que le regala un nuevo espíritu, el de ser un sujeto-obra.

La obra sería la impronta de la sustancia de esta matriz que es el artista. La experiencia del sujeto artista por tanto se imprime también en este objeto encontrado, en esta ruina. La obra es un reflejo material dinámico del pensamiento del artista. Si no existiera la idea en la cabeza del artista el objeto nunca se convertiría en una obra.

Entonces podemos hacer el símil y decir que el artista en vez de mirar la idea divina de Platón –tipo demiurgo– se mira a sí mismo, a su propia historia e imprime su sustancia en ella.

El artista siempre va a imprimir su esencia en la obra, aun si no lo hace de manera voluntaria, lo hará de manera subconsciente. Incluso podríamos hacer el ejercicio de interpretar simbólicamente aquella obra y conocer la psique del autor por medio de este análisis. Sin embargo lo que nos importa es que el artista cumple un rol fundamental sobre el objeto. La acción que el artista hace por medio de su intervención, no es más ni menos que redimir la condición de muerte óptica –es decir una muerte referida al ser– del objeto.

El objeto que se encuentra en un estado de ruina, una silla por ejemplo, es decir un objeto que ha perdido su sentido útil, experimenta una muerte del ser, entra en un sin sentido tan profundo que lo que queda para él es simplemente experimentar su paulatina desaparición. En cambio si ese objeto es mirado por el artista –o por alguien más sensible– su existencia da un giro de 360°. Solo por ser ya visto con otros ojos, solo porque alguien le ha amado, ya encuentra una existencia diferente. La mirada de amor que proviene de quien lo observa, de quien le ha encontrado una belleza –en un sentido muy amplio– en su deterioro, inmediatamente le ha dado una nueva vida, un nuevo sentido que ya no está sustentado en su utilidad, sino que ha sido sustentado en su ruina.

La redención que produce el artista sobre el objeto es de salvaguardarlo del curso natural de lo material hacia la muerte, de la determinación, es decir redimirlo de su esclavitud de objeto inútil. Lo ha salvado de su muerte sin sentido.



(10)

Entonces, ya que el artista le crea una nueva realidad a este objeto, este asume inmediatamente una nueva condición, la condición de novedad. El artista le ha infundido un nuevo halito de existencia, lo ha hecho eterno e imperecedero, su material puede ceder nuevamente con el paso del tiempo, pero el alma –su espacio único en el mundo de las ideas– no morirá jamás.

Todo esto producto de esta nueva matriz, la impronta del artista, el sujeto-matriz dueño de la obra.

Análisis de la obra

Encuentro en primera persona

Con respecto al tema de la obra, está en su constitución física, nace del encuentro con el objeto. En una primera instancia nos hemos encontrado, yo me encontraba frente a un sillón. Este objeto pertenecía a mi casa, era un objeto de la familia. El sillón verde petróleo, donde se habían sentado mis antepasados, fue la inspiración. Pero la inspiración provenía no solo de su antigua utilidad, sino que había en él una aparente desconstrucción. Esta apariencia en ruinas, su ser desgredado, su no utilidad, su despojo de la vida útil, tenía una bellísima luz frente a mis ojos. La presencia del tiempo sobre él, la idea de que en su ADN habitaban también las células de estas personas, pero más que eso, era signo de la ausencia, pero una ausencia que cobraba vida por medio de él.

Esa fue la mirada que le di a este objeto, mirada que inmediatamente lo transformó en otra cosa. En ese momento este monumento de la ruina se había apropiado de esta idea, comenzaba a ser templo de mis problemas. Inmediatamente le atribuí la connotación de personaje, puesto que veía en él un carácter único producto de su misterioso pasado, pasado cerrado a mis ojos, no del todo, pero si del algún modo. Pensé que el pasado del objeto estaba impregnado como sucede en el santo sudario. Había en él un holograma, una huella, lo que había dejado impreso la matriz del tiempo y sus habitantes sobre él. Fue un encuentro de amor mutuo, él me amaba por rescatarlo de su indefectible muerte y yo lo amaba a él por presentarse tan honesto frente a mis ojos.

Inmediatamente pensé que estábamos predestinados el uno al otro, yo lo había elegido, pero era él quien me había seducido. Supe en ese momento que había un testimonio en su haber, que por medio de sus marcas me estaba relatando su historia. Pensé que la honestidad de sus vestigios era tan maravillosa, estaba tan derrotado en su función, que su muerte era inminente, tanto así que quise regalarle la eternidad. Al involucrarme yo en su existencia, y el en la mía hacíamos una alianza indestructible, que no solo habitaría la situación física de nuestras vidas, sino que habitaríamos juntos el etéreo mundo de las

ideas. Seríamos parecidos a un arquetipo, imperecederos, habitaríamos la conciencia, seríamos conceptos, ya no dependería solo de su existencia corporal.

Análisis

Al entrar en la sala nos enfrentamos siempre a un desconocido y eso es precisamente lo que hace interesante la experiencia de ir a ver arte, de poder encontrarnos con lo que no habíamos visto. Justamente esto es muy sugestivo en la obra que miramos en esta exposición, es que estamos frente a la originalidad de un trabajo que juega con las impresiones y las memorias, que apela a la mirada y nos invita a hacernos cargo de nuestras propias concepciones, impresiones, recuerdos y prejuicios. Porque la experiencia de encontrarnos con este ser revestido de lo que parece una cota de malla, que en su desenvolvimiento ha ido devorando lo que parecen ser otros seres que han sido destrozados en el proceso de la digestión del engullidor es original y penetrante.

Lo primero que uno podría pensar al ver esta obra, es que estamos dentro del libro “el Pricipito”. Uno tiende a pensar que lo que ve es la boa que engulló al personaje. Pero este ser, parecido a un monstruo voraz nos muestra su interior, como si pudiéramos ver lo que está digiriendo. Podemos observar los muchos trozos de objetos o seres que ha ido procesando en su engullir y no sabemos si nos enfrentamos, en una primera impresión, a materia orgánica o más bien a algún tipo de objeto destruido y puesto en el interior, envuelto por una malla para su conservación.

Colgado en toda su extensión podría sugerirnos la imagen de una gran longaniza como las que podemos ver en las carnicerías. Y así volvemos a lo orgánico. La particularidad de las longanizas es que están compuestas de todo aquello que ha quedado en el proceso de trozado de un matadero. El animal es cortado en sus partes útiles y todo aquello que sobra y que es considerado “desperdicio” es aprovechado para ser comido. Estos desechos son triturados y se utilizan como relleno en una piel de intestino que los cubre, los conserva y les da una unidad, una estructura. Luego es colgado y secado con sal y tiempo, mientras el clima hace su trabajo.

Sin embargo al mirar más de cerca - a pesar de que lo que estamos diciendo parezca obvio- nos encontramos con la sorpresa de que no se trata de materia de desecho utilizada como relleno para un embutido, sino de muchos fragmentos de objetos que han sido destrozados, como animal de matadero y utilizados como medula de algo así como un exoesqueleto de malla metálica. El resultado pareciera ser el mismo; un embutido de material multiforme que ha sido reutilizado, conservado y colgado para ser exhibido. Pero podríamos preguntarnos, ¿qué sentido tiene el conservar estas ruinas de objetos inservibles ya, bajo la forma de una gigantesca longaniza? Pareciera ser un absurdo.

Una observación interesante que podemos hacer es que las longanizas son colgadas, como expuestas para ser observadas más que consumidas, como si quisieran mostrarnos que han encontrado la fórmula de la óptima conservación. Lo que se conserva en una longaniza es su ser longaniza y justamente la paradoja radica en que ella es sujeto y objeto de un proceso que busca hacer perdurar en el tiempo un cierto contenido que busca ser transformado por el transcurrir del tiempo mismo, mientras es dejado a merced de las ambivalencias del ambiente en que es colgado. Muchos sucesos son por tanto los que marcan este proceso de conservación y que van dejando su huella hasta hacer de la longaniza lo que es. De alguna forma podríamos decir que ella es este devenir de sucesos y acontecimientos y el objeto de sus embates, como a medio camino entre la conservación y la descomposición total y definitiva. Es una forma prosaica de evitar la muerte e inmortalizar cierto contenido inservible por sí solo, pero que adquiere cierto valor en el hecho de ser embutido y conservado o dejado voluntariamente en el cruce entre el desecho y la reliquia.

Al estar inerte en su estado de “colgado”, la bestia de metal y fragmentos pareciera estar en un constante trabajo de engullir una presa que ya está muerta antes de ser embuchada. No logramos distinguir si es simplemente un atado de alambres y desechos bien dispuestos o una bestia en estado de doble suspensión; en el tiempo y en el espacio, y que devora a otra más pequeña, ella misma detenida, como congelada por el terror de ser comida, en un momento de su historia que está entre la vida y la muerte. Esto es justamente lo que hace más

interesante a esta obra, y es que logra por medio de ciertas disposiciones estéticas y físicas hacernos experimentar la ilusión de estar frente a un ser que podría estar vivo o tal vez embalsamado –cosa por la cual nos hace pensar en la longaniza- lo que nos habla de este intento de conservación en cierto momento del proceso, como si se quisiera trascender un momento decisivo y eternizarlo.

La materialidad de la obra es extraña. Son cascajos cortados aparentemente de forma azarosa y ajados por el tiempo y el uso. Son trozos de lo que parecen ser partes de sillas y sillones; maderas astillosas y viejas entre telas putrefactas donde han crecido hongos producto de la humedad. Son vestigios de otrora muebles útiles que uno puede imaginar dentro de una casa y siendo utilizados por personas de uno u otro tiempo, que han sido dejados a su suerte por haber perdido su utilidad y su sentido en el contexto de la acción cotidiana de la historia. Son fragmentos – estéticamente muy bien dispuestos- que han sido rescatados de su descomposición final y definitiva, como salvados de acabar en el olvido y en un rincón de lo desechable por ser inútil. Entonces podríamos pensar que no se trata en esta obra de ponerlos ahí por su ser objetos útiles, sino por otro sentido; el del valor que se encuentra justamente en el hecho de haber dejado de ser útiles.

Uno está tentado a creer que la autora ha querido rescatar el momento anterior a la aniquilación del objeto en cuanto tal y llevarlos a otro estado. Ha querido conservarlos como si en este intento quisiera guardar ciertos fragmentos de la historia de aquellos que anduvieron alrededor de ellos. Cada una de estas partes envueltas en esta malla son como la estela de pequeños pedazos que ese sillón desvencijado ha ido dejando en su morir y han sido puestos como relleno de esta malla que podría significar la unidad de este devenir histórico de descomposición o de composición, es tarea del espectador juzgar a que parte del proceso corresponde. Sin embargo queremos terminar diciendo que todo este montaje cuidadosamente trabajado y montado la autora ha querido, o eso es lo que podemos pensar, suspender el devenir del estado de la ruina para eternizarlo y así como un nuevo sujeto –subjetividad otorgada por su nueva forma- dar un vuelco al pensamiento del tiempo, la historia, la memoria y la utilidad de los objetos del mundo y su sentido personal adquirido por la mirada.

La razón del sujeto artista, del sujeto arte.

Como ya nos hemos aproximado a este concepto por medio de comprender la dimensión de matriz que hemos planteado, podemos ir directamente al grano. Hemos visto que en consecuencia al análisis que hemos estado haciendo, habrían tres dimensiones. Estas dimensiones se desprenden del artífice de la idea, de quien ha descubierto al objeto en ruinas como potencia de una nueva creación.

Ya sabemos entonces que el artista tiene la capacidad de redimir al objeto en su estado de ruina, al objeto que ha experimentado el desuso, la inutilidad. Dándole así una nueva vida, un nuevo sentido, un nuevo ser, es decir la constitución de la obra.

Estas serían las tres dimensiones:

1. redentora (el encuentro)
2. recreadora (la intervención)
3. expositiva (el montaje)

En la primera dimensión, el objeto en ruinas es encontrado, es mirado por el artista, levantado en primera instancia hacia otra vida. El objeto entonces frecuenta el trato de la idea del mismo como nueva criatura, la idea –la gran desconocida– es quien ha de redimir el objeto. Ahora el objeto es templo de esta idea, la contiene y también al artista. Establece un dialogo con su progenitor. Y de este modo también nos comenzamos a introducir en la dimensión recreadora, donde el artista interviene al objeto encontrado dándole una dirección diferente, siendo la matriz de una nueva transformación. Esto es si es que el artífice cree que es necesario articular nuevos sistemas dentro de este “individuo”. Porque podría ser que este objeto despojado de su antigua función, sea completo y perfecto en su antigua constitución material, pero no en su antigua misión actitudinal, es decir que de todas maneras ya posee un sentido diferente del anterior a la sola presencia del artista que lo miró y lo tomó.

Digo “lo tomó” porque quiero expresar que luego de tomarlo tuvo que dejarlo en otra parte. Me refiero a la tercera dimensión, la expositiva, el montaje.

Esta dimensión tiene la misión de expresar, de comunicar que hay una creatura nueva, el objeto que se ha transformado en un sujeto, por medio de alcanzar el alma dada por la mirada del artista. ¿Y cómo se expresa que existe un nuevo sujeto? Por medio del montaje.

El montaje es el signo de la existencia de la idea del artífice. El montaje es una comunidad de elementos que dialogan entre sí, en una dimensión única y personal entre ellos. Elementos que han sido dispuestos y elegidos de manera tal que comunican –a modo de una experiencia estética– la relación formal de los elementos del montaje, y la relación conceptual que habita entre ellos. Se podría decir que son el santuario de la mirada –idea– del artista. Es decir que la función del montaje es “la misión”, salir al mundo, presentar la transformación. Y esta presentación debería tener como función el servicio. Que el arte, posea en sí mismo, como razón de ser, el servicio al hombre, al ser humano de generar apertura significativa, enseñarle a ver. Esta sería la utopía del arte, del hacer arte, en el fondo la creación en su razón ontológica está inmersa en esta dynamis. La dynamis que es el movimiento intrínseco con cierto orden propio, en este caso el movimiento creativo que en su razón más profunda busca transformarse, porque –lógicamente– de otra forma no existiríamos, la creación, de ninguna especie tendría sentido.

“A esta arquitectura que el pensamiento pone sobre nuestro contorno, interpretándolo, llamamos mundo o universo. Este, pues, no nos es dado, no está ahí, sin más, sino que es fabricado por nuestras convicciones.”⁷

Sin embargo, el artista además de tener una voluntad sobre la obra, también posee algo así como la voluntad del subconsciente. Por lo tanto nos atrevemos a decir que no somos capaces de manejar lo que emana de nosotros, es decir que no somos lo que queremos sino lo que podemos ser, producto de nuestras estructuras, de nuestras matrices. Muchas de las cosas que interpretamos del mundo están teñidas por los anteojos de nuestros

⁷ ORTEGA Y GASSET, “*En torno a Galileo*”, en *Obras Completas*, revista de Occidente, Madrid 1983, Vol V. pag. 24.

“antecedentes” de nuestras premisas establecidas por el condicionamiento del contexto que forzosamente nos forjó.

Mas en la alquimia de nuestra existencia, vamos experimentando movimientos internos, una dynamis que es la potencia de un nuevo ser.

Y es entonces que podemos decir que junto con esta transformación del objeto, el artista experimenta también una especie de transfiguración, que es emanada al objeto, energía que transforma, por la cual existe entonces la constitución de la obra en sus tres dimensiones y además entremezcladas con la fantástica dimensión del azar.

CONCLUSION

LA TAUTOLOGIA DEL MONTAJE

El absurdo del tiempo es querer guardar aquello material que parece como un objeto de adoración como un ídolo un trofeo del tiempo , un fetiche, un espíritu que se aloja potencialmente en un objeto aun muerto, que al elevarlo a la condición de obra, de arte, adquiere otra vida, una nueva vida. Somos herederos de los daños de nuestros ancestros, de las ruinas de nuestra historia que a la vez nos constituyen en ruina también a nosotros mismos en múltiples dimensiones, ¿por quién somos mirados nosotros para acceder a la trascendencia?

Idealmente la obra interpela al espectador en su propia existencia; su procedencia, su ser creatura, la vida cotidiana, su ruina, su sufrimiento, su reconstrucción es decir la aceptación de su historia y su enfrentamiento al juicio público. Es decir se pregunta entonces si su historia no es una ruina de la cual hay que despojarse, o si ha enfrentado ser discriminado por su condición humana, es decir discriminado directamente porque a otro no le gusta su historia, ¿somos acaso utilidades frente al mundo y si para uno no servimos debemos ser desechados? Y al contrario, si uno no nos gusta, si su historia nos atormenta y somos presos del juicio hacia aquel ser, ¿lo despreciamos, lo desechamos? O lo valoramos por sus propios patrones, por estar vivo. Somos víctimas de nuestros parámetros de medición en muchos y todos los sentidos. Como en los valores estéticos del arte, que han dado un paso al costado al comprender que no solo hay validez en aquello que es bello o simétrico, áureo, o que imite la realidad, ya no se desecha una obra por el valor del “gusto” si no que es valorada en si misma imbricada con su discurso. ¿Pero entonces deja de ser bello?

Si decimos que este objeto en ruinas es despreciable y decidimos someterlo a juicio, asumimos entonces que lo estamos culpando por algo, ya que al no ser aceptable es entonces condenable y si es condenable es entonces culpable. Pues bien, a mi modo de ver, la evidencia de este análisis se pone de manifiesto en

situaciones paradigmáticas. Es decir que para ser culpado, los que han de someternos a juicio deben ser inocentes, por lo menos inocentes de aquello por lo cual se nos está sometiendo a juicio. Y entonces nos preguntamos ¿es posible estar en este sentido libres y despojados completamente de nuestra historia de daños y vicisitudes, como para apartarnos a nosotros mismos de la condición de ruinas caminantes?

A decir verdad, yo creo que no. Creo que nadie, ni nada es libre de su historia, y en un sentido positivo, esto es lo valioso. Qué maravilla es ser el resultado de una matriz imperfecta, llena de gestos y sublimes condiciones, solo estamos ciegos a ver la belleza de nuestras “vergüenzas” y tendemos a reparar y ocultar nuestras imperfecciones, detalles que en realidad, en su conformación mixta nos regalan la condición de sujeto único e irrepetible.

Podemos decir que toda historia se apoya en el testimonio del sujeto en cuestión. El testimonio es el relato del acontecimiento que nos ha hecho sufrir, el relato de como ha hecho daño el tiempo y las acciones fortuitas de los que nos rodean sobre nosotros y las decisiones que se han tomado en torno a la marcha. Entonces porque desecharlo, mejor reunimos todo aquellos que parece sobrar y lo transformamos en un nuevo alimento, utilizamos lo que aparentemente no nos sirve y lo procesamos para crear algo que nuevamente podamos digerir.

Para que una historia tenga credibilidad no nos basta con ver los resultados de ella, por su puesto que de sus resultados podemos deducir que algo le ha pasado pero no sabemos qué y muchas veces no nos importa. Pero además el testimonio habla de algo que hemos trascendido, de algo que nos ha hecho pasar de un estado a otro.

Como hemos dicho a lo largo de esta exposición, sabemos que este objeto ha adquirido la condición de sujeto al trascender a la condición de obra, al habitar junto al artista el discurso por medio del cual existe de manera física montado y expuesto para ser interpretado más allá de su antigua función, totalmente. Pero para hacer explícito el motivo de su nueva existencia, quisimos exponerlo en una acción que narra el hecho de haber sido sometido a un juicio de valor que lo interpela en su historia.

Este sentido de “juicio” es fundamental para entender la situación en la que se encuentran los objetos, lo vemos redimido siendo obra y sometido a una contradicción. Pero esta contradicción de verlo como víctima de un tribunal (el montaje, su exposición) es el testimonio activo de su proceso de transformación. Yo que soy su creador, el creador de su alma, de su ser obra, recojo su belleza que nadie ve en su antigua inutilidad, y por medio de esta acción le otorgo vida al hacerlo juzgable sometiéndolo a este tribunal para que otros aprendan a leer su condición de muerte y por implicancia su condición de vida en una acción que lo involucra en su destrucción. En realidad es en parte triturado para constituir un nuevo elemento.

Se le da entonces por medio de esta puesta en escena, valor a todo objeto que se encuentre en su condición de ruina, de muerte, de fin de su utilidad, ya que por medio del que está expuesto, todo “otro” adquiere un potencial de salvación de su antiguo estado.

Volvemos entonces a lo que en la página 30 del capítulo 3:

Estas serían las tres dimensiones:

1. redentora (el encuentro)
2. recreadora (la intervención)
3. expositiva (el montaje)

Quedando todo objeto en condición de espera por la salvación que pueda regalarle el sujeto artista, quien entonces le comparte de su esencia el “ser” regalándole esta nueva vida como “sujeto-obra”, quienes no solo habitaran el mundo físico, sino sobre todo desde ahora y para siempre, el mundo eterno de nuestras conciencias, o si se quiere, el “mundo de las ideas” de Platón.

El sentido profundo de la obra a veces se ve afectado por su explicación. Si este sujeto-obra tiene vida propia, se explica por sí misma en una catarsis personal que emana su significado al espectador. Es en este momento cuando pensamos en lo tautológico del montaje, cuando mediante la tautología retórica se pretende enunciar una explicación y esa explicación es evidentemente redundante, sin aportar más conocimiento, se denomina perogrullada: “el ser es lo que es”. La tautología cuando es retórica es repetición de un pensamiento expresado de

distintas maneras. Algunas veces se le puede considerar repetición inútil y viciosa. Al parecer la obra no necesitaría explicación alguna.

Podemos decir que experimentamos una especie de sentimiento y más que eso somos presos de lo que nos comunica nuestra intuición donde el subconsciente ata los elementos universales que rodean a la obra y la deduce como en un flash de comprensión. Comprensión que no es tal, sino que al no ser una certeza, el sentido y significado de la obra se hace aún más profundo, ideal, especial y único que si lo comprendiéramos a cabalidad.

Si explicáramos la esencia de la obra a cabalidad, aquella sensación de penetración en ella, o de ser penetrados por la obra perdería su espectacularidad, perdería su misterio. Sin embargo, incluso, si la clasificáramos como “misteriosa” ya estaríamos apagando ciertas categorías al encerrarlas en aquella palabra. Por esto es que es sublime la sensación de estar frente a una obra que habla por sí misma, que no es más explicada que en sí misma, ya que experimentamos ser víctimas de nuestras propias categorías de la comprensión y entonces podemos entender que la explicación de ella en otras dimensiones no es más que una redundancia o una tautología retórica de aquello que presenciamos de manera física al existir por medio del montaje, es decir de su presencia. Es en aquel momento que entendemos que la obra tiene vida propia, que además de ser creatura de su redentor, también es libre al verse expuesta. De todos modos en esta situación podemos entender que su libertad está de algún modo imbricada en quien le otorga su existencia, es decir el artista.

Pensemos entonces que estoy diciendo que no existiría tal libertad si no hubiese uno que se la haya otorgado, puesto que no se desentiende de su redentor, porque en aquel caso jamás hubiese salido de su estado de objeto inútil sin haber sido mirada por el artista en aquella situación de encuentro de la cual hemos hablado durante el desarrollo de nuestra exposición. Encuentro que comienza quizás desde una mirada científica, como el encuentro del arqueólogo con su pieza de adoración, sin embargo poco a poco comienza el enamoramiento y se da inicio a su transformación, ya no es solo la mirada de quien quiere exponerlo y

preservarlo si no que nace el sujeto creativo que por medio de su mirada lo quiere para un nuevo comienzo, la obra.

Entonces, no solo es el tiempo el que ha pasado por medio de este proceso de destrucción del objeto, ha sido víctima de personas o personajes, acontecimientos, decisiones. No es un tiempo inactivo sino que involucra una decisión, y la decisión del artista que es su nueva matriz.

Todo acto en realidad contiene la esencia de una flagelación, es en cierta medida un daño medido, dependiendo de su intensidad. (Como la tortura china de la gota que cae, una gota no nos daña pero la repetición de la misma puede matarnos). Ponernos frente a estas decisiones nos somete a generar un debate o establecer un juicio con respecto a su integridad, nos involucra en alguna medida aunque sea de forma pasiva, ya desde entrar en el espacio que habita, somos parte de su vida. Este espacio es entonces su nueva matriz. Cada cosa en contacto con otra es entonces una matriz de su desarrollo, cada momento del día es matriz de algún otro momento, es un gran lienzo del cual somos parte voluntaria o involuntariamente ya solo con pensarlo.

En todo caso podemos decir que el hecho de convertirse en obra de arte es imagen de su conservación, de su redención, de su reutilización, de su trascendencia. Pues bien, nada de esto sucedería sin la mirada del artista, generador de nueva vida, en este caso, redentor de lo fracasado.

No obstante lo poético de todo lo anterior, hemos decidido presentarlo en una forma “nada menos romántica” que nos evoca de manera bastante directa lo que sería como un embutido, como un fiambre, como una longaniza; como un intestino.

Y de este modo después de explicar todo lo complejo de lo anterior, la imagen lo es todo. Sin ser esta imagen como una explosión que nos dice a modo de slogan todo lo que debemos comprender tan solo en un par de segundos, es una imagen que nos introduce a pensar en el discurso de la obra de manera paulatina, que es como en realidad deseamos que pasen las cosas en la vida.

Vemos que en las cosas más simples de la vida se encuentran los más complejos significados. Llegamos entonces al principio de lo absurdo, el mágico y profundo

absurdo, el absurdo de que en una longaniza habiten los más profundos principios filosóficos. Para mí esto es lo sublime de la vida.

En la composición de la longaniza podemos deducir que ha sido hecha de lo que ha sobrado, que a través de su envoltura intestinal transparente, podemos ver lo que contiene pero no podemos saber qué es exactamente, ya que está cortado en diminutos pedacitos, es decir procesado –como el resultado de la matriz de nuestra historia–. Que de su sal podemos deducir que está siendo conservada. Además es expuesta, siempre una longaniza es colgada como un trofeo que embellece. Pero lo más importante es que se recoge aquello que nadie comería, algo que a nadie siquiera le apetecería, creando un nuevo alimento que es como el ave fénix que nace de las cenizas. El intestino que cubre la longaniza es la matriz de su contenido, a su vez la sal es una etapa de esta gestación, que debe ser sometida a un tiempo de maduración.

Pienso que nosotros somos longanizas, que somos ruinas andantes, que somos bolsas maduras de nuestra historia. Pero al mismo tiempo nuestro entorno es como un organismo que nos engulle y a veces nos atrapa estando como enjaulados, presos y expuestos al mundo como en una cárcel de piel que contiene nuestros defectos, producto de los inmanejables daños, como en un tribunal de requerimientos que no podemos alcanzar. Y es en este punto que recordamos nuevamente a Baudelaire y sus flores del mal, Baudelaire ha visto, se ha dejado deslumbrar por lo que parece estar destinado a los derroteros de los condenados, a los rincones olvidados del mundo. Este ser en el mundo del poeta, es decir su forma de interpretar, y de cualquiera de nosotros está dado por la forma que las cosas del mundo se imprimen en nuestro espíritu y por la experiencia que nosotros abrimos en el encuentro. Una experiencia que tiene que ver con la historia, con los acontecimientos vividos, con todo aquello que ha ido imprimiendo en nosotros nuestro más esencial, particular e irrepetible modo de ser y de vivir nuestras experiencias. Lo que aquí se juega por tanto es la mirada, pues ella, que está determinada por nuestras anteriores miradas y el contexto en el que nos desenvolvemos, es la que desenmascara la verdad de las cosas del mundo. Somos lo que vemos y vemos por cómo somos.

Esta es la acción del arte, en esta acción traigo a la vida aquello que antes estaba muerto, y más aún, no existía de ninguna manera. La mirada es entonces la más profunda y radical de las acciones de la relación con el mundo, pues solo somos conscientes de aquello que vemos. Ver en este contexto no se refiere solo a la acción biológica de ver con los ojos, sino de hacer presente, notar, darse cuenta o tomar en cuenta aquello que se escondía en las sombras de la inexpresión. Mirando es que volvemos a dar sentido a lo que nos rodea, pues siendo conscientes de su existencia podemos empezar el dialogo con el mundo y con nosotros mismos y así reconocer algo de lo que somos en aquello que vemos. Pues solo somos conscientes de lo que aparece en nuestra conciencia, de lo que nosotros hemos decidido levantar del derrumbe del olvido y extraer de las sombras de lo insignificante, exponiéndolo entonces como un trofeo, la obra. Entonces en esta longaniza de alambrado que vemos como resultado .el cadáver ha trascendido su propia no-existencia y ha sido elevado a la condición de sujeto poético por medio de una mirada reflexiva, detenida y contemplativa. Por eso podemos decir que todo lo define una mirada. Pero es importante también decir que ese darle sentido a las cosas del mundo está determinado, como ya lo habíamos dicho más arriba, por la propia experiencia, por las propias miradas que nos han dado el sentido y que nos han redimido de nuestra condición de condenados. Pero también por aquellos acontecimientos en que hemos sido desterrados y obligados a llevar una vida entre las sombras y el olvido. Cada vez que nos acercamos al mundo, a una cosa, lo hacemos desde nuestra propia condición de seres hechos de memorias y momentos. Toda mirada está cargada del peso de toda nuestra vida y por lo tanto la pretensión de encontrar una definición objetiva y universal es ilusoria e ignorante de la condición propia del ser hombre; la subjetividad. Somos sujetos arrojados en el mundo y llamados como tales a darle el sentido que desde la experiencia del encuentro podamos darle. Toda mirada es por tanto prejuiciosa en el sentido de que está impregnada de todos los anteriores juicios sobre el mundo. Es como si fuéramos presos de nuestras propias vivencias que vuelven una y otra vez en el dialogo con las cosas. Somos siempre fieles a nuestras propias obsesiones.

BIBLIOGRAFIA

Aristóteles. (1982). Poética de Aristóteles. Versión trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid: Gredos.

Augé, Marc. (2003). El tiempo en ruinas. Barcelona: Gedisa.

Marchán, Simón. (2010). Del Arte Objetual al Arte de Concepto. Madrid: Akal.

Oretga Y Gasset. (1983). En torno a Galileo Vol. V Obras Completas. Madrid: Revista de Occidente.

STOICHITA, Víctor. (1999). Breve Historia de la Sombra. España: Siruela.

Zubiri, Xavier. (1987). Naturaleza, Historia, Dios. Madrid: Alianza.

ANEXO DE IMÁGENES

- 1-2) “LA HISTORIA DEL MUSEO” RAINER KRAUSE, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 1999 ALA Sur, II Bienal Arte Joven. Remoción de pintura de la pared del Museo, hasta llegar al estuco dejando franjas de color de las distintas capas. http://rkrause.cl/intro/?page_id=33
- 4) “ALTAR A LA ESCUELA SECUNDARIA CHASE”, CHRISTIAN BOLTANSKI, Carnegie Museum, Pittsburgh.
<http://www.english.imjnet.org.il/popup?c0=13322>
- 5) “IN ABSENTIA: M DUCHAMP”, REGINA SILVEIRAI, BRASIL
<http://nearlya.tumblr.com/post/6863055312>
- 6) “OBRA” REGINA SILVEIRA, GALERRIA METTA
<http://www.arteinformado.com/guia/o/metta-103490>
- 7) “QUIMERA” REGINA SILVEIRA, PARALELA 2004
<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac1710200402.htm>
- 8) “DEPH ABBYSAL” REGINA SILVEIRA, ATCLASS SZUTUKI GALLERY
http://www.alexandergray.com/exhibitions/2010-09-24_regina-silveira/
- 9) “L’ ANGE D’ ALLIANCE”, CHRISTIAN BOLTANSKI, MUSEO DEPARTAMENTAL DE ARTE CONTEMPORANEO DE FRANCIA, ROCHECHOUART
<http://edufrac.chez.com/soulagesDEF/contemporainssoulages.htm>
- 10) “SIN NOMBRE”, JAVIERA VASQUEZ, UNIVERSIDAD FINIS TERRAE.
Trabajo final de taller, 2013.