

Al calor del pensamiento

Obras de la Daros Latinamerica Collection
Works from the Daros Latinamerica Collection



Al calor del pensamiento

Obras de la Daros Latinamerica Collection
Works from the Daros Latinamerica Collection

Santiago, 17/2/10

para mi amigo Gonzalo, Klaus

FUNDACION

 Banco Santander

Exposición / Exhibition

Organizada por / Organized by
Fundación Banco Santander
Daros Latinamerica Collection

Comisaria / Curator
Katrin Steffen

Supervisión técnica /
Technical Supervision
Käthe Walser

Coordinación / Coordination
María Beguiristain
Rosario López
Patricia Castellanos
Eva Armbruster
Felicitas Rausch
Miriam Mahler
Nadja Graf

Con la colaboración de /
In collaboration with
Área corporativa de
inmuebles y servicios
generales Grupo Santander /
Corporate Area of Property
and General Services.
Group Santander

Gestión de espacios y
servicios generales
Santander Global Facilities /
Spaces Management and
General Services.
Santander Global Facilities.

Comunicación / Press
F. Javier Expósito

Montaje / Mounting
Estart

Transporte / Transport
Möbel-Transport AG
SIT Transportes Internacionales

Seguros / Insurance
Axa Art

Catálogo / Catalogue

Dirección científica /
Scholarly Direction
Domingo Eduardo Ramos
Katrin Steffen

Textos / Texts
Katrin Steffen
Moacir dos Anjos
Álvaro Barrios
Issa M^a Benítez Dueñas
Judith Bettelheim
Orlando Britto Jinorio
Luis Camnitzer
Jacopo Crivelli Visconti
Andrea Giunta
Carlos Jiménez
Milena Kalinovska
Julio Le Parc
Pablo Oyarzún Robles
Tobias Ostrander
María Belén Sáez de Ibarra
Adrienne Samos
Alberto Sánchez Balmisa
Antonio Eligio (Tonel)

Coordinación / Coordination
María Beguiristain
Álvaro Ganado

Diseño gráfico / Graphic Design
Erretres Diseño
Pablo Rubio
Wiebke Harzer

Producción editorial /
Editorial Production
Erretres Diseño
María Van den Eynde Cárdenas

Traducción / Translation
Zesauro Traducciones, S.L.
Rafaël Newman

Fotomecánica / Photomechanics
Cromotex

Impresión / Printing
Tf. Artes Gráficas

Encuadernación / Binding
Ramos

Copyright

© Fundación Banco Santander, Madrid;
Daros Latinamerica AG, Zürich;
Los autores y los artistas /
the authors and the artists.
© Vik Muniz. VEGAP. Madrid, 2010
© Julio Le Parc. VEGAP. Madrid, 2010
© Rafael Lozano-Hemmer. VEGAP.
Madrid, 2010

Créditos fotográficos / Photographic Credits

FBM Studio, Franziska Bodmer,
Zürich: 122/123, 154/155, 175-177
Rômulo Fialdini, São Paulo: 57
Fernell Franco, Cali: 121
Adrian Fritschi, Zürich: 131
Vik Muniz, New York: 115-117
Oscar Muñoz, Cali: 124, 125
Betsabeé Romero, México: 170/171
Peter Schälchli, Zürich: 28, 29, 33, 35,
37, 41-52, 71-73, 75-77, 109-111,
135-145, 147, 161-163, 165, 169
Zoé Tempest, Zürich: 25, 26/27, 126,
127, 151-153, 156, 157
Dominique Uldry, Bern: 53, 81-83,
87-89, 105

-
ISBN
978-84-92543-13-7

Depósito Legal / Legal Deposit
M-3564-2010

Artistas

| | |
|-----|-------------------------|
| 23 | Carlos Amoraes |
| 31 | Belkis Ayón |
| 39 | Los Carpinteros |
| 55 | José Damasceno |
| 59 | Gonzalo Díaz |
| 65 | Leandro Erlich |
| 69 | León Ferrari |
| 79 | Rafael Lozano-Hemmer |
| 85 | Jorge Macchi |
| 91 | Oswaldo Macià |
| 95 | Marco Maggi |
| 103 | Cildo Meireles |
| 107 | Marta Minujín |
| 113 | Vik Muniz |
| 119 | Oscar Muñoz |
| 129 | Julio Le Parc |
| 133 | Liliana Porter |
| 149 | José Alejandro Restrepo |
| 159 | Miguel Ángel Rojas |
| 167 | Betsabeé Romero |
| 173 | Doris Salcedo |
| 179 | Humberto Vélez |

**Al calor del pensamiento.
Obras de la Daros Latinamerica Collection**

Katrin Steffen

Al calor del pensamiento representa un encuentro con el arte contemporáneo que, además de invitarnos a reflexionar, también constituye un verdadero desafío para los sentidos. Si bien las obras de los veintidós artistas que integran la Daros Latinamerica Collection llaman la atención del espectador de diversas maneras, todas ellas procuran por igual entablar un estimulante diálogo con el público. Creadas en su totalidad durante los últimos cuarenta años, tanto las piezas individuales como los conjuntos de obras brindan un amplio abanico de posibilidades interpretativas, al tiempo que ponen de relieve la extensa gama de puntos de vista que abarca el arte latinoamericano contemporáneo. En las cuestiones abordadas por estas obras –como la capacidad de las artes visuales para la significación, las realidades políticas y sociales, y los modos de cognición y percepción– no hay nada fortuito ni arbitrario. Y aunque las soluciones formales propuestas por los diversos artistas destacan por su versatilidad, nunca son meramente contingentes, sino que logran una coherencia interna en términos de forma y contenido, así como un impacto que rebasa toda frontera geográfica, reflejando con ello la estrategia deliberada de la Daros Latinamerica Collection.

La exposición, que comprende obras de Carlos Amoraes, Belkis Ayón, Los Carpinteros, José Damasceno, Gonzalo Díaz, Leandro Erlich, León Ferrari, Rafael Lozano-Hemmer, Jorge Macchi, Oswaldo Macià, Marco Maggi, Cildo Meireles, Marta Minujín, Vik Muniz, Oscar Muñoz, Julio Le Parc, Liliana Porter, José Alejandro Restrepo, Miguel Ángel Rojas, Betsabeé Romero, Doris Salcedo y Humberto Vélez, se centra en la obra de arte y el espectador, que es invitado a participar en un fecundo y apasionante diálogo que induce a la reflexión.

El título de la muestra procede de una fascinante obra de Gonzalo Díaz (il. págs. 62-63), para cuya realización se inspiró en el poeta alemán Novalis, concretamente en las palabras con que inicia su colección de fragmentos de finales del siglo XVIII, conocidos como *Blütenstaub* [Polen]: “Buscamos por doquier lo incondicionado, y encontramos siempre sólo cosas”. La cita, escrita mediante resistencias eléctricas colocadas sobre baldosas de cerámica, se va calentando a intervalos regulares hasta ponerse al rojo vivo. *Al calor del pensamiento* es una impresionante puesta en escena del encuentro entre el esfuerzo mental y su parte física. Sin llegar a proponer ninguna respuesta concreta, Díaz nos embarca, por nuestro propio bien, en su búsqueda idealista del conocimiento. Sin embargo, hay mucho más en juego que la esencia de su proceso artístico: también toma en consideración las expectativas asociadas. Díaz interpreta el fragmento de Novalis como un comentario sobre el margen de acción de que dispone el arte contemporáneo. ¿Dónde, sino en el extraordinario mundo de las “cosas”, podemos encontrar la materia prima necesaria para la formulación de mensajes individuales y lenguajes visuales? Y, sin embargo, modificados y transformados, desmontados y reensamblados, los materiales básicos que componen esta obra de arte sugieren otras realidades menos directas, que a su vez nos hacen dirigir la atención hacia complejas constelaciones más allá del aspecto superficial del mundo exterior.

Cuando en la década de 1960 Julio Le Parc se propuso suprimir la barrera que se alza entre la creación artística y el público que la contempla, lo hizo pensando en este último. Para sus obras se inspiró en fuentes ajenas al sistema del arte, utilizando como materiales el movimiento y la luz artificial. Sus experimentos lumínico-cinéticos permitían analizar el proceso visual y, por consiguiente, desmitificar el arte. El arte lumínico-cinético, que adoptaba como premisa la madurez responsable del espectador, tenía como objetivo producir una experiencia pura e inmediata, tal y como sucede en sus *Lumières alternées* (il. pág. 131): una pulsación rítmica de luces y sombras, proyectada más allá de la propia “máquina de luz”, con miras a transformar la arquitectura en un campo de fuerza móvil.

Leandro Erlich forma parte de una generación de artistas más jóvenes que investigan las ilusiones ópticas desde una nueva perspectiva y las utilizan como medio artístico. En su instalación *Las puertas* (il. pág. 67), el público se enfrenta inicialmente con una serie de puertas cerradas, por cuyos resquicios y ojos de cerradura se filtra la luz a raudales. Sin embargo, esta luz, en lugar de iluminar, sirve para desenmascarar la ilusión de realidad: cuando las puertas se abren, se descubre que tras ellas no hay nada más que una habitación a oscuras. La sorpresa que provocan es fructífera, suscitando el deseo de indagar en la representación de tensión presente en la narrativa cinematográfica y literaria, así como en algunos traumas y temores sumamente reales.

Las obras de Rafael Lozano-Hemmer sólo cobran vida, también, al interactuar directamente con los espectadores. En *Tensión superficial* (il. págs. 81-83), el público se enfrenta con un ojo humano gigantesco, de aspecto orwelliano, que por medio de un sistema de seguimiento registra el movimiento que se produce a su alrededor. Ello, sin embargo, más que limitarse a cosificar la función de la vigilancia, representa el intercambio íntimo entre la obra y quien la está contemplando, debiéndose interpretar como una complicidad entre los seres humanos y las máquinas.

Los grabados de Liliana Porter (il. págs. 135-147) ponen de manifiesto que la interacción entre el público, la obra y el artista constituyó el elemento fundamental de una estética surgida en la década de 1960, cuyo propósito consistía en desarrollar nuevas formas de arte más allá de las instituciones, categorías y géneros establecidos. A mediados de dicha década, Porter fundó, junto con Luis Camnitzer y José Guillermo Castillo, el New York Graphic Workshop: una iniciativa colectiva orientada a difundir las obras de arte en serie. El principal objetivo era rejuvenecer el estampado como un medio en sí mismo, aunque en la práctica el verdadero proceso de impresión estuviera subordinado a los de elaboración y distribución de ediciones. Éstos, encaminados a disipar la línea que media entre el artista-productor y el espectador-consumidor, tendrían un significativo efecto en los hábitos visuales y cognitivos. Un ejemplo paradigmático de este concepto fue *To Be Wrinkled and Thrown Away* (il. pág. 147), donde el propio título se encarga de facilitar las instrucciones de uso. “Me interesaba la idea de que la gente tomara el papel y lo arrugara –observa Porter–, porque ello también guarda relación con la idea de editar, debiéndose interpretar la edición como

el acto de arrugar el papel. Según reza una maravillosa cita de Borges, *la experiencia estética es la inminencia de una revelación*¹.

Marta Minujín es conocida a escala internacional por sus *performances* y *happenings*, con los que desde la década de 1960 ha estado cuestionando radicalmente la relación entre arte y público. En tanto que artista, renuncia deliberadamente a la obra de arte estática, prefiriendo fijar la mirada en el proceso dinámico con el fin de democratizar el arte y reivindicarlo para la vida cotidiana. Esta estrategia no se basa tanto en una clásica retórica vanguardista como en el activismo real de la artista con respecto a diversos problemas políticos y sociales. Hacia finales de la década de 1970, Minujín fue adquiriendo un mayor interés por la construcción y deconstrucción de los mitos y símbolos colectivos cotidianos. Los dibujos recogidos en la exposición constituyen un testimonio de sus actividades públicas relevantes (il. págs. 109-111). Así, en 1983, por ejemplo, levantó en Buenos Aires, su ciudad natal, un modelo a escala del Partenón, mediante libros que habían sido censurados durante la dictadura argentina. Su *Partenón de libros* fue concebido como un obsequio para el público, que no tardó en desmontar el templo pieza a pieza, sometiendo así los volúmenes que lo conformaban a un proceso de recepción social.

En parte *happening* y en parte instalación, *Ayate Car* (il. pág. 169), de Betsabeé Romero, ha sufrido una total transformación. La artista envió un Ford Victoria de los años cincuenta desde Ciudad de México hasta Tijuana. La entrada ilegal del vehículo en Estados Unidos se tradujo en una deportación inmediata, hasta que el trayecto a lo largo de la valla que separa México de Estados Unidos concluyó, temporalmente, en la llamada "tierra de nadie" de la frontera. No obstante, cada exhibición de la pieza constituye una etapa más del viaje, al tiempo que sigue tejiéndose la compleja red semántica de símbolos de estatus, de relaciones de poder, de movilidad y de identidad, así como de la arbitrariedad de las fronteras.

La obra de León Ferrari, también inspirada en motivos políticos, trata de las estructuras de poder en los sistemas sociales y económicos. Sus proyectos (il. págs. 71-77) nos revelan otro aspecto de la urbanización desinhibida y el caos resultante. La serie, que incluye arterias de tráfico, automóviles y figuras estereotipadas, fue creada a principios de la década de 1980 en São Paulo, ciudad en la que Ferrari se exilió durante la dictadura militar argentina. Se trata de visiones caricaturizadas de la cualidad compulsiva de metastatizar los sistemas de clasificación, y de lo muy absurdo de nuestra sociedad. Mientras que Ferrari va en busca de la locura cotidiana disfrazada de "normalidad", Cildo Meireles capta la relación simbiótica de la locura y la razón en una imagen enigmática y global (il. pág. 105).

La crítica que efectúa Ferrari de los procesos de regulación y vigilancia ha adquirido una especial relevancia en la era de la comunicación digital, donde la distribución y filtración de información en Internet o en la *World Wide Web* promueve un nuevo discurso. En efecto, en el tríptico fotográfico de Vik Muniz *WWW (World Map)* –un mapamundi compuesto enteramente de piezas de ordenador caducas (il. págs. 116-117)–,

la red global se convierte en la mera suma de sus componentes no conectados, inservibles, mientras que la promesa de una comunidad móvil integrada digitalmente y sin fronteras se presenta como una ilusión. En sus fotografías, Muniz se refiere constantemente a la historia, y a los anales de la política y del arte por igual. Reconstruye imágenes icónicas utilizando materiales tan poco convencionales como el chocolate, el polvo y la chatarra, convirtiendo así en legible el significado de su subtexto. Lo que en última instancia pregunta mediante este ingenioso método, consistente en la búsqueda constante de nuevas definiciones del medio fotográfico, es qué son realmente las imágenes y qué pueden hacer. La inusual capacidad lingüística del artista le permite buscar concatenaciones visuales específicas: "Todavía celebro el hecho de que tenga una extraordinaria habilidad para manejar metáforas e información internalizada. Ello se debe a que crecí en un país [Brasil] asolado por la dictadura militar. Existía la censura y los medios de comunicación estaban controlados. [...] En un entorno de esas características, uno se convierte en un experto a la hora de leer metáforas, y también de crear lenguajes dentro de otros lenguajes, de modo que, pese a todo, pueda expresarse y hacer oír su voz; es lo que yo denomino "el mercado negro semiótico". [...] Creo que es el legado de un mísero Gobierno. Esto es lo que he heredado, y lo utilizo como un valioso recurso"².

El desarrollo de un estilo de comunicación polisémico y el empleo de metáforas constituyen un eficaz medio para transmitir un contenido crítico a pesar de la censura y de las restricciones a la libertad de expresión, y para hacerlo, además, de un modo que pueda aplicarse tanto a circunstancias locales como a temas universales. Los artistas cubanos que integran la cooperativa Los Carpinteros también se sirven de esta licencia artística al recurrir a dibujos y objetos disparatados para esbozar con total tranquilidad un mundo privado como una paráfrasis del presente, salpicándolo de alusiones humorísticas y abundando en los comentarios sarcásticos sobre la vida cotidiana en Cuba (il. págs. 41-53).

Por su parte, Belkis Ayón se inspira para la realización de sus meditaciones artísticas en las leyendas de los abakuá, una sociedad secreta afro-cubana destinada exclusivamente a los hombres, que la artista analiza y convierte en visible desde su propia perspectiva (il. págs. 33-37). Ayón profundiza en la quintaesencia de los mitos recurriendo al empleo de grabados para crear mundos visuales espectrales mediante sutiles tonalidades negras y grises, reflexionando en este proceso sobre sí misma y la construcción de identidad.

Con la transmisión radiofónica en el propio espacio expositivo de una carrera de caballos ficticia, Humberto Vélez inicia una crítica y sutil discusión humorística y permeada de ironía, acerca de los valores que imperan en la sociedad panameña, así como del sistema del arte y sus premisas. *La carrera (Clásico VII Bienal de Panamá)* es una inteligente parodia de los sistemas sociales competitivos en los que los actores activos con poder y los espectadores marginados rivalizan por ver cumplidos sus sueños y compiten por un estatus mejor, o simplemente por conservar el que ya han alcanzado.

1. Liliana Porter en Andrea Giunta, "A Conversation with Liliana Porter and Luis Camnitzer", *The New York Graphic Workshop, 1964-1970*, cat. exp., editado por Gabriel Pérez Barreiro et al., Austin, Blanton

Museum of Art, The University of Texas at Austin, 2009, pág. 54.

2. Vik Muniz conversando con Hans-Michael Herzog en *La Mirada. Looking at Photography in Latin America Today*, cat.

exp., editado por Hans-Michael Herzog, Zürich, Edition Oehri, 2002, pág. 84.

En la búsqueda de un vocabulario visual para la mediación y la comprensión que rebase las posibilidades del discurso, la obra aborda a cada paso las codificaciones y contextos culturales que permiten que los signos resulten legibles como estímulos semánticos o como significantes de estímulos. Así, desde la década de 1990, Carlos Amorales ha estado trabajando en su propio lenguaje para expresar la codificación del habla, ampliando continuamente el archivo digital de imágenes que se ha convertido en su fondo iconográfico particular. Los motivos almacenados en *Liquid Archive* (il. págs. 25-29) –criaturas híbridas, máscaras, aviones y otros artilugios similares– están dispuestos en variaciones constantes de medios y combinaciones con el propósito de producir mundos paralelos surrealistas y sombríamente amenazadores. Amorales interpreta su *Liquid Archive* como un lenguaje que ofrece tal grado de libertad a la percepción intuitiva, que puede emplearse como un medio de comunicación eficaz, justamente porque sus sujetos individuales no pueden interpretarse de forma concluyente. En sintonía con el curso lógico de su estrategia artística, Amorales también pone su almacén de motivos a disposición de otros artistas, que a su vez descubren en ellos nuevas capas de significado y pueden utilizarlos como catalizadores para sus propios procesos interpretativos.

Oswaldo Macià vacila ante la capacidad comunicativa de las imágenes, prefiriendo atribuir una mayor fuerza y autenticidad a los sonidos y olores. Para su audioinstalación, titulada *Something Going On Above My Head*, Macià compuso una sinfonía a partir del canto de dos mil pájaros procedentes de cuatro continentes. En tanto que artista, le interesa el desarrollo de un lenguaje universal como desafío a la percepción. “En mi obra –explica Macià–, trato de recrear y emplear formas de lenguajes universales [...]. Siempre estoy buscando gramáticas y lenguajes que sean inclusivos y que cada uno de nosotros pueda “hablar”. Quiero que nos detengamos un momento y reflexionemos sobre lo que creemos que sabemos”³.

La instalación en el suelo *Hotbed* (il. págs. 97-101), de Marco Maggi, se asemeja a unas instrucciones para percibir la lentitud y el silencio. Formada a partir de incisiones de precisión microscópica realizadas en papel níveo, la obra invita al espectador a descubrir un universo escultórico inusualmente detallado. La metodología de Maggi, laboriosa y orientada a los procesos, se caracteriza por oponerse a un mundo en el que impera la tecnología y en el que los medios de información digital tienden a aniquilar, en mayor o menor grado, el tiempo cronológico, el tiempo de *longue durée*. La riqueza de detalles y el atractivo estético de su lenguaje formal desafían tenazmente la contemplación superficial, aspirando en su lugar a la pura experiencia fenomenológica como proceso creativo.

En su *O presságio seguinte (experiência sobre a visibilidade de uma substância dinâmica)*, José Damasceno aborda las dimensiones mutables de un mundo en constante movimiento, las vicisitudes de una existencia elástica (il. pág. 57). La instalación se abstiene de formular definiciones concluyentes, otorgando prioridad a la proximidad y

el encuentro. Damasceno utiliza estímulos físicos (espacio, formas, materiales) para conducir a sus espectadores hasta el punto nodal de los hilos interpretativos que ha establecido: el momento de fricción creativa en la unión entre intención e interpretación, entre lo absurdo y la razón, entre fantasía y realidad.

Oscar Muñoz lleva a cabo un exhaustivo análisis de los procesos de percepción y de nuestra capacidad de recordar. La naturaleza transitoria de las imágenes y el hecho de que resulte imposible conservar los recuerdos de forma permanente figuran entre los motivos que aparecen de forma recurrente en su obra y que incluyen metáforas sobre el ciclo de nacimiento y muerte, el paso del tiempo y el deseo de conmemorar. Asimismo, en la obra de José Alejandro Restrepo (il. págs. 151-157), también se pone claramente de manifiesto el innegable papel de la muerte como contraparte de la vida y como co-artífice. Muñoz, por su parte, se refiere abiertamente a los miembros invisibles de la sociedad en su *Aliento* (il. págs. 121-123), una instalación dedicada a las víctimas al margen de la escena mundial. Así, el aliento del público hace surgir de repente retratos en espejos colgados en la pared que hasta entonces habían estado vacíos, desapareciendo al cabo de unos instantes para dejar que los espectadores se enfrenten con su propio reflejo. Muñoz manifiesta sin tapujos que es posible que la historia de las víctimas no sea más que un deseo, puesto que la historiografía, como tal, es una interpretación monopolizada por los poderosos.

Jorge Macchi lucha contra el olvido disponiendo artículos de prensa sobre asesinatos en un frágil *collage* (il. pág. 87) y haciendo hincapié en aquellas noticias que los lectores suelen olvidar tan pronto como pasan la página, o incluso antes. Colocados horizontalmente, los artículos disfrutaban por fin de espacio para narrar sus tragedias.

La marginación y la hegemonía, así como los efectos de la guerra en las personas y la sociedad, son las principales preocupaciones artísticas de Miguel Ángel Rojas y Doris Salcedo. Rojas presenta en fotografías en blanco y negro de gran formato (il. págs. 161-165) a un soldado mutilado, cuya postura nos recuerda al famoso David de Miguel Ángel. Estableciendo un provocativo contraste entre la belleza idealizada y las lesiones reales, la glorificación y la degradación, y la ilusión y la desilusión, el artista se propone indagar sobre el lugar que ocupa la dignidad humana en tiempos de violentos conflictos.

Salcedo, partiendo deliberadamente del concepto de testificar como una práctica social en la que el público siempre está incluido, transforma los procesos políticos y sociales en inquietantes esculturas –huellas indelebles de un pasado irreversible– que hablan del deseo y la pérdida, de la presencia y la ausencia. “La obra de arte –explica la autora finalmente– es el lugar en el que lo viejo y lo nuevo resuelven sus conflictos. En el arte, nos apropiamos de un espacio histórico, que es el espacio presente y concreto en el que actuamos. Para mí, el arte no es una representación, sino una experiencia. Por lo tanto, la relación entre arte e historia es fundamental. Significa trabajar para el futuro, más allá de una época y más allá de uno mismo”⁴.

3. Declaración del artista, julio de 2004, archivos de Daros Latinamerica.

4. Conferencia de Doris Salcedo en el Harvard's Carpenter Center, diciembre de 2002, archivos de Daros Latinamerica.

Artistas

Carlos Amoraless
Belkis Ayón
Los Carpinteros
José Damasceno
Gonzalo Díaz
Leandro Erlich
León Ferrari
Rafael Lozano-Hemmer
Jorge Macchi
Oswaldo Macià
Marco Maggi
Cildo Meireles
Marta Minujín
Vik Muniz
Oscar Muñoz
Julio Le Parc
Liliana Porter
José Alejandro Restrepo
Miguel Ángel Rojas
Betsabeé Romero
Doris Salcedo
Humberto Vélez

Gonzalo Díaz

Gonzalo Díaz

Nació en 1947 en Santiago, Chile.
Reside y trabaja en Santiago.

El primero de los fragmentos de *Polen* reza: “Buscamos por doquier lo incondicionado, y encontramos siempre sólo cosas”. En el original alemán: *Wir suchen überall das Unbedingte und finden immer nur Dinge* (*Blüthenstaub*, 1798), Novalis juega con las palabras [*das*] *Unbedingte*, “lo incondicionado”, y *Dinge*, “cosas”; suscritos en ese juego están los nombres de Kant y de Fichte. Toda cosa está bajo una condición y es condición de otra a su vez. Sólo lo incondicionado escapa a esta relación, y es por eso lo trascendente, lo absoluto y lo absolutamente verdadero. La búsqueda que es el pensamiento aspira a hallar (es decir, a pensar) lo incondicionado, y desespera en el intento: su limitación fatal lo devuelve una y otra vez a la serie de las condiciones.

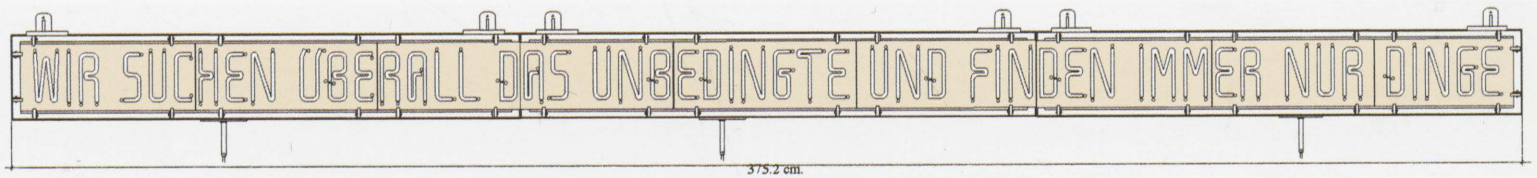
Sobradamente célebre, el fragmento expresa a la vez una frustración y un afán insistente. Se podría decir que él mismo está llamado a prevenir o, en todo caso, a mitigar la frustración. Haciendo cuerpo de ésta –hasta el punto de la indeleble discontinuidad que es propia del fragmento–, la interrumpe en su clausura, abriéndola a una multiplicidad indeterminada de relaciones y reelaboraciones posibles, tensando una y otra vez la búsqueda de lo incondicionado, como si precisamente el malogro fuese su aliciente más agudo. Más aun: las mismas cosas, en su condicionamiento y limitación, en su indefectible y desolador aislamiento, se hacen primeramente y ante todo (re)conocibles como tales cosas en esa tensión, en esa apertura, y el sujeto finito que traba con ellas tan insatisfactorios vínculos no puede sino reconocer la vocación que lo anima y que le impone la incesante peregrinación entre lo condicionado como condición de su anhelo de infinitud. Semejante tensión, aun cuando su imperfección pudiese no ser nunca reparable –y en cierto modo por eso mismo–, constituye de suyo un saber de lo incondicionado. En la aspiración a lo infinito y trascendente, el pensamiento rehúsa toda consolidación prematura y, a fin de no permitir el cierre del proceso reflexivo, busca mantenerlo obstinadamente en vilo.

En *Al calor del pensamiento*, Gonzalo Díaz pone la frase de Novalis en escena –lo ha hecho en otra ocasión y en otra forma– como una suerte de cifra. Incluso se podría creer que es una cifra en que se concentra la reflexión del arte –de la obra– sobre sí misma: un resabio del romanticismo, como experiencia intensiva de la reflexión infinita. Al fin y al cabo, lo que dice la frase pareciera ser la pasión de la obra y del arte y la certificación de su inevitable, final fracaso. El conato artístico idealmente apunta a eso, ¿verdad? A gustar

su obra bajo tales condiciones, en tal tiempo, en tal lugar, pero como la única obra posible. Y, sin embargo, es eso precisamente lo que jamás se logra, y el malogro no sólo estimula, sino que impone el reiterativo intento, la búsqueda pertinaz. Sería la diferencia entre la Obra y las obras, entre la Cosa y las cosas. Quizá si hasta la apertura que le es propia a la obra, la multiplicidad indecisa e indecible de lecturas que induce, esa especie de opacidad que acompaña como sombra inseparable a su brillo, y que a la vez nos incita, nos fascina y –definitivamente– nos deja en suspenso, no sea sino consecuencia de este forzoso revés.

Díaz pone en escena la frase: en placas de cerámica refractaria, ahuecadas en canales a bajo relieve para dibujar las letras que la componen, cada una de las cuales está hecha con alambre kanthal, al modo de los antiguos anafres eléctricos. Las varias placas están a su vez instaladas en una larga caja metálica rectangular que las separa del muro. Un reloj temporizador regula el flujo de la corriente durante una veintena de segundos y luego la interrumpe, para reanudarla después de un lapso aun más breve, hasta alcanzar nuevamente el *peak* de la incandescencia, y la operación automática se reinicia. Observando este dispositivo, este soporte material y técnico del hermoso *dictum* de Novalis, que es pura espiritualidad de sentido, me atrevo a aventurar que la disipación de la energía eléctrica en forma de calor es, acaso, una lectura de la frase y del fragmento, como si la alternancia y la rutinaria reiteración del proceso ofrecieran un comentario ladino de la infinitud de la reflexión que la frase frágilmente, pero también, y por eso mismo, irónicamente profiere. El combustible de la reflexión romántica, de la búsqueda, es la ironía, pasión de trascendencia y de infinitud. Aquí ocurre como si esta obra fuese una repetición meta-irónica del romanticismo, repetición cuyo discreto fulgor es el único vestigio de la trascendencia.

–
Texto por Pablo Oyarzún Robles, filósofo y ensayista. Profesor de metafísica y estética en la Universidad de Chile y la Universidad Pontificia Católica de Chile.



Arriba y siguiente / above and following
Al calor del pensamiento, 1999
In the Heat of Thought
Metal, cerámica y suministros eléctricos /
Metal, ceramic and electrical supplies
22 x 375 x 16,5 cm

WIR SUCHEN ÜBERALL DAS UNBEDIN

TE UND FINDEN IMMER NUR DINGE

Carlos Amoraless
Belkis Ayón
Los Carpinteros
José Damasceno
Gonzalo Díaz
Leandro Erlich
León Ferrari
Rafael Lozano-Hemmer
Jorge Macchi
Oswaldo Macià
Marco Maggi

Cildo Meireles
Marta Minujín
Vik Muniz
Oscar Muñoz
Julio Le Parc
Liliana Porter
José Alejandro Restrepo
Miguel Ángel Rojas
Betsabeé Romero
Doris Salcedo
Humberto Vélez

FUNDACION



Banco Santander