



Espacio - Tiempo

Magdalena Atria
Cecilia Brunson
Juan Céspedes
Felipe Fernández
Josefina Guilisasti
Ignacio Gumucio
Aura Kappes
Félix Lazo
Matilde Pérez
Amparo Prieto
Juan Diego Santa Cruz
Cristián Silva
Joe Villablanca

15 de noviembre al 20 de diciembre del 2000
Santiago de Chile

Galería Gabriela Mistral
Departamento de Programas Culturales
División de Cultura
Ministerio de Educación

Espacio - Tiempo

Peldaños Inclinados Cristián Silva

Un pequeño grupo de mujeres de diversas edades, aparentemente operarias de una fábrica, hacen un alto a media mañana en un pasillo exterior para conversar, tomarse un café o fumar un cigarro. En primer plano, dos de ellas escuchan a otra colega que relata animadamente cómo había estado flirteando con un tipo en el baile de unos días atrás. En eso, entre risas, la mujer que habla saca un cigarro y una de sus interlocutoras gentilmente le acerca un encendedor. Pero la pequeña llama no va directamente a cumplir su objetivo, sino que se detiene a escasos centímetros del cigarro que la otra mujer sostiene entre los dedos y su boca. Dos o tres segundos. Segundos durante los cuales el fuego no hace contacto con el tabaco. Brevisimo instante, sin embargo, en el que el tiempo sigue imperturbable su marcha: una ligera brisa les agita suavemente el cabello (y la llama del encendedor); otras conversaciones se peroben a la distancia; la tercera mujer juega con sus guantes... el mundo sigue igual.

Luego, al cabo de esos dos o tres segundos -que parecieron una eternidad- la acción se reanuda en forma natural: la mujer enciende su cigarro, su amiga guarda el encendedor y la anécdota continúa su rumbo. La conversación no ha perdido su hilo y el momento de relajo prosigue como si nada inusual hubiera sucedido jamás.

La anterior escena corresponde a un comercial de televisión producido por la agencia sueca Lowe Brindfors el año 1999. Resulta asombroso que entre tanto truco, parafernalia tecnológica y ostentación de recursos presentes en el mundo de los lenguajes audiovisuales contemporáneos, una producción tan sencilla sea capaz de cautivarnos de una manera tal que nos haga olvidar por un momento casi respirar. En estos tiempos en que experiencias visuales al estilo de "Matrix" intentan remecernos y advertirnos de la permanente amenaza de la multidimensionalidad y de la infinita complejidad del universo de lo visible y de lo invisible, estas anónimas, modestas y algo cansadas operarias de una industria cualquiera en medio del campo sueco, nos susurran de la manera más sutil y subterránea un misterio que no alcanzamos a

comprender, pero que sabemos siempre está ahí.

¿Qué es exactamente lo que nos inquieta? ¿Por qué sentimos que aquella pequeñísima alteración espacio-temporal nos repercute en el estómago, como una vertiginosa pero lenta caída a un abismo? Tal vez sea lo banal y cotidiano de la acción, o bien, la enorme credibilidad de un fragmento de "hiperrealdad" que frente a nuestros ojos se altera incomprensiblemente. Y claro, también la ausencia de reacción en las mujeres, quienes parecen no detectar la "interrupción", el delicado vano en la cadena de microacontecimientos.

A mediados de los '70, el cineasta chileno Carlos Flores decidió someternos a una experiencia de mecanismos similares, sólo que en este caso el protagonismo lo adquirió -más que el tiempo- la forma y la distancia: frente a nosotros, el actor norteamericano Charles Bronson, vestido con un cálido buzo deportivo Haddad, nos cuenta durante largos minutos y con lujo de detalles cómo en sus años mozos alguien había saboteado su combate de boxeo en Calama, cómo había defendido la cantina de la María Repollo del ataque del temible Juan Rozas, cómo había golpeado a un tipo en un hospital de Antofagasta...

El "truco" es extraordinariamente sencillo, pero no por eso menos perturbador. Quien en verdad te habla relamidamente a la cámara, gesticulando con calculada exageración, no es Charles Bronson sino Fenelón Guajardo Reyes, más conocido como el Charles Bronson Chileno. Como lo indica el título de la cinta, Guajardo es "Idénticamente Igual" al conocido actor. Absolutamente idéntico. Guajardo habla y habla de sus aventuras, incansablemente, haciéndonos perder por momentos la concentración, hasta escuchar nada más que un zumbido hipnótico. Mientras las anécdotas locales van y vienen, la imagen nos fuerza a ver a Charles Bronson rotalándolas, en un fenómeno de calce y descalce que inevitablemente termina por fatigar nuestros aparatos de percepción y decodificación (como una variante de este deslase entre distancia e identidad, algunos cantantes líricos aseguran que al viajar de un punto a otro del mundo, sus voces no viajan con ellos sino que tardan alrededor de tres o cuatro días en llegar).

En verdad, las maneras de alterar el espacio-tiempo desde una perspectiva poética son múltiples. Quizás sea Duchamp quien -siempre por medio de la noción de juego- haya llevado estas operaciones hasta los niveles más radicales. Podemos señalar que todas y cada una de las obras producidas por Duchamp a partir de 1914, han abierto una ruta de investigación espaciotemporal específica para el desarrollo del trabajo de numerosos artistas contemporáneos. Conviene mencionar en este sentido una obra relativamente desconocida: el regalo de bodas que Duchamp hizo a la distancia a su hermana que vivía en Buenos Aires, y que ha pasado a la historia bajo el título de "El Readymade Trágico". Guardando coherencia con la ya célebre avaricia de Duchamp, no se trata esta vez de un objeto sino más bien de una *instrucción*, una bellísima idea anotada en un papel: tomar un libro de geometría descriptiva, amarrarlo con un cordelito, colgarlo del balcón de un edificio y olvidarse de él. Basta con el solo enunciado de esta operación, para que nuestra imaginación anticipe los efectos de la intemperie sobre este desvalido y olvidado cuerpo (las páginas -pobladas de diagramas y fórmulas- siendo quemadas por el sol, revueltas por el viento, hechas pulpa por la lluvia). Aquel libro, paradigma del intelecto abstracto humano, suspendido lejos del resguardo del mundo académico, castigado a perpetuidad, ofrendado a la Ley de la Selva.

Más o menos en el mismo registro que el "Readymade Trágico" y durante la década del 60, el artista italiano Piero Manzoni propuso otra excepcional operación, al mismo tiempo leve y poderosa. Se trató de un paralelepípedo de piedra, no más grande que una mesa de centro, ubicado en algún prado de un parque público. Sobre una de sus cuatro caras verticales llevaba, horizontal pero invertida hacia arriba, la siguiente inscripción: "Socle du Monde".

Esto pintado del mundo, diminuto pedestal sobre el cual descansaría nuestro planeta, nos propulsa automáticamente a otra dimensión, llevando la noción de readymade al límite e incorporando elementos de la ciencia-ficción mezclada con humor y existencialismo.

Más o menos en la misma época, en 1965, los artistas esta-

dounidenses William T. Wiley y William Allan descubrieron, en una precaria tienda de trastos viejos, un objeto que los inquietó por su aspecto y materialidad. Siendo docentes de la Universidad de California, decidieron organizar visitas con sus alumnos para observarlo, disimuladamente, de manera de no llevar a los dueños del local a ninguna sospecha. Lo que los intrigó desde un principio de este objeto fue la combinación entre falta de utilidad práctica unida a una absoluta determinación en su confección. Es decir, su apariencia indicaba que no servía para nada, pero no cabía duda que había sido construido siguiendo un riguroso patrón. Lo bautizaron con el nombre de "Slant Step", o el Peldaño Inclinado. Un año más tarde, Bruce Nauman, alumno de Wiley, se dirigió a la tienda y consultó a la propietaria "qué era ese objeto y cuál era su utilidad", pues estaba interesado en comprarlo. La señora amablemente se negó a venderlo, argumentando que ese objeto le servía para alcanzar otros que estaban sobre las repisas más altas. Ante la insistencia de Nauman, la dueña finalmente accedió, comentando que "en realidad, la inclinación de la superficie es tanta que es una molestia subirse a él...tampoco puedo sentarme... probablemente usted lo dará mejor uso". Por 50 centavos de dólar, Bruce Nauman adquirió así lo que habría de transformarse en uno de los íconos más significativos del arte contemporáneo. Pocos meses más tarde organizó junto a Wiley y otros 20 artistas la muestra "The Slant Step Show" y continuó por años modelando su filosofía de trabajo a partir del fenómeno. Incluso filmó junto a William Allan la película documental "Building a New Slant Step", en la que se describía con toda precisión y seriedad los pasos a considerar en la fabricación de uno de estos objetos (cómo preparar la madera, ensamblar las piezas, adherir el linóleo, etc).

Hoy en día, el verdadero Peldaño Inclinado se encuentra bajo vigilancia en la sede de The New York Society for the Preservation of the Slant Step, una institución fundada por Arthur C. Schade, Franklin C. Owen y Wayne E. Campbell.

Pero el enigma de quién lo construyó y con qué propósito aún no ha sido determinado.

Hace unos meses en Viña del Mar, saliendo a la calle después de un pesado almuerzo en un restorán, decidí hacerle una broma a la Isabel, mi pareja. Le indiqué un pedazo de jardín en la vereda opuesta y le dije "...mire, al frente, un trébol de cuatro hojas...". Entusiasmada me preguntó dónde, y yo le dije, blufando: "ahí, ahí, entremedio de esas plantas...". Soltó mi mano, cruzó la calle, se agachó, recogió algo y volvió tranquilamente y sonriendo. Con un trébol de cuatro hojas. Guiado por mi incredulidad fui a revisar el jardín ante la posibilidad que estuviera lleno de tréboles iguales, pero la sorpresa fue aún mayor al comprobar que sólo había un pequeño puñado de tréboles, absolutamente todos de tres hojas. ¿Qué ocurrió ese día, a esa hora, ahí a la salida de La Piccola Italia? ¿Nada más que un curioso incidente, un chiste indescifrable? ¿Como cuando uno tira una moneda al aire y cae de canto al suelo?

De todo esto y de algo más se trata esta muestra: secuencias, rutinas, desfases, coincidencias, interrupciones, desplazamientos, caprichos, suspensiones, milagros, aberraciones, fisuras, reglamentos, tensiones, similitudes, fe ciega, trucos y sincronías. Las más diversas estrategias y los más diversos niveles de sensibilidad, agrupados para intentar aproximarse a los problemas del espacio-tiempo; es decir, al misterio mismo de la vida y la muerte.



Peldaño Inclinado
Objeto encastrado
madera, linóleo, goma, clavos
47,5 x 38,1 x 31,8 cm.

El Espacio de la Duración

Felipe Fernández

*Tardíau, suponga que el Espacio y el Tiempo son las
dos lentes de un par de gafas...*

¿Qué sucede si usted tapa o cierra un ojo?

J.L. Martínez

Tendemos a pensar el espacio y el tiempo a modo de coordenadas de la realidad, que nos permiten ubicar un determinado ente y establecer un orden allí donde reina el caos. Para Kant, espacio-tiempo no son entes en sí mismos, sino las condiciones de posibilidad para nuestra percepción; es decir, para que los objetos se nos presenten como tales tienen que manifestarse en el espacio-tiempo. A pesar que el espacio y el tiempo, como categorías del sujeto, ya no serían elementos de la realidad en sí (whatever it means) y el entendimiento ya no pretenda siquiera decir algo de ella, sigue intacta la idea de que es posible parcelar, administrar y explotar lo real a partir de estas categorías. Podemos decir que la causalidad ha quedado intacta junto a su espectro determinista (el sueño de la física clásica): si se pudiese conocer todas las variables en un determinado instante se podría prever todos los comportamientos. Sería por cierto la conciencia infinita de Dios, esa visión impersonal en tercera persona sobre la realidad, el absoluto espectador ante quien representamos una tibia comedia. Sin embargo, siempre hay un abismo, ya sea en lo infinitamente pequeño o en lo infinitamente grande, siempre hay algo que se escapa a nuestro campo de visión, un virus capaz de modificar el ADN y producir efectos insospechados o un cometa que viene de galaxias lejanas y colisiona con la tierra. Bourroughs planteaba la teoría -sin duda otra ficción literaria y con la típica paranoia de un adicto- de que el lenguaje -y la conciencia, podríamos agregar- surgió en nuestros ancestros fruto de un virus proveniente del espacio.

La concepción clásica o convencional del espacio apunta a un *lugar vacío* que es llenado por las cosas y los acontecimientos, un espacio plano, pues es virtualmente continuo, independiente de las cosas que lo ocupen y sobre todo del tiempo, pues es un espacio atemporal que podemos abarcar de una sola mirada. Es virtualmente continuo y plano, pues en mi mente puedo imaginar un lugar lejano y puedo imaginar una simultaneidad entre lo que ocurre allí y lo que ocurre aquí, puedo suponer una distancia de lugar pero no de tiempo. El supuesto que subyace a esto es la idea de una velocidad infinita que me permitiría estar en los dos lugares (o en todos, ¡oh,

don de la ubicuidad!) al mismo tiempo. No hay que conocer mucho a Wittgenstein para darse cuenta que aquí la gramática nos deja decir más de lo que podría ser dicho en rigor. Cuando se descubre que la luz se desplaza a una velocidad (que aunque muy grande no es infinita), y que esa velocidad es constante e independiente de las velocidades o comportamientos de los cuerpos que la emiten o reflejan, nuestro espacio plano se curva. La velocidad no es otra cosa que una relación entre distancia recorrida y el tiempo que se toma en recorrer dicho espacio. Vemos un relámpago, al rato escuchamos el trueno, y sin embargo cuando vimos el relámpago éste ya había acontecido. Nuestras percepciones se escinden (¿o siempre lo estuvieron?). Es cosa de mirar al espacio con un buen telescopio y se observan los inicios del universo, miles de millones de años atrás (...por decir algo, ¿hay algún físico por aquí?) como si estuvieran ocurriendo ahora. Ya no se puede hablar más de una simultaneidad estricta, a no ser que nos quedemos del lado de las palabras y las ficciones de la gramática. El espacio ya no es un lugar vacío y neutral, el espacio acontece en el tiempo, se hace y deshace, su superficie plana se curva y se pliega y repliega. Y si escarbamos en estos pliegues podremos darnos cuenta que todo está ahí. Ya sea con el telescopio o el microscopio (que no hacen otra cosa que variar nuestro campo de visión) o incluso a simple vista, todo está ahí.

Según Bergson, para comodidad de nuestro intelecto (que busca fijar su atención en lo estable), el tiempo no es considerado en sí mismo, en su duración, sino que es espacializado; es decir, no atendemos a la duración real sino a la trayectoria del móvil. Cuando consideramos el movimiento tendemos a trocar el movimiento real (que es duración pura), por su trayectoria (que es espacial). Suponemos que el movimiento se aplicaría sobre el espacio y que el móvil va estando vez por vez, en cada uno de los puntos de la línea que ha recorrido. El movimiento es descompuesto por nuestro intelecto en una serie de instantáneas fijas a partir de las cuales pretendemos reconstruirlo. Si se le repara al entendimiento que entre dos puntos queda algo, inmediatamente éste intercala nuevas posi-

ciones, indefinidamente, apartando la vista de la transición, haciendo los intervalos cada vez más estrechos hasta que la movilidad desaparece en lo infinitamente pequeño. Pues la naturaleza del espacio es ser infinitamente subdivisible y la paradoja de Zenón es resultado de esta confusión del movimiento con su trayectoria. Sin embargo, nunca podrá sacarse movimiento de inmovilidad, lo estable empalmado con lo inestable no formará nada que dure, y por mucho que lo releguemos, que no podamos fijar la vista en él, el movimiento sigue ocurriendo sin detenerse. *Eppur si muove*. Mientras el espacio es discreción, el movimiento es continuidad, continuidad pura. Algo similar ocurre con la mutación. Consideramos distintos estados sin percibir la mutación en su realidad y continuidad intrínsecas, siendo que lo real no son estos estados o instantáneas sino el fluir, la continuidad de la transición, la mutación misma que sería indivisible y hasta substancial. No hay un substrato que muda bajo la mutación, la realidad es pura mutación, movimiento, duración. Y puesta la realidad bajo esta mirada, las aparentes inmovilidades no serían más que un efecto óptico, parecido al que ocurre cuando dos trenos transitan a la misma velocidad en la misma dirección.

Consideramos dos tensiones opuestas, una superficial o imaterial que apela a algo así como un punto mínimo de indeterminación o "causalidad oculta" (por llamarlo de alguna forma) donde azar y necesidad se tocan; la continuidad del despliegue mismo de la realidad a partir de su propia interioridad, duración pura y continua. La otra, espacial, que buscando desplazar el azar siempre más allá, ordena, reparte, clasifica, discrimina y luego, para reparar estas escisiones en la realidad, apela a causalidades, leyes, lenguaje, conceptos, representación. Sólo que en esta reparación posterior -tal como ocurre con la rigidez de la cicatriz- se pierde flexibilidad, nuestro entendimiento reinscribe lo nuevo en lo eterno y no concibe que algo nuevo ocurra o acontezca. Todo acontecimiento pasa a ser explicable a partir de sus causas y reinsertado en el esquema previo. Ya sea por una causalidad fuerte (determinismo) o por una que permita una cierta "libertad de elección entre rutas

predefinidas", se anula el carácter creador de la duración pura. Se supone que algo que se devela como verdadero siempre ha debido serlo y se le atribuye a la verdad un carácter retroactivo. No se considera que ésta acontezca y se manifieste en el tiempo, olvidamos su carácter de acontecimiento, su carácter temporal y su duración.

Es preciso considerar el carácter creador -en su sentido más radical- de la duración. Si consideramos una melodía, podemos representarla como una serie de notas yuxtapuestas, pero de esta yuxtaposición simple nunca podremos alcanzar la continuidad propia de la melodía sin desnaturalizarla. Una serie de estados yuxtapuestos discurren independientemente de la velocidad a la que se desarrolla, de los cortes que podamos hacer; permanece idéntica y llega al mismo puerto. Un desenvolvimiento interno nos presenta, en cambio, una realidad que se hace en su duración, duración que no podemos alterar ni modificar un ápice sin que el resultado sea otro y cuyo desarrollo es radicalmente imprevisible. Escuchar una melodía es una extraña percepción de unidad y continuidad inmateriales cuyas unidades constitutivas (las notas) son absolutamente temporales y efímeras. Cualquier variación del tempo, del timbre, del ritmo, producirá otro efecto. No se trata de encontrar a través de la recta el camino más corto (el método) sino de un sendero que se va haciendo desde la realidad misma en cuanto duración, apelando a su propio despliegue interno. El punto pasa a ser: ¿a dónde queremos llegar? ¿por qué tanta premura?

La melodía para Bergson es la metáfora de nuestra conciencia, que discurre en perpetua continuidad. La crítica que hace a Kant es dejar de lado toda posibilidad por alcanzar la realidad en sí y limitarnos al poco ajustado traje que le impone nuestro intelecto. Por esto, si bien respeta el ámbito científico para los fines prácticos para los que fue creado -administrar lo real, sacarle rendimiento productivo - con todos los filtros que emplea para constituir una realidad a su medida, no cesa en su intento por alcanzar y reclamar el

ámbito de la realidad misma en su duración propia para la filosofía y el arte. Rescato su creencia en nuestra capacidad de apelar a un más allá. No me refiero por cierto a un más allá metafísico y mucho menos la trascendencia religiosa. Me refiero al todo de la realidad, la duración y continuidad de la vida, aunque haciendo la salvedad de no considerarlo como un conjunto de conjuntos, un sistema cerrado y estático donde reina la causalidad y su determinismo, sino el todo como la apertura misma, el límite que impide cerrar completamente un conjunto en la realidad. Un todo en permanente mutación y movilidad; el todo al que sólo puedo aspirar desde una conciencia del límite. El método científico no hace más que recortar un sistema cerrado donde toman relevancia ciertas variables según el fenómeno a considerar. Sin embargo, todo sistema cerrado, donde las relaciones funcionan en perfecto orden, está artificialmente cerrado y por alguna parte queda una fisura que rompe la asepsia, que lo conecta con el resto del universo. Los conjuntos están en el espacio y el todo en la duración. Sería en el ámbito de la filosofía y el arte donde se podría intentar llegar más allá, partiendo del reconocimiento de lo limitadas que son las pretensiones totalizantes de los sistemas cerrados. Trabajando la idea de permanente apertura, duración, acontecimiento, se podría llegar entonces a obtener una noción viva, un vislumbre de esa totalidad, que no sería otra cosa que la experiencia de la duración. Y esta experiencia de la duración, del todo como apertura, nos devuelve al espacio, pero ahora a un espacio temporalizado. Ya no se trata del espacio de las profundidades, de los conjuntos, de las mezclas de los cuerpos y sus causas sino del espacio de la apertura, la superficie, donde los sentidos acontecen, al modo de la melodía de nuestra conciencia, íntimamente relacionada con esa otra melodía que es la del todo como duración y apertura.

El arte contemporáneo de alguna manera se ha situado -o al menos eso ha pretendido- en esa estrecha fisura o umbral de la apertura. Este umbral, el punto de la causalidad oculta, es una especie de hoyo negro de densidad infinita que hace girar constelaciones

de sentidos. Ya no se trata de la obra clásica, estática representación de la idea, portadora de un sentido unívoco. Tampoco del artista como pequeño Dios que crea su propio universo, ni tampoco como inspirado médium de una subjetividad privilegiada. La obra empieza a funcionar como sistema signifiante, como máquina productora de sentidos múltiples, y que por mucho que se enmarque en un formato espacial, estos formatos son permeables a la duración y mutación del todo, son susceptibles de contaminación y contrabando de sentidos. El espacio de la obra, antes conjunto cerrado, estático e idealista, se ha transformado en superficie abierta para que el sentido acontezca: el cuadro se ha salido de su marco, hacia la vida. No en vano podríamos condensar el programa de las vanguardias en el intento de igualar el arte a la vida (aunque ciertamente que de modo muy diferente al del arte romántico).

Precisamente en este intento de moverse en el umbral, de establecer sus propias reglas, el arte contemporáneo ha adquirido un cierto carácter reflexivo y autorreferente en la continua exploración de sus límites, en la permanente puesta en cuestión de sus programas. Así, el énfasis ha sido puesto en el proceso más que en el contenido, puesto que lo que ahora importa es develar cómo se produce el sentido y cómo éste circula a través de las series significantes y ya no alcanzar un sentido estático concreto o determinado. Se busca poner de manifiesto el proceso de la creación artística a modo de parodia de la producción mecánica industrial por un lado y de la creación *inspirada* o divina, por el otro. Es una parodia a medio

camino de ambas: se burla del misterio de la creación mostrándolo como un proceso de producción mecánico, y parodia este último por lo arbitrario y azaroso del patrón y el carácter manual y precario de su producción. Las obras se develan como máquinas productoras de sentidos múltiples, se ingresa algo y no sabemos lo que saldrá. Se han lanzado los dados, pero el azar corre en todas las direcciones. Es como en el juego de Alicia. No hay ni ganadores ni perdedores. Los participantes parten cuando quieren y se van cuando se aburren. No hay reglas preexistentes, cada tirada inventa sus reglas y lleva en sí su propia regla acorde al despliegue interno de su duración. Se trata de afirmar todo el azar, hacer de él un objeto de afirmación.

A decir de Deleuze " ... es el juego reservado al pensamiento y al arte, donde ya no hay sino victorias para los que han sabido jugar (afirmando y ramificando el azar en lugar de dividirlo para dominarlo, para apostar, para ganar). Este juego, que está sólo en el pensamiento y que no tiene más resultado que la obra de arte, es también lo que hace que el pensamiento y el arte sean reales y trastornen la realidad, la moralidad y la economía del mundo." Pues nuestra concepción del azar es en cierto modo negativa y parcial, llamamos azaroso a aquello que nos es inanticipable, a los espacios que quedan entre nuestros esfuerzos por fijar la realidad. Y esa mala expresión a la que me refería, "causalidad oculta", no sería otra cosa que el azar afirmado como duración en su sentido creador. Aquel punto en que la distinción entre azar y necesidad pierde todo sentido. Acontecimiento en el espacio de la obra.

* Felipe Fernández es egresado de Filosofía
Vive y trabaja en Santiago de Chile

Biofeedback Cecilia Brunson

Vivimos en el espacio, en estos espacios, en estas ciudades, en estos campos, en estos pasillos, en estos jardines. Parece evidente. Quizá debería ser efectivamente evidente. Pero no es evidente, no cae por su peso. Es real, evidentemente, y en consecuencia es verosíblemente racional. Se puede tocar. Incluso se puede uno abandonar a los sueños.

Georges Perec

¿Qué es el espacio de la galería de arte? Como curadora de exposiciones, considero el espacio galerístico como el material primario a ser alterado por el trabajo de arte. A este respecto, podría señalarse que a principios del siglo XX las alteraciones más desafiantes al interior del espacio galerístico fueron efectuadas por artistas anti-formalistas, entre ellos la instalación de Marcel Duchamp "1200 Bags of Coal" (1938) o "A Mile of String" (1942). Aquí el artista trabajó en, desde, para y con la galería, fuera del marco de la pintura, constituyéndose el espacio mismo en el material esencial, transformado y transfigurado en obra. Este planteamiento continuó más adelante cuando Yves Klein exhibió una galería vacía llamada "Le Vido" (El Vacío) en 1958, con la respuesta dos años más tarde de Arman titulada "Le Plein" (El Lleno), en la que llenó la misma galería de suelo a techo y de pared a pared con basura. Por lo pronto, este diálogo sobre la función del espacio galerístico como lugar institucionalizado de expresión artística parece seguir su evolución consistentemente hasta nuestros días.

En una serie de artículos aparecidos en la revista *Artforum* en los años 70, Brian O'Doherty cuestionaba el rol y la función del "cubo blanco", el espacio galerístico "ideal", preguntando implícitamente al artista de aquellos años: ¿qué se ha logrado desde aquella intervención de Duchamp? Actualmente artistas, críticos, historiadores del arte, galeristas y curadores continúan debatiendo en torno a esta interrogante, en una discusión que a pesar de sus ramificaciones siempre parece ser la misma.

Discrepando en cierto sentido con O'Doherty, quien sostiene que el diálogo Postduchampiano adolece de falta de comunicación, para mí éste aparece como enriquecedor y multiforme. Tanto para el curador como para el artista, la galería constituye un instrumento de interrogación estética, interacción social e intervención histórica.

La comunicación entre las obras y el público, entre las obras y el espacio (tanto como entre el actor y el espectador), genera un diálogo esencial extremadamente productivo al momento de construir significado e interpretación. Ante una obra de arte

excepcional el espectador se siente implicado. Ante un montaje excepcional el espectador se ve compelido hacia la obra.

La imagen en movimiento: implicaciones del espectador en el espacio.

Junto con otras manifestaciones artísticas (como la danza, la música y el teatro), y desde su concepción, el cine ha sido sinónimo de tiempo y espacio en el arte. Si nos remontamos a los inicios del cine, por ejemplo, es frecuente ver en cintas anteriores a 1908 que el espectador es deliberadamente introducido en el espacio proyectado. Este recurso a veces aparece en películas cómicas -con el actor dirigiendo de reojo un chiste al público- pero más a menudo es utilizado en antiguas películas eróticas, donde podemos ver cómo una mujer se desviste frente a la cámara mientras mira directamente al lente, como si su mirada se encontrara con la del espectador. Este aparente reconocimiento de la presencia del espectador-voyeur, le daría al filme gran parte de su poder erótico.

La historia del arte universal es abundante en antecedentes respecto de esta idea de interrumpir la ficción del relato, volverse repentinamente hacia el público y abordarlo frontalmente.

Para el artista el público constituye un desafío. Aún más, podría reescribirse toda la historia del llamado arte conceptual únicamente en torno a las diferentes estrategias usadas para crear nuevas relaciones entre la obra de arte y el espectador. Ahí están los trabajos de Vito Acconci, Bruce Nauman, Juan Downey, Dan Graham o Andy Warhol, para nombrar un número muy limitado de artistas cuyas propuestas implican las nociones de tiempo, espacio, y una inequívoca y directa relación con el receptor.

Recientemente, en una conferencia dictada por John Handhart, Curador de Cine y Medios Audiovisuales del Guggenheim Museum, tuvo la oportunidad de ver las primeras películas de Andy Warhol. Handhart -quien conoció personalmente a Warhol- expuso que éste no deseaba que sus películas fueran eternamente exhibidas al público, retirándolas intencionalmente - y prematuramente,

podríamos agregar - de circulación. Pocos meses antes de la muerte de Warhol, Handhart fue a su taller con la difícil misión de convencerlo para restaurar esas cintas y volver a exhibirlas.

Esta anécdota me asombró profundamente, por el simple hecho de que Warhol, un artista reconocidamente «hiperconsciente» del público e involucrado en forma directa con las estrategias visuales de la publicidad y la iconografía popular, quisiera retirar deliberadamente sus películas de la exhibición masiva. Podría deducirse entonces que para él, esos filmes ya habían tenido su momento específico en el tiempo. Pero más asombroso aún resulta observar que efectivamente, a pesar de los esfuerzos de Handhart, películas tales como "Empire" (1964) y "Sleep" (1963) son más a menudo discutidas que vistas. En otras palabras, se trata de obras agresivamente experimentales sometidas a un mínimo de exposición pública.

En términos puramente técnicos, podríamos decir que Warhol adquirió notoriedad en el mundo de la imagen en movimiento básicamente gracias a su idea del encuadre fijo, a través de su primera película "Sleep" (1963), en la que usó media docena de tomas de una persona durmiendo durante seis horas. La construcción de sus películas estaba basada en el encuadre de una sola imagen, generalmente repetida en forma de loop.

Esta estructura secuencial, predeterminada y simplificada, se constituye en el esqueleto de toda la película. Sus cintas posteriores se ajustan aún más estrictamente a este punto de vista único y estático, como "Eat" (1963, cuarenta y cinco minutos de una persona comiendo champiñones). La cámara fija de Warhol fue al comienzo una provocación, luego una ironía; cuando el sistema comenzó a ser demasiado evidente la abandonó para reemplazarla por una especie de edición «en cámara». Una investigación sobre el espacio puro, en la cual se establecía un doble juego con el espectador: debido a que la cámara está fija y no se desarrolla una narrativa convencional (sólo una acción repetitiva), el espectador tiende a perder la concentración e incluso a adormecerse. La película entonces «trata» tanto acerca de la vigilancia consciente en cuanto a lo que pasa

-dentro- de ella, como acerca de lo que pasa «fuera de cámara»: es decir, todo lo que el espectador «se está perdiendo» del set de filmación y además todo lo que podría en verdad estar sucediendo en la mismísima sala de proyección.

Es importante recordar que a fines de los sesenta los llamados artistas conceptuales ya estaban utilizando cine, video e instalación simultáneamente. Las obras se referían a la imagen en movimiento desde el performance, la danza, la pintura y la escultura. Por medio de procedimientos más bien «procesuales», articulaban estrategias para involucrar al espectador dentro y fuera del monitor.

En el caso de Warhol, confrontando la materialidad del video y el poder de registrar eventos que eran en realidad «no-eventos», evitando cualquier proceso sofisticado de producción y post-producción.

«Danza o Ejercicio en el Perímetro del Cuadrado» (1967-68), de Bruce Nauman, es un ejemplo de una obra que fue originalmente producida en cine y luego traspasada a video.

Nauman creó varias obras similares en video, caracterizadas por el protagonismo del artista realizando acciones repetidas en su taller. Tiempo, espacio y estrategias autorreferentes son aquí exploradas a través del marco bidimensional de la cámara. Los guiones son transformados en acciones que representan nada más ni nada menos que una serie de gestos cotidianos y la interacción del cuerpo con el espacio. Nauman, pidiendo prestado al cine, estaba deconstruyendo la estructura del cine narrativo, despojándolo de su forma tradicional ilusionista de «contar cuentos» para explorar y confrontar las propiedades esenciales del medio como representación de la fenomenología de la percepción. Aun cuando el artista - Nauman- contorsionándose, bailando o haciendo ejercicios parece disperso e irracional, hay en realidad una cierta lógica detrás de cada movimiento, que apunta simplemente y en estricto rigor a establecer, a través del tiempo y del espacio, el perímetro del cuadrado.

En su video instalación «Live Taped Video Corridor» (1969-70), por ejemplo, hubo dos monitores ubicados en los extremos de un largo pasillo. Un monitor mostraba la imagen en vivo por una cámara

ubicada en la entrada del corredor, mientras la otra exhibía un video pre-grabado enfocado desde el mismo punto de vista. Juntas, las imágenes de los monitores reunían la percepción espacial del espectador en tiempo real y el espacio vacío contenido en el tiempo grabado. Al encontrarse ante uno de estos pasillos de Nauman un crítico escribió: «Para mí fue como si mi cuerpo se hubiera despegado de mi propia imagen, como si la base de mi orientación espacial hubiera sido removida bajo de mis pies».

Vito Acconci es otro artista que jugó un papel fundamental en estas exploraciones. A través del cine, la fotografía, la performance y el video, investigó en los estados psicológicos y el rol del poder del punto de vista. En «Undertone» (1973), la cinta comienza con Acconci entrando al cuadro, sentándose frente a una mesa y mirando a la cámara. Dirigiéndose directamente a ésta, reconoce la presencia del público y su necesidad de tenerlo como testigo invisible de su monólogo. A intervalos ubica sus manos debajo de la mesa e imagina una experiencia erótica. Luego, manifiesta su deseo y necesidad de tener una audiencia que presencie sus fantasías autocomplacientes. Como espectadores, nos convertimos en voyeurs y nos vemos involucrados por Acconci en su «y nuestro» impulso por desear y observar lo desconocido. En sus instalaciones y videos, Acconci reconoce la presencia del cuerpo como esencial para nuestra percepción y comprensión de la experiencia espaciotemporal.

Para Juan Downey, la video instalación constituye un medio para comprender los roles de la historia y la comunidad en la construcción de la consciencia humana. En su instalación «Plato Now» (1972), Downey conectó monitores de video a participantes individuales de modo que, a través de las alteraciones de las ondas beta del «biofeedback», las sombras de los participantes eran proyectadas en la pared evocando la idea de la caverna de Platón y cuestionando la ubicación de la historia antes del conocimiento. El espectador en este caso, no sólo se siente aludido sino que se convierte en participante. La instalación, una performance en sí misma, se desenvolvía en una multiplicidad de niveles físicos y emocionales.

Resulta preciso comprender que estas obras no constituyen-

ron una simple experimentación con el medio; más bien, se referían a la problemática fundamental de la representación. La práctica de arte ya no era definida como una actividad artesanal, como un proceso de producción manual de objetos valiosos dentro de un medio determinado, sino que era vista como una serie de operaciones desarrolladas dentro de un campo de sistemas específicos, quizás contradas en un medio pero no limitadas por éste.

En los sesenta, el interés por el medio y por la imagen en movimiento tenía que ver fundamentalmente con la fascinación por contar con un instrumento de registro directo, convirtiendo al artista o al espectador en un actor frente a la cámara. La mayoría de estas producciones no eran editadas y se extendían por la duración de la cinta, generalmente entre treinta y sesenta minutos; el tiempo grabado era tiempo real. Debido a que el video era barato y fácil de usar, muchos artistas simplemente tomaron la cámara y la emplearon como un mero vehículo de extensión y de desplazamiento de sus ideas. Sus obras tienen en común un tratamiento similar del tiempo (repetición) y la construcción de la imagen en movimiento como un fragmento de tiempo recortado, un «trozo» de acción que se desarrolla en tiempo real.

Con respecto a la presente exposición "Espacio-Tiempo", cabe preguntarse cuál es el objetivo de estas líneas al revisar ciertas prácticas artísticas en el contexto estadounidense de los 60 y 70: aquellos artistas cuestionaron modelos políticos, paradigmas estéticos y estrategias visuales a través de la imagen en movimiento,

el verdadero paradigma de tiempo y espacio. Los artistas presentes en esta muestra han sido reunidos para explorar el problema del espacio-tiempo desde aquellas y otras muchas ópticas posibles, incluyendo, paradójicamente, la revisión de la imagen en movimiento por medio de la imagen estática.

Además, en un territorio como el local, atravesado por las crisis curatoriales, de la crítica y de la historia del arte, resulta pertinente visitar lo sucedido con colegas de otro tiempo y otro lugar, que al igual que aquí y hoy, debieron generar sus propias instancias de diálogo con el público. Desde esa precariedad, esta muestra pretende abrir espacios de significado y diferencia a través de las diversas propuestas que interrogan -a su modo particular y autorreflexivo- el espacio galerístico, cultural, social, histórico y estético en el que conviven y se desarrollan.

En este texto me he centrado en un espacio específico, Manhattan, y en un tiempo específico, los sesenta: un sitio histórico que ha sido señalado estereotípicamente como el «locus» del conceptualismo. He seleccionado este lugar sólo porque me resulta más cercano, no porque considere que el conceptualismo se originó o se expresó completamente aquí. En Latinoamérica, sin embargo, continuamos venerando y mitificando este periodo, aunque, como sabemos, muchas otras estrategias conceptuales interesantes proliferaron en otros puntos (especialmente en Latinoamérica), por lo que estas palabras unidas a las obras de esta muestra sólo debieran servir como un punto de partida para ulteriores comparaciones y análisis.

* Cecilia Brunson es curadora independiente
Vive y trabaja en Nueva York

Magdalena Atria
Juan Céspedes
Josefina Guilisasti
Ignacio Gumucio
Aura Kappes
Félix Lazo
Matilde Pérez
Amparo Prieto
Juan Diego Santa Cruz
Cristián Silva
Joe Villablanca

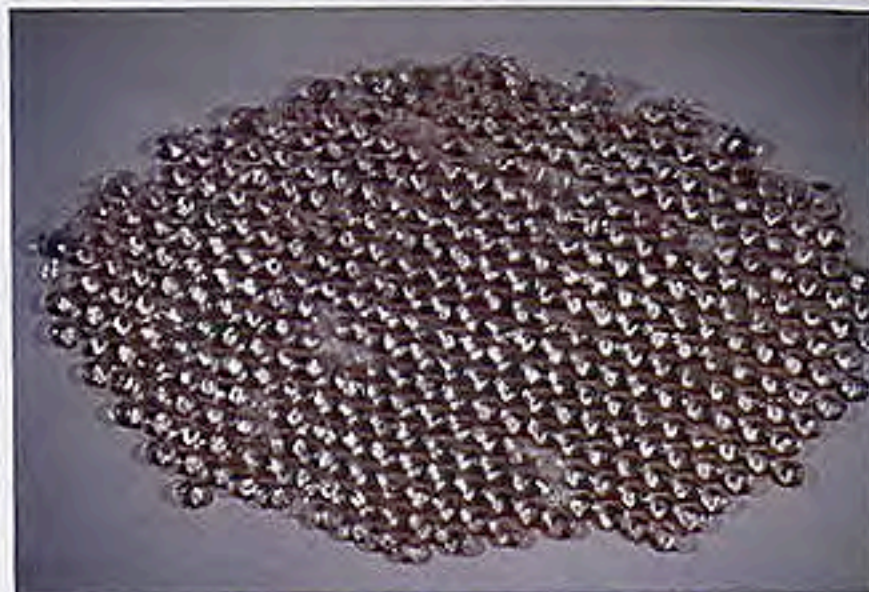
Espacio - Tiempo

Magdalena Atria
Santiago de Chile, 1966

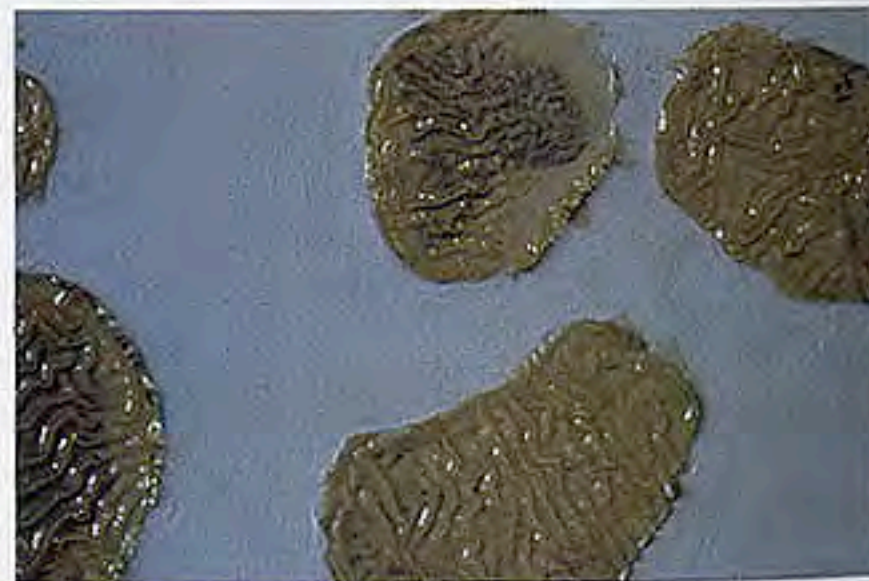
2000
Espacio – Tiempo. Galería Gabriela Mistral. Santiago.
Cualquiera Puede Hacer Esto. Galería BECH. Santiago

1999
Magdalena Atria. George Billis Gallery. Nueva York, U.S.A.
Salón de Primavera. Hoffmann's House. Santiago
Additives on Paper. George Billis Gallery. Nueva York, U.S.A.

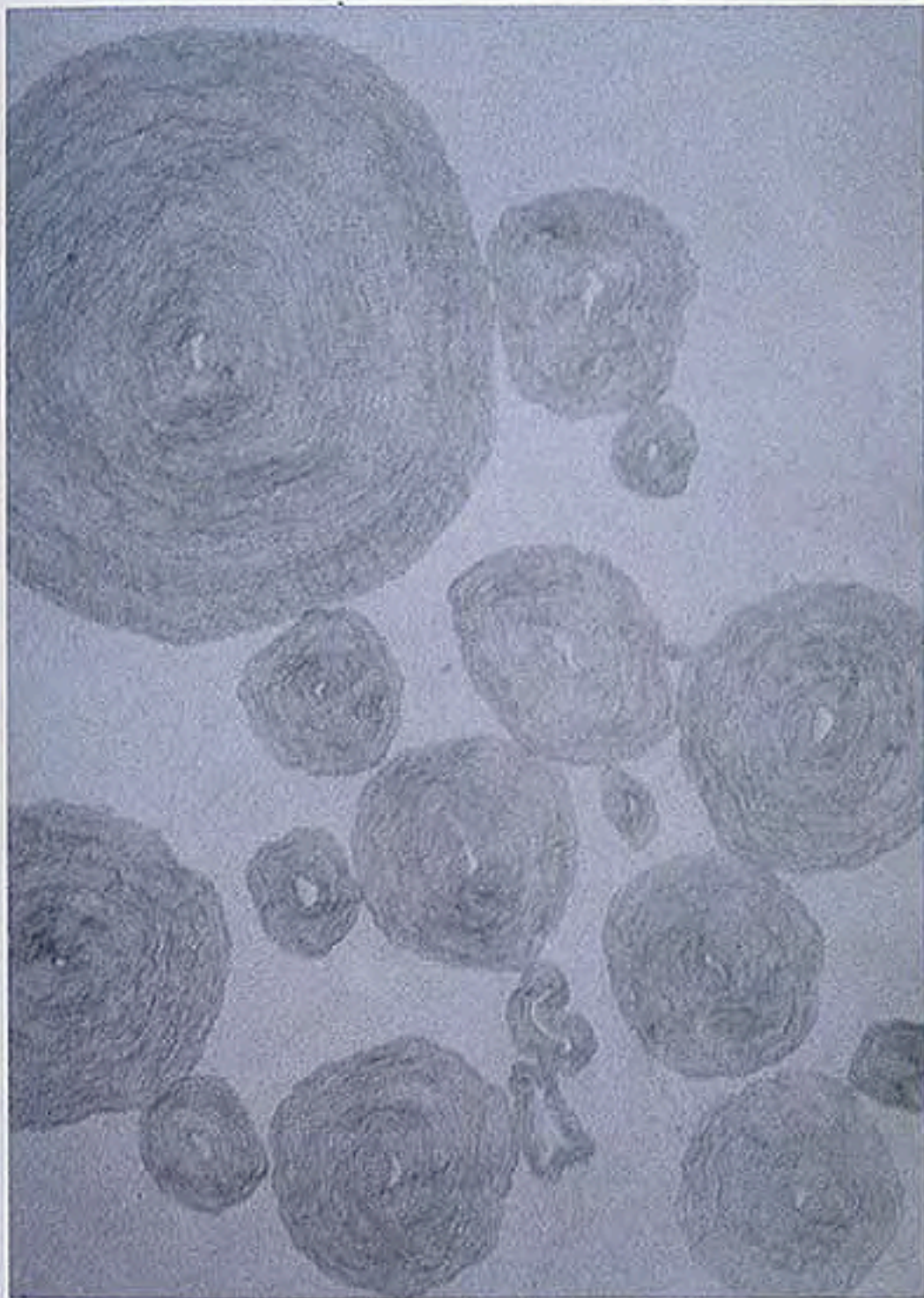
1998
Color in Motion. George Billis Gallery. Nueva York, U.S.A.



Magdalena Atria, 1997
Sin título
Plástico, agua, gouache
26 x 50 cm.



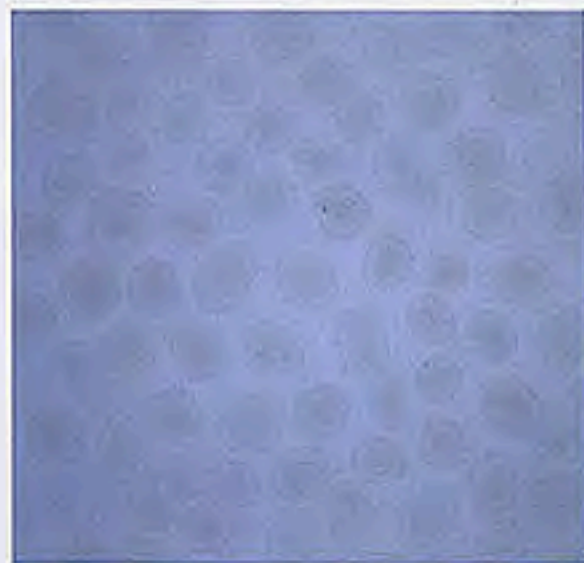
Magdalena Atria, 1998
Sin título (Batafo)
Aceite y gouache sobre tela
50 x 50 cm.



Magdalena Abta, 2000
Sin título
Tempera sobre papel
23 x 31 cm.



Magdalena Abta, 1999
Sin título
Gráfico sobre papel
56 x 56 cm.



Magdalena Abta, 2000
Sin título
Gouache sobre papel
33 x 33 cm.

Juan Céspedes
Arica, 1972

2000

Espacio – Tiempo. Galería Gabriela Mistral. Santiago
Muestra de Videos PPV. Santiago
Laboratorio 6. Galería Balmaceda 1215. Santiago
Marraqueta. La Panadería. México D.F.
Antípoda. Murosur Artes Visuales. Santiago

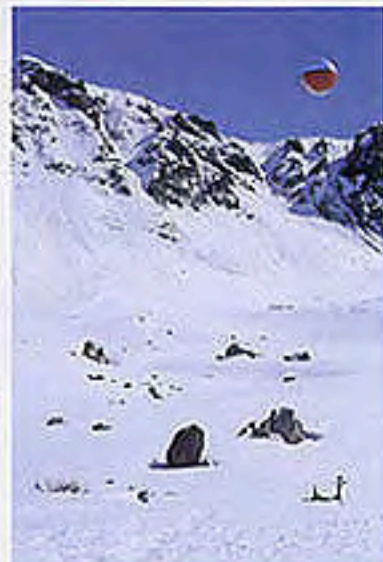
1999

1er Encuentro de Arte y Música Electrónica. Museo de Arte
Contemporáneo. Santiago
Zona de Riesgo. Museo de Arte Contemporáneo. Santiago

1998

Videoscreening at Anthology Films Archives.
Nueva York, U.S.A.
Gakchi #3. Galería Chilena. Santiago





Juan Céspedes, 2000
Proyecto Hargino
Bocetos, registros del making-off, estudio
para carátula de casete, videoinstalación
(Galería Balmaceda 1215)

Josefina Guilsasti
Santiago de Chile, 1963

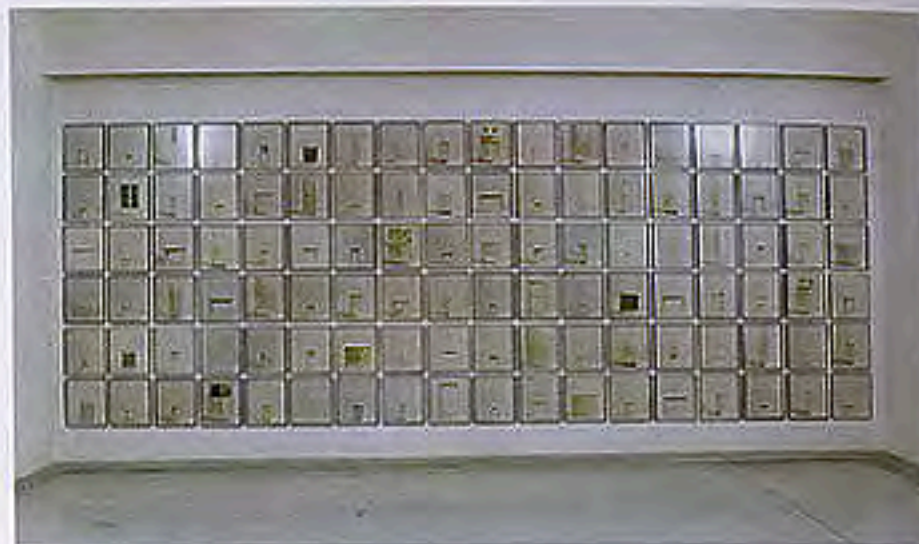
2000
Espacio - Tiempo. Galería Gabriela Mistral. Santiago

1999
El Espectro. Galería Gabriela Mistral. Santiago

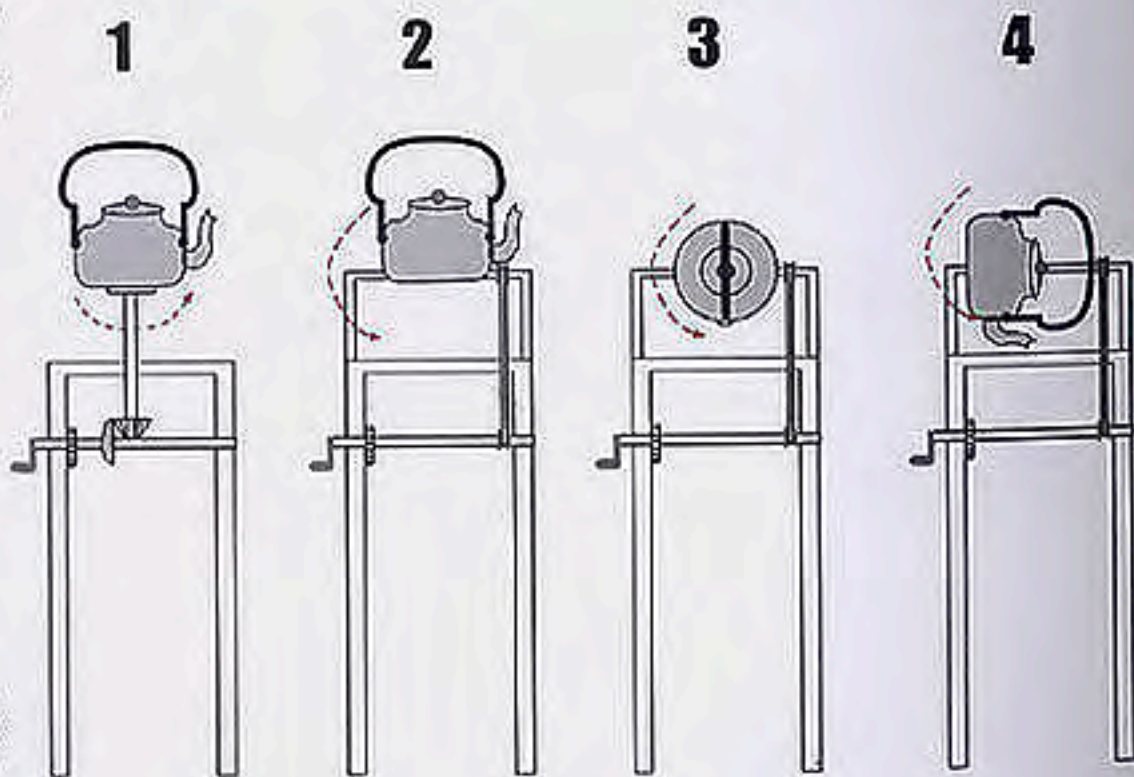
1998
Del Rio, Guilsasti, Missana. Galería Extensión U. C.
Santiago
A tiempo. Galería Posada del Corregidor. Santiago
La Camiseta con el Arte. Museo Nacional de Bellas Artes.
Santiago
VII Bienal de Arte Sacro. Buenos Aires, Argentina

1997
Ejercicios. Galería Posada del Corregidor. Santiago

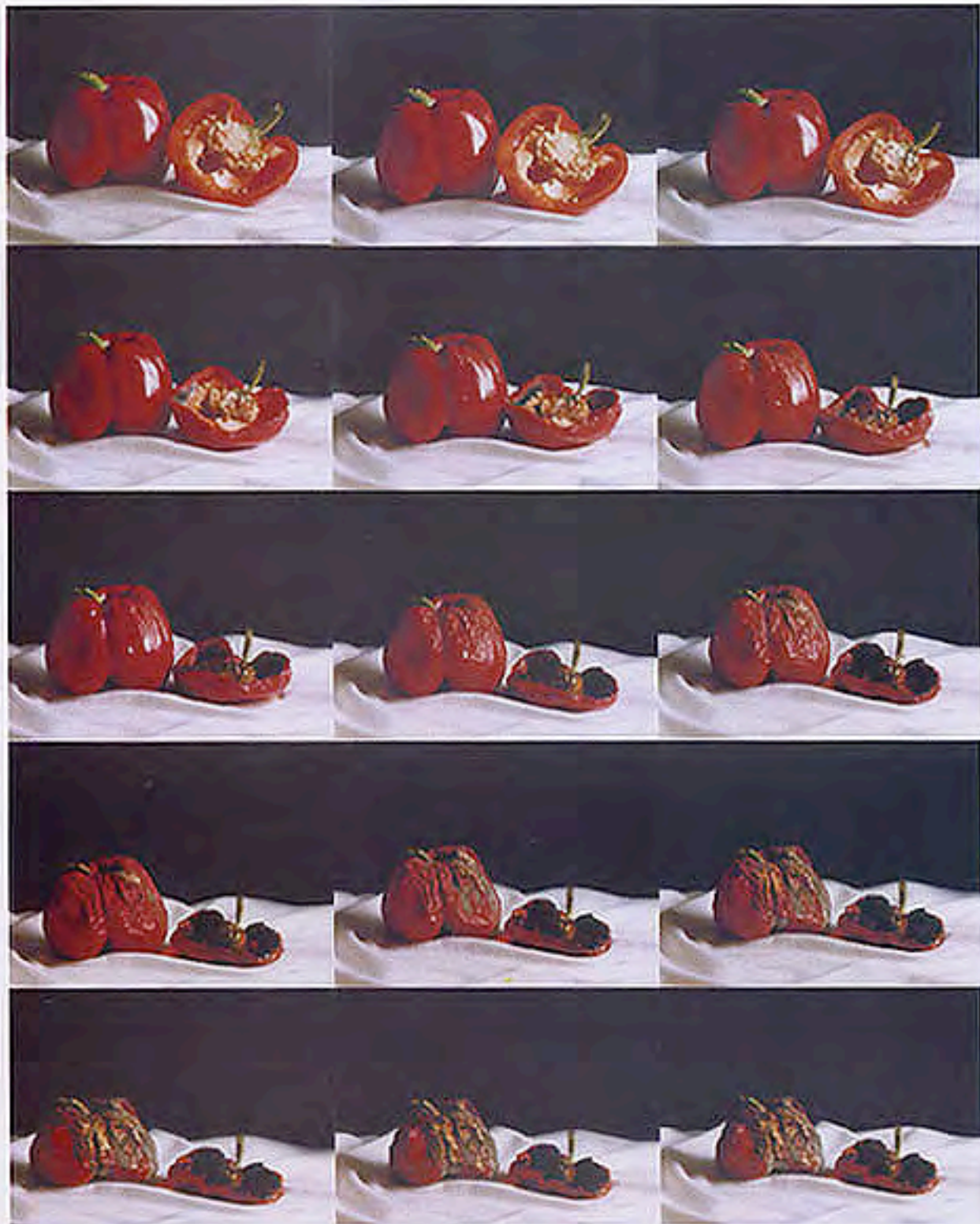
1996
Primer Concurso de Arte Joven. Galería Arte Espa
Santiago
La Isla de Ciférea. Centro Extensión U.C. Santiago
Pinturas 1995-1996. Galería Arte Actual. Santiago



Josefina Guilsasti, 1999
Das camas, un velador, una silla y un orillo
100 fotografías color
30 x 35 cm, c/a



Josefina Guilsasti, 2000
Boceto para proyecto Espacio - Tiempo
Impresión sobre papel
21 x 28 cm



Josefina Gullazzi, 1998
Naturaleza Muerta
15 fotografías color
35 x 40 cm, c/v.

Ignacio Gumuclo
Viña del Mar, 1971

2000
Espacio – Tiempo. Galería Gabriela Mistral.
Santiago
Visual Inventions. Canvas International Art.
Amsterdam, Holanda
Divididos por la Felicidad. Galería Nomesio
Antúnez. Santiago

1999
KIT. Galería Balmaceda 1215. Santiago
Colección Particular. Murosur Artes Visuales.
Santiago

1998
El Arte a la Medida. Centro Cultural Alameda.
Santiago

1997
Más de lo Mismo. Galería Posada del Corregidor.
Santiago

1996
El Alma en un Hilo. Galería Gabriela Mistral.
Santiago



Ignacio Gumuclo, 1997
Guitamista
Fotografía color
8,0 x 12,7 cm.



Ignacio Gumucio, 1995
Monstruo
Fotografía color
8,7 x 11,4 cm.



Ignacio Gumucio, 2000
El muerto
Fotografía color
8,8 x 11,3 cm.

Aura Kappes
Santiago de Chile, 1998

2000
Espacio - Tiempo. Galeria Gabriela Mistral. Santiago

1999
Taller «Arte como Política». Santiago
Casa Sucia. Ex-boutique Klein & Klein. Santiago
Parte A, Parte B. Escuela de Arte U.C. Santiago



Aura Kappes, 1999
Sobre la Mesa
Acción
Duración y dimensiones variables



Aura Kappas, 1999
Tercer Rostro
Dibujo en la pared
27 x 33 cm. aprox.

Aura Kappas, 1999
Parte A, parte B
Acción
Duración y dimensiones variables



Félix Lazo

Santiago de Chile, 1957

2000

Espacio - Tiempo. Galería Gabriela Mistral. Santiago

Muestra de Videos PPV. Santiago

Sobremesa. Galería Praxis. Santiago

1999

Dwij (15 grabados y un objeto). Galería Pro Nobis. Santiago

1er Encuentro de Arte y Música Electrónica. Museo de Arte

Contemporáneo. Santiago

De Ficción y Memoria. Galería Arte Actual. Santiago

22 Artistas en el Tarot. Galería Isabel Aninat. Santiago

1998

Artistas Invitados por el Concurso Arte Joven. Sala El Farol.

Valparaíso

La Seducción del Café. Galería Isabel Aninat. Santiago

Los Bohemios de Siempre. Instituto Cultural de Las Condes.

Santiago

1997

Ohuw-hni. Galería Arte Actual y Galería del Grabado.

Santiago

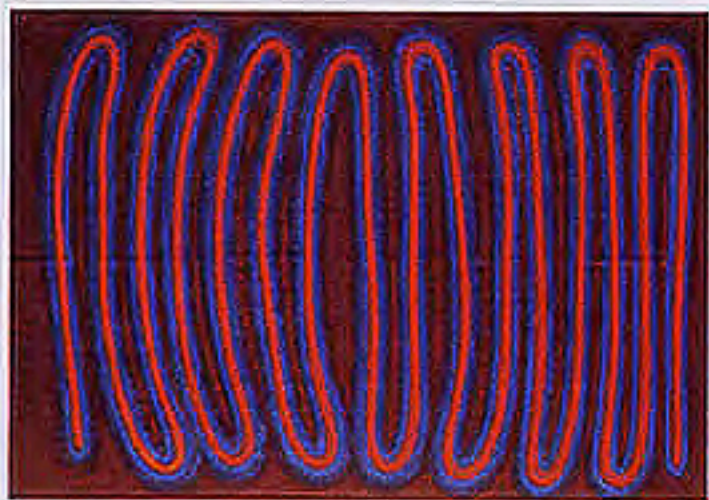
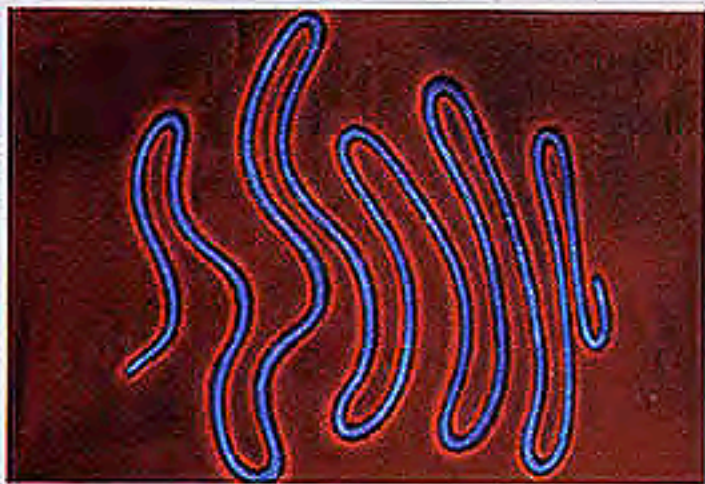
1era Bienal Iberoamericana de Arte. Lima, Perú



Félix Lazo, 1995
Como el viento caliente
Oxal sobre madera, fierro, bronce
93 cm. de diámetro



Félix Lazo, 1996
Del intento
Instalación (estructura de madera,
cordón, proyector de dispositivos)
210 x 90 x 180 cm.



Felix Lazo, 1997
Drumming with Pachamama
Acrylic sobre yute
130 x 100 cm, eu.

Matilde Pérez
Santiago de Chile, 1920

2000
Espacio - Tiempo. Galería Gabriela Mistral.
Santiago

1999
El Ojo Móvil. Museo Nacional de Bellas Artes.
Santiago

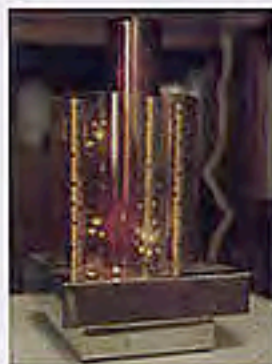
1995
Galería Arte Actual. Santiago

1994
IV Bienal Internacional de Pintura. Cuenca, Ecuador

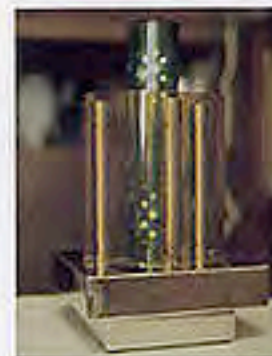
1992
Imágenes Recuperadas. Washington, U.S.A.

1988
Pintura Chilena en Sudáfrica. Pretoria

1985
II Simposio Chileno de Matemáticas, Naturaleza y
Creaciones Humanas. Pinacoteca de Talca, Chile
Galería Plástica 3. Santiago



Matilde Pérez, 1995
Sin título (escultura en rojo)
Acero, acrílico, luces
33 x 21 x 21 cm.



Matilde Pérez, 1995
Sin título (escultura en verde)
Acero, acrílico, luces
33 x 21 x 21 cm.



Matilde Pérez
A la izquierda: Sin título, 1971; acrílico, acero, espejo y luces, 100 x 100 cm.
A la derecha: Sin título, 1951; pintura mural, 210 x 85 cm.

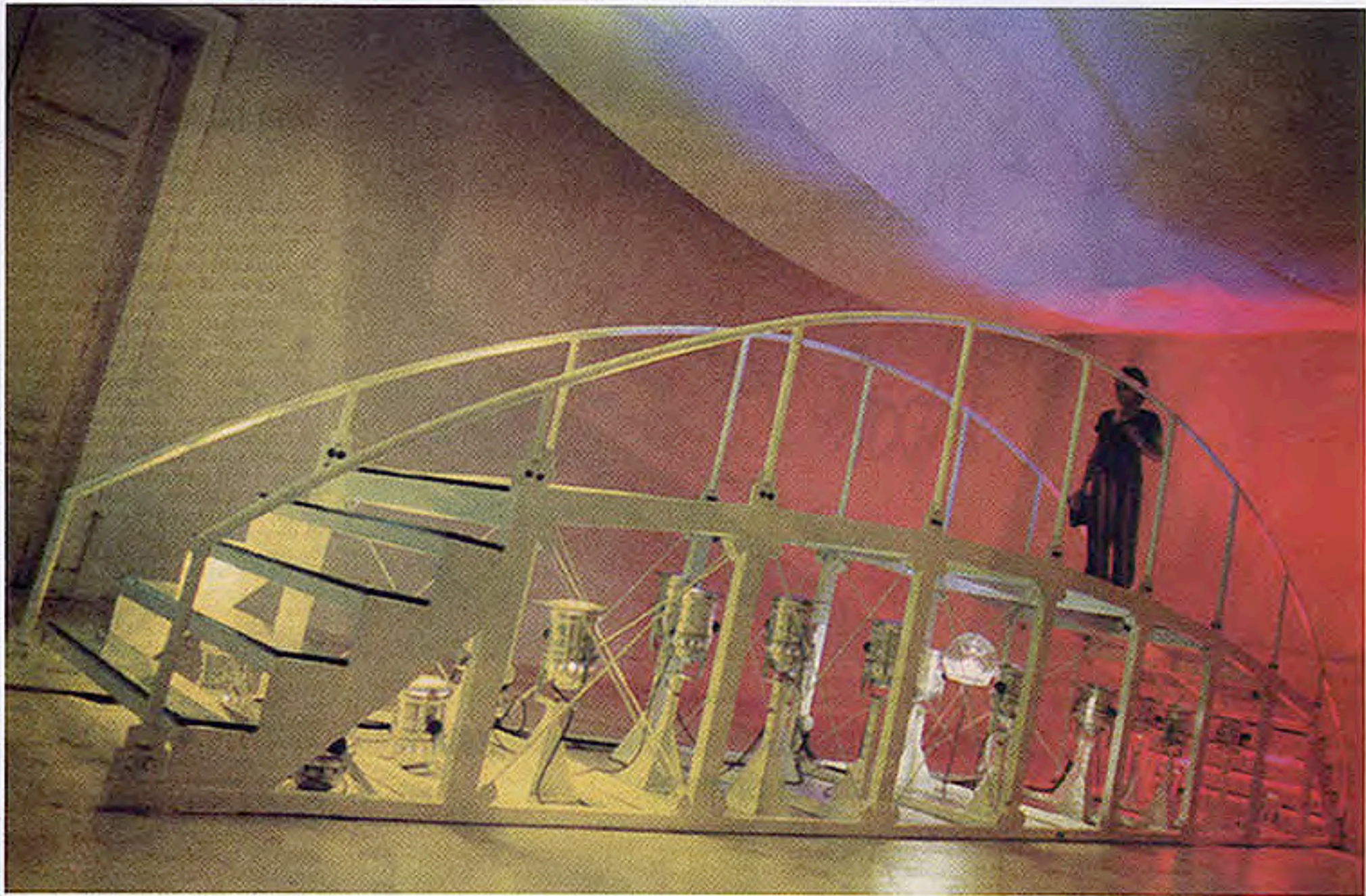
Amparo Prieto
Concepción, 1973

2000
Espacio - Tiempo. Galería Gabriela Mistral. Santiago
Intervención lumínica urbana. Metro de Santiago, Chile

1999
Cuarta Bienal de Video. Museo de Arte Contemporáneo.
Santiago



Amparo Prieto, 2000
Intervenciones urbanas
Tubos fluorescentes, proyectores, fibra óptica
Dimensiones variables



Amparo Prieto, 1998
Sin título
Estructura metálica, vidrio, focos par 56, gelatinas
800 x 130 x 100 cm

Juan Diego Santa Cruz
Santiago de Chile, 1973

2000

Espacio - Tiempo. Galería Gabriela Mistral. Santiago

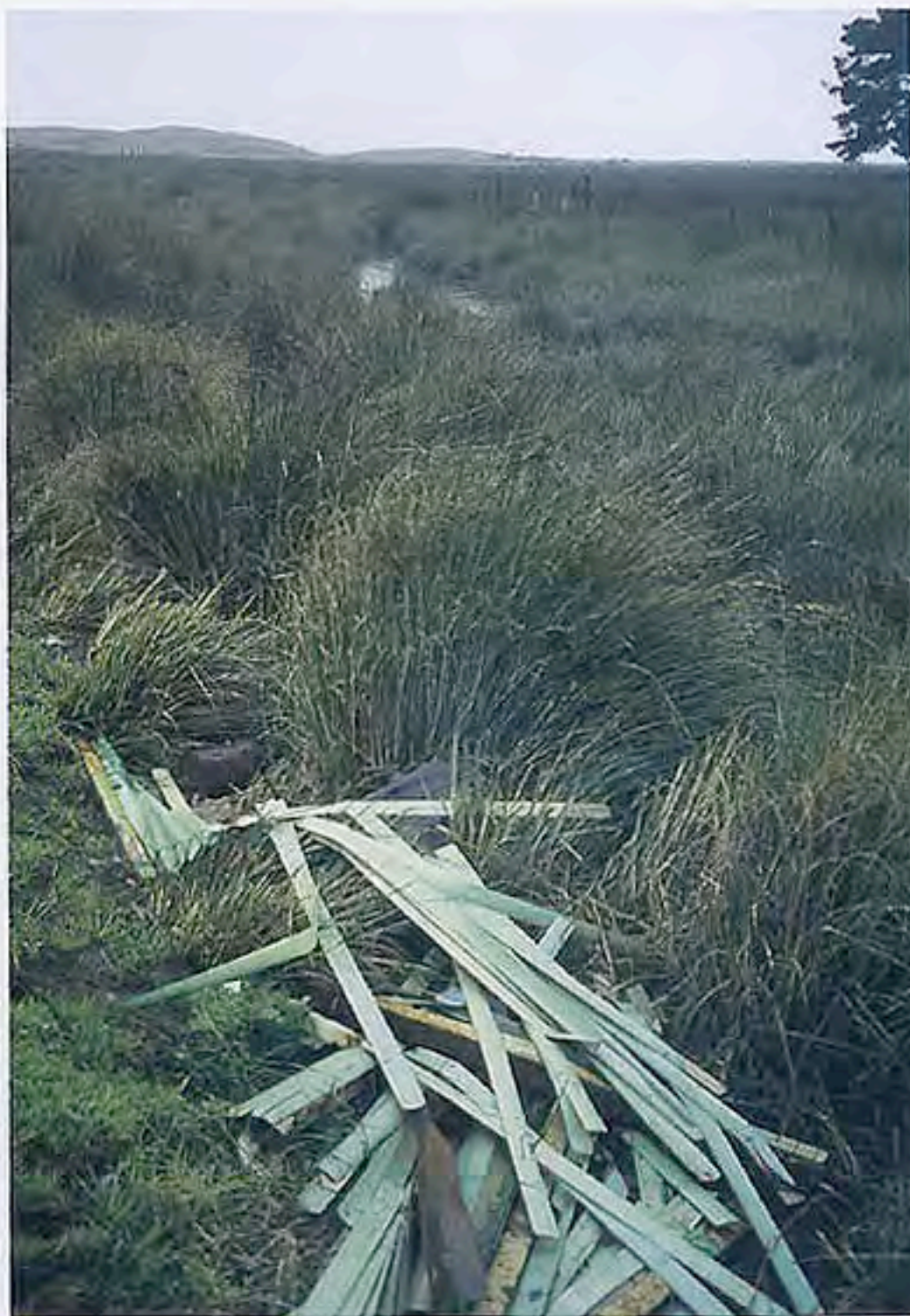
Desde 1996 sus fotografías han participado de diversos proyectos editoriales en Chile y en el extranjero





Juan Diego Santa Cruz, 1991-2000
Sistema
Sinca de 9 vagones color
70 x 50 m. c/u





Cristian Silva, 2001
Fuentes de Arcajon
Fotografía con
Dimensiones variables

Joe Vilabianca
Santiago de Chile, 1971

2000

Espacio - Tiempo. Galería Gabriela Mistral. Santiago
Muestra de Videos PPV. Santiago
Caja de Resonancia. Galería BECH. Santiago
Museo Maestro. Galería Metropolitana. Santiago
Toni. Museo Casa Colorada. Santiago
Ciclo de Instalaciones. Museo Tajamares. Santiago

1999

Doméstico. Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia, Chile

1998

Especies d' Espaces. Swiss Institute. Nueva York
GCH en Galería Posada del Corregidor. Santiago

1995

Ahora o después. Bodega en residencia particular. Santiago

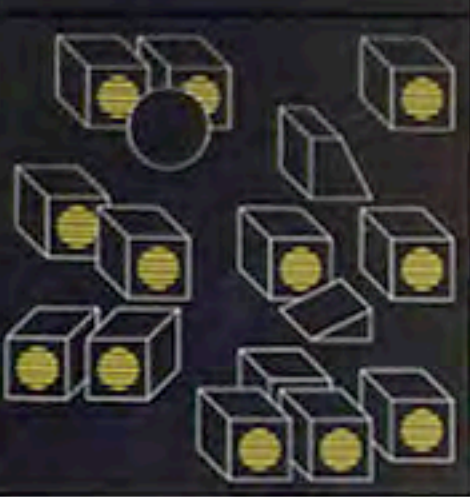
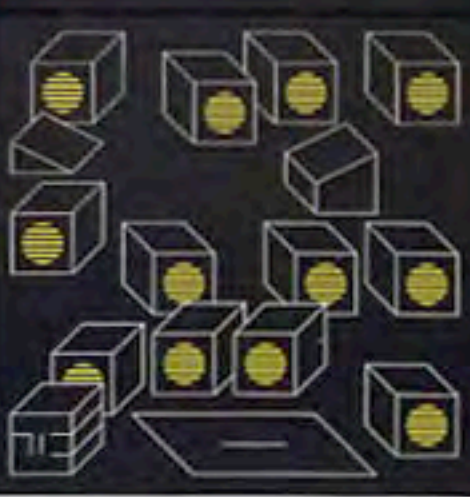
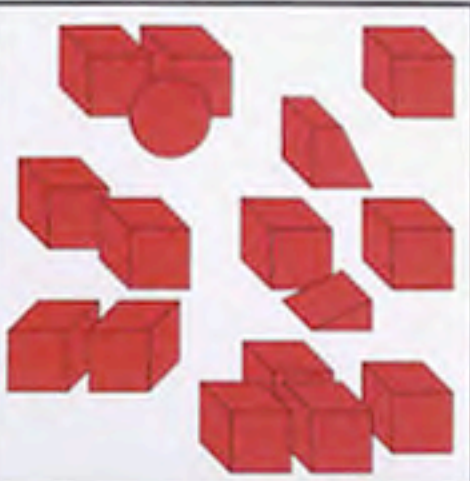
1993

Be Yourself. Sala de Usos Múltiples. P.U.C. Santiago

Joe Vilabianca, 2000
Historia de Toni para Resonar y Pagar
Impresión en set sobre papel
13 x 24 cm.



Joe Vilabianca, 2000
Muestra Resonar
Caja de Resonancia
23 x 17,5 cm.





GOBIERNO DE CHILE
MINISTERIO DE EDUCACION

Espacio - Tiempo

Concepto de Exposición
Cristián Silva

Textos
Cecilia Brunson
Felipe Fernández
Cristián Silva

Diseño Catálogo
Josafina Guillisastí

Agradecimientos:
Luisa Uibarri, Bárbara Negrón, José Antonio
Vergara, Magdalena Atria, Alonso Duarte,
Isabel del Río, Mónica Bengoa,
Staff Galería Gabriela Mistral

El proyecto de Juan Céspedes fue realizado
en parte gracias al aporte de Fondart



El proyecto de Amparo Prieto ha sido posible
gracias al auspicio de Letras Luminosas Paritagué

Galería Gabriela Mistral
Alameda del Libertador Bernardo O'Higgins 1381
Santiago de Chile

Tel. (56-2) 390 41 08 - 731 99 54
Fax (56-2) 665 08 15
e-mail: lulibarr@mineduc.cl

Fax (56-2) 665 08 15
e-mail: lulibarr@mineduc.cl

Magdalena Atria
Juan Céspedes
Josefina Guilisasti
Ignacio Gumucio
Aura Kappes
Félix Lazo
Matilde Pérez
Amparo Prieto
Juan Diego Santa Cruz
Cristián Silva
Joe Villablanca

Galeria Gabriela Mistral

Departamento de Desarrollo Comunitario - Dirección General de Historia de la Universidad