



**ESCUELA DE EDUCACIÓN SUPERIOR TECNOLÓGICA
CENTRO DE LA IMAGEN**

**PROGRAMA DE ESTUDIOS EN DIRECCIÓN DE
PROYECTOS VISUALES Y FOTOGRAFÍA**

**UN HORIZONTE EN RESISTENCIA
INVESTIGACIÓN SOBRE LO MENOR EN LA PRÁCTICA
ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA**

**Proyecto de investigación para optar el Grado Académico de Bachiller en
Dirección de Proyectos Visuales y Fotografía**

**MIGUEL FRANCISCO CUBA OLIVEROS
(0000-0002-3155-3500)**

**ARI OM GARCÍA RIVERA
(0000-0002-4453-2901)**

**Lima - Perú
2022**

Resumen

Un horizonte en resistencia: Investigación de lo menor en la práctica artística contemporánea se inserta en una reflexión sobre la producción artística inmersa en el contexto de crisis que atravesamos. A raíz de ello, proponemos pensar en el quehacer de un trabajo artístico en relación a los acontecimientos que han surgido de manera global e instauran una época de reflexión y reacomodo de las condiciones de vida que conocemos como regulares: la fragilidad de nuestros cuerpos, la relación con nuestro entorno y la finitud. Ellas están en la superficie y siguen replanteando nuestras relaciones con el espacio, entorno y tiempo. Por lo que cuestionamos qué tanto sentido existe en realizar una obra que tenga un objeto como fin y no como un medio para. En ese aspecto, proponemos investigar de qué manera señalar y atender elementos cotidianos a través de una instalación puede brindar las condiciones para que la obra suceda. Así la instalación *Un horizonte en resistencia*, se propone como un espacio organizado que invita al espectador a prestar atención y relacionarse con dos elementos cotidianos que pasan desapercibidos en el día a día: La luz y el polvo; generando una experiencia como fin.

Índice General

Resumen	2
Introducción	5
Capítulo 1: Estado de la cuestión	7
Capítulo 2: De la conversación al quehacer	
Notas a lo imposible	11
Notas visuales	13
Capítulo 3: ¿Por qué señalar y atender lo menor?	14
Capítulo 4: La luz y el polvo	18
Capítulo 5: Cómo resistir	21
Conclusiones	23
Referencias bibliográficas	24
Anexos	26

Índice de Figuras

Figura 1. Bahri, I. (2011) Ligne. Video Instalación	8
Figura 2. Turrell, J. (1977) Roden Crater. Instalación.....	9
Figura 3. Turrell, J. (1967) Projection Pieces. Instalación.....	9
Figura 4. Lamelas, D. (1967) Límite de una proyección. Instalación.....	19
Figura 5. Cuba, M. y García, A. (2022). Un horizonte en resistencia. Boceto de instalación	22

Introducción

“ Pero hacer memoria es valioso en su lado cierto, si nos ayuda a re-tomar algo para poder seguir. Si esto es así, entonces lo que el arte debe hacer no es ni memoria, ni representación. Lo que necesitamos es un arte que hace ver. ¿Hacer ver qué? Todos lo sabemos y no podemos decirlo.”
Mario Montalbetti

Un horizonte en resistencia: Investigación sobre lo menor en la práctica artística contemporánea, es una investigación en las artes basada en la práctica que ha devenido en una experiencia instalativa como pieza visual. El punto de partida de esta investigación es el estado de crisis en el que nos encontramos inmersos y en este marco pensar en la producción y el quehacer en las artes visuales buscando resolver la siguiente pregunta: ¿De qué manera prestar atención a lo menor desde una práctica artística que utiliza la luz y los restos de polvo en el espacio, pueden dar cuenta de la condición efímera del ser humano en el mundo contemporáneo?

Este proyecto se desarrolla en colaboración, y como tal, nace de conversaciones, discusiones y reflexiones que se manifiestan a modo de notas y apuntes; momentos que se ubican desde el ámbito privado hasta la crisis acrecentada post-pandemia. El proyecto supuso alejarnos del acto fotográfico para encontrar su medio a través de una instalación. Aquí proponemos hacer uso de lo menor como un dispositivo que apela a lo que podría pasar desapercibido en la cotidianidad para poner atención sobre la luz y el polvo. De esta manera, se le propone al observador crear una ruptura con la vorágine cotidiana y brindar las condiciones para estar conscientes del tiempo, del espacio y del presente.

Para este desarrollo, empezaremos con un análisis del estado de la cuestión que pone en contexto que autores desde la práctica artística y conceptual trabajan con lo que denominamos menor y a qué reflexiones nos acerca ello. En el capítulo 2, *De la conversación al quehacer*, pasaremos a presentar las distintas etapas que tuvo nuestro proceso de investigación en las artes por la relevancia y como antesala a la resolución que encontramos en *Un horizonte en resistencia*. Luego de este recorrido, conoceremos el por

qué es relevante hoy en día atender y señalar lo menor desde una práctica artística. Veremos también cómo la luz y el polvo son la respuesta que han surgido en la práctica visual y le dan cuerpo y materialidad a la pieza instalativa. La metodología y descripción del trabajo presente la atravesaremos en el capítulo denominado *cómo resistir*. Ahí mencionaremos los aspectos estéticos y conceptuales de la pieza que se propone como el proyecto visual y por último, llegaremos a conclusiones que buscan presentar algunas reflexiones en base a la investigación en las artes y al devenir de ella.

Capítulo 1: Estado de la cuestión

Esta investigación se inserta en una reflexión que propone prestar atención a situaciones o elementos sutiles que pasan desapercibidos en la cotidianidad y a partir de eso pensar cómo estos recursos son utilizados en la práctica artística. Dentro de ese horizonte, nos interesa reflexionar sobre *Inframince*,

término acuñado por Marcel Duchamp en 1998 y que se traduce como ‘infradelgado’ o ‘infrave’. Este vocablo lo ejemplifica a partir de una serie de 46 anotaciones sobre situaciones que delimitan y dan una idea al lector sobre el concepto que propone. Las anotaciones se construyen nombrando situaciones cotidianas que tienen características por ser imperceptibles, efímeras y de tránsito; pero que al nombrarlas toman un lugar y figura en el espacio mental: el calor de un asiento, el vaho en el espejo, el sonido del roce de las dos piernas al caminar. Lo *infrave* solo existe en tanto se dice o se pone atención sobre él. Más allá de la carga poética y contemplativa que tiene en el uso de las artes, encontramos relevancia para nuestro proyecto en la acción de ver lo *infrave* como una manera de hacernos prestar atención al tiempo presente, al cuerpo y crear una ruptura con la inmediatez y virtualidad en la que vivimos inmersos para romper con los automatismos y; como diría

Alba Rico, recuperar el cuerpo perdido¹.

El acercarnos al proyecto a través de cualidades menores, sensibles y efímeras nos llevó a tener como referente al artista conceptual Ismail Bahri y su obra

Ligne.

¹ “Así que cuando pase la pandemia, habrá que hacer una revolución no para cambiar la constitución, el gobierno o la economía sino para restaurar la humanidad más elemental: para salir de la casa, compartir el espacio, dar un beso, elaborar un recuerdo; para volver al tiempo. Para recuperar, en definitiva, el cuerpo perdido.” (Alba, 2020)



Figura 1

En esta pieza apreciamos un video sin sonido con una gota de agua puesta en el antebrazo de alguien y poco a poco, mientras la cámara se acerca, se vuelve sensible el pulso o la presión sanguínea que recorren las venas.

El pulso cada vez más visible se convierte en la conversación entre el antebrazo y la gota de agua. Consideramos que su trabajo constata cómo la atención hacia lo menor y lo cotidiano en las artes visuales es un recurso para enfrentar al observador a una contemplación más íntima a partir de un evento constante y elemental. Para nosotros, hacer visible el polvo del ambiente, es prestar atención a un elemento menor que en su relación con la luz propondrá un intercambio íntimo con el observador. Siguiendo el camino de señalar elementos menores, nos encontramos con la obra de James Turrell (2013) y su acercamiento a la luz como cosa en sí misma: “Mi arte se ocupa de la luz misma. No es el portador de la revelación – es la revelación.” (p.50). En trabajos como *Roden Crater* o *Projection Pieces*, la luz y sus características de forma y color son el elemento señalado a observar.



Figura 2

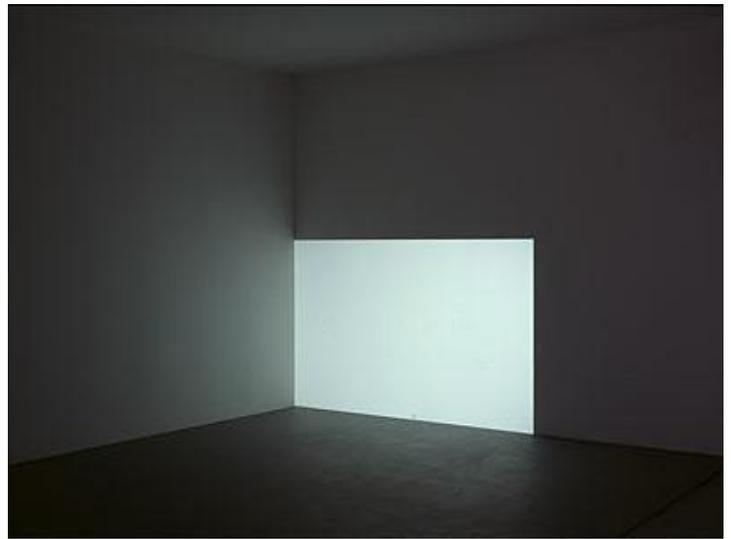


Figura 3

En ese sentido, encontramos al igual que Turrell, aunque suene contradictorio, que lejos de pensar la luz dentro de la práctica fotográfica que la coloca como parte de un sistema con el propósito de preservar una imagen, ahora ella, como cosa en sí misma, se vuelve el medio – dispositivo – para develar aquello que se encuentra latente en el espacio presente: El polvo.

Por último, quisiéramos reflexionar sobre el trabajo *Another Place* (1995) de Anthony Gormley. En él se encuentran desplegadas, a lo largo de la costa de Crosbybeach, esculturas de un molde a tamaño real del cuerpo del artista hechas en hierro fundido mirando hacia el mar. Conforme la marea sube o baja, la proporción visible de las esculturas varía hasta incluso desaparecer. Si bien la realización de la obra es distante visualmente a lo que proponemos nos interesa, ya que el artista luego de montar la instalación, deja de tener injerencia sobre las piezas y ahora la naturaleza y quien pasea por la playa serán testigos de los cambios de la instalación en el tiempo: El clima, la corrosión, la marea y quien transita, son factores que siguen moldeando la obra y determinan como esta se verá. Si bien nuestra instalación se presenta en un espacio controlado, la impermanencia del polvo y la interacción con el observador hará que estas

partículas en suspensión se muevan en distinta cantidad, forma y velocidad para generar una experiencia relacional entre el espectador y la pieza.

Capítulo 2: De la conversación al quehacer

Nuestra investigación en las artes basada en la práctica tiene como devenir al proyecto visual que presentamos con el título de *Un horizonte en resistencia*; sin embargo, creemos conveniente incluir en este apartado los antecedentes a la resolución final como parte del proceso de investigación. Lo que llamamos notas a lo imposible² y notas visuales³. Estas dos aproximaciones que entrelazan el paso del diálogo y pensamiento a la acción y ejecución del proyecto, fueron marcando una pauta de manera orgánica hacia donde dirigir la investigación.

Notas a lo imposible

Situados en un contexto tan particular como el de la pandemia y a raíz de un trabajo en el que se nos asignó una comunicación futura -sin saber si en mil o cien mil años seguiría existiendo la raza humana- reflexionamos que todo lo que el hombre hace, incluso él, está diseñado para morir. En este mismo entorno Santiago Alba Rico reflexiona acerca del espacio que nos quitó la irrupción del COVID.

La pandemia ha cerrado las valvas del molusco. El tiempo se ha cerrado sobre la duración, coincidiendo con ella. Ahora bien, si el tiempo se solapa con la duración, entonces no cae el espacio; y no caben, en consecuencia, los cuerpos. (2020, p.1)

En definitiva, para nosotros que llevamos una dinámica de convivencia en pareja, el diálogo y la colaboración en el proyecto nos brindó nuevas posibilidades para crear espacio. Es decir, nos hizo dejar los automatismos y nuevos hábitos que inevitablemente se generaron en el último tiempo para hacer surgir instantes que rompían con el cotidiano, dejando que emerjan nuevas memorias y recuerdos que parecían ya no existir en aquel entonces. En estas condiciones nuestra vida cotidiana se había visto influenciada por las

² Véase anexo de antecedentes 2

³ Véase anexo de antecedentes 1

exigencias y dinámicas que el proyecto nos pedía. Ante la inestabilidad de los tiempos que vivíamos la imposibilidad, la negación y la finitud fueron la respuesta a cómo imaginábamos un mundo de acá a unos años. Como consecuencia, nacieron una serie de anotaciones que no afirman o niegan, pero sí buscan toparse o delimitar esas experiencias a partir de lo poético. Con ellas rozamos situaciones que nos parecían imposibles, las enunciamos y dejamos anotadas como unas memorias para que no se pierdan en un futuro. Pensando en si ese debía ser el resultado final del trabajo, vimos una característica fundamental con la que se debía cumplir. Si nada era posible en este ejercicio, si sólo nos encontrábamos con la experiencia de la extinción como respuesta: ¿Por qué preservar las notas? Es decir, ellas tenían que morir por sus propios medios y nosotros dejar de tener injerencia. Por lo que elegimos catorce palabras de las notas que creaban una especie de constelación las cuales se transfirieron a un papel fotosensible. Al no estar químicamente revelado, cada vez que ese papel era expuesto a la luz iría perdiendo las palabras transferidas en él. El papel fotosensible no se procesó en ningún momento y fue guardado en un sobre oscuro que se le entregó a cada uno de los compañeros de curso previo a la presentación. De esta manera logramos que nuestras conversaciones pudieran materializarse en el proyecto en sí mismo y que la pérdida / desvanecimiento de esta información sea experimentada y se convierta en un gesto para quienes tenían esta constelación entre manos. Este fue nuestro primer encuentro con la idea de dejar de tener injerencia sobre la pieza y confiar en la posibilidad de quedarnos con nada. El objeto, como resultado, se volvió completamente irrelevante a partir de ahora.

Notas visuales

Pensar en la posibilidad de una comunicación futura nos acercó hacía intereses y un terreno que hasta ahora no conocíamos y del que partiríamos para organizar un proyecto de titulación en colaboración. En esta parte, decidimos dirigir la investigación siguiendo la ruta ya trazada y nos concentramos en el diálogo, las anotaciones y en multiplicar y transmutar ese logro inicial. Entendimos que el reto de nuestro proceso era traducir nuestras notas y conversaciones en una práctica visual, dejando la discursividad para dirigirnos al quehacer. El resultado fue un registro de nuestro nuevo proceso: *Notas*

visuales, en el que a partir de videos cortos se reconocen distintos tipos de ejercicios: Un auto avanzando en medio de una carretera que atraviesa el desierto, el paso de una nube, la bruma del mar que tímidamente se desplaza hacia la orilla al reventar una ola, un pedazo de hielo regresando a su estado líquido, el mar y nuestra mirada atenta por entender sus límites y una serie de exploraciones dentro del espacio casero que involucran procesos analógicos experimentales en torno al desvanecimiento de la imagen fotográfica. Recogimos un conjunto de situaciones efímeras y abstractas de distinta naturaleza que entre ellas representaban el desvanecimiento al que buscábamos hacer mención, pero la rigidez del soporte fotográfico, y la repetición de estos momentos en el soporte digital, parecía evocar una situación estética, enunciada desde un pasado que representaba en tanto símbolo o signo el desvanecimiento de la imagen. Rescatamos de esa propuesta que eso que vemos y reconocemos en los videos, tenía que suceder como experiencia. Con esto confirmamos nuestro alejamiento de la fotografía como tal y nos comenzamos a acercar a la idea de experiencia – percepción. Nos preguntamos entonces: ¿Cuál es el menor requisito para que una imagen suceda? ¿Qué es lo mínimo que necesitamos para mostrar algo? Después de todo lo expuesto, comprendimos que nuestro mayor interés era la traducción de las reflexiones hacia una reducción de información que se potencie en la re–interpretación de lo menor. Sin duda, creemos que el reto por seguir en la investigación es, que tanto acción, imaginación y desvanecimiento ocurran de alguna manera y sean expuestas para el otro.

Capítulo 3: ¿ Por qué señalar y atender lo menor?

Este proyecto tuvo sus inicios en el contexto de la pandemia, el encierro y las consecuencias de ello entre los años 2020 a la actualidad. Desde esa época hasta ahora la crisis mundial se ha potenciado y ha exacerbado las problemáticas que se encuentran inscritas en nuestra sociedad. Es por eso que el proyecto se inserta en una reflexión sobre la base de la producción artística inmersa en el contexto que atravesamos. A partir de ahí nos cuestionamos qué tanto sentido existe en realizar una obra que tenga *un objeto como fin y no como un medio para*.

Gilles Deleuze en su conferencia *¿Qué es el acto de creación?* (1987) reitera que las sociedades ya no pasan por una disciplina de encierro sino por una disciplina de control. El hiperconsumo, la virtualidad, la hipercomunicación y la sobreproducción, son consecuencia de ese control invisible característico de nuestra sociedad contemporánea. Desde estas afirmaciones nos acercamos a la posibilidad que nos brinda el arte hoy como espacio de crítica y ruptura con el modelo hegemónico. Vivimos inmersos en un simulacro⁴ en el que la imagen se impone a la realidad. Como menciona Miguel Hernandez en su texto *La nada para ver* : “La negación de la mirada, del ver, es una de las pocas escapatorias que quedan al estado de saturación del ojo debido a la sociedad del espectáculo. Y es que parece que ya no queremos –no podemos– ver más: hemos visto demasiado, y ahora hemos devenido ciegos” (2003, p.65). Bajo esta saturación y ceguera, este proyecto supuso alejarnos del acto fotográfico como nuestra forma de producción regular por lo que no encontrábamos soporte visual ni lenguaje para trabajar. La naturaleza de la fotografía de reproducir, representar, simbolizar y ser guardada para un futuro, nos limita para pensar a través de este soporte en nuestra condición efímera. El medio fotográfico se vuelve objeto en sí mismo, responde al tiempo pasado y supera a la muerte. Si bien intentamos negar el soporte fotográfico, toda nuestra práctica e investigación ha estado atravesada por elementos relacionados al ámbito de lo

⁴ Término utilizado por Jean Baudrillard en su obra *Cultura y Simulacro*.

fotográfico: La traducción⁵, la visualidad, la síntesis, la luz y la oscuridad. Como fotógrafos, somos conscientes de las discusiones sobre la creación de nuevas imágenes en un mundo hiper representado, pese a ello confiamos en que el acto fotográfico implica para este proyecto una manera de construir el pensamiento, ordenar la información y crear una imagen en el espacio mental. De manera que nos permite transitar de la conversación íntima a la conversación con el observador: Pensamos a partir de la traducción, señalamos a partir de la luz, develamos en la oscuridad el polvo.

Siguiendo a Hernández: “ Cuando se le quita al ojo lo que tiene para ver, de ningún modo se lo mata, sino que, por el contrario, se lo activa: El espectador busca, y cuanto menos hay para ver, más hay para la pulsión” (p.62).

La reducción – tener menos para ver – nos hace mucho más conscientes de ese poco o nada por observar. Y lo que hace esta consciencia es exigirnos una mayor atención y detenimiento. Nos hace percibir con mayor sentido la potencia de lo que queda ante esa reducción. Pensando en cuanto menos hay para ver y los elementos a los cuales se dirige nuestra atención a consecuencia de ello, encontramos que no solo existen “las cosas” físicas y tangibles como las vemos sino también un mundo vasto de infraveles, imaginarios y de tránsito que podemos utilizar como medio de creación, lo que David Lapoujade reconoce como *lo virtual*:

¿Cómo un ser en el límite de la inexistencia, puede conquistar una existencia más real, más consciente? ¿Mediante qué gesto? ¿Cuál es el “arte” que permite a las existencias acrecentar su realidad? Sin duda, son las existencias más frágiles, más próximas a la nada, las que reclaman con fuerza devenir más reales. Todavía hace falta ser capaz de percibir las, de captar su valor y su importancia. De modo que antes de plantear la cuestión del acto creador que permite instaurarlas es preciso preguntarse qué es lo que permite percibir las. (2018, pp. 34-35)

Bajo esta misma premisa, proponemos trabajar con elementos sutiles y cotidianos que en algún punto podrían no tener valor estético ni monetario y que, incluso, podrían ser

⁵ En fotografía traducción es un término que se puede asociar con varias partes del proceso. Ej: traducción de código binario a pixel. De imagen a histograma. Como toda traducción tiene una cuota de interpretación. Aquí proponemos traducir como llevar la práctica en el mundo de las ideas a un mundo visual.

considerados inmateriales e incuantificables como la luz y el polvo. Este fue el primer paso para trabajar con lo que definimos como *lo menor*. Este término no se cataloga por su tamaño, ligereza o importancia sino por algunas condiciones que comparte con lo imperceptible, infraléve, impermanente o lo sutil. A modo de ejercicio, nos acercaremos a mencionar situaciones que consideramos nombran de una mejor manera características de este término: El aire que talla la piedra en el tiempo, las pulsaciones que interrumpen el silencio, las imágenes no fijadas o latentes, la línea abstracta del horizonte. Consideramos que podemos ubicar nuestra pieza dentro una práctica contemporánea ya que utilizamos como recurso la desmaterialización a través del reduccionismo en una instalación. Con respecto a ello, Lippard

alude:

En este momento, las artes visuales parecen volar una encrucijada de caminos que bien podrían conducir al mismo lugar, aunque parezcan tener dos orígenes distintos: el arte como idea y el arte como acción. En el primero la materia es negada, y la sensación ha sido convertida en el concepto; En el segundo, la materia ha sido transformada en energía y el tiempo en movimiento. (1967, p.106)

Entendemos que “ese momento” al cual se refiere la autora sucede en la década de los 60 y bajo otro contexto; sin embargo, observamos que en nuestra práctica hemos negado al soporte fotográfico como materia en respuesta a la hiper producción e hiper representación en la que nos encontramos inmersos. De la misma manera, apoyarnos en lo menor a través de la instalación implica para nosotros incitar al observador a ponerse en una situación que lo obliga a estar presente y consciente tanto de él, como del espacio y del tiempo. Es aquí en donde al generarse una ruptura con el simulacro que consideramos realidad, podemos tener una pausa para pensar y silencio para darnos cuenta de la condición efímera que solemos ignorar.

Creemos firmemente que mostrar cualquier otra cosa ahora, sería distraernos. Pensar que hoy desde lo cotidiano, lo ínfimo y lo menor podemos generar espacio para volver al cuerpo, es decir, para entender y estar en el presente es lo que consideramos le atañe a la práctica artística para dar respuesta como acto de resistencia.

Capítulo 4: La luz y el polvo

Estos dos elementos han surgido en respuesta a la exploración previa como vehículos visuales que contrastan en vivo la experiencia con el espectador. La luz y el polvo aparecen como dispositivos menores y la potencialidad de ser ellos mismos quienes dispongan un terreno para enunciar desde un presente, construir una dinámica entre pieza – observador y crear una dislocación temporal que nos ayude a estar conscientes.

Un arte fuertemente conceptual, como arte minimalista al extremo o al parecer aleatorio, molesta a sus detractores porque “hay poco para mirar”, o al menos no hay lo suficiente de lo que, por costumbre, esperan poder mirar El tiempo que se pasa mirando una obra vacía o con un mínimo de acción parece infinitamente más largo que un tiempo lleno de detalles y acciones. (Lippard, 1967, p. 107)

Entendemos que en nuestra propuesta visual la sensación de que *hay poco para mirar* como menciona Lippard puede ocurrir; no obstante, que en ese *poco* se genere un tiempo infinitamente más largo que nos ayude a prestar atención a la relación que se desencadena entre el observador y la instalación. Consideramos este espacio-tiempo una respuesta en contra de la vorágine en la cual estamos inmersos hoy en día y que inevitablemente nubla nuestra visión y bloquea nuestra percepción. Desde nuestra formación como fotógrafos, entendemos a la luz como elemento principal para la realización del acto fotográfico, cuya característica intrínseca es fijar la imagen. En este momento, nuestra relación con la luz cambia de ser parte de un sistema a ser el dispositivo por el cual se genera el acto en el presente. Con ello respondimos a la necesidad de no crear un objeto material como fin, sino como un medio para proponer una experiencia. En relación a ello, nos encontramos con el trabajo de David Lamelas en *Límite de una proyección* (1967).



Figura 4

En él, interviene un espacio con un fortísimo haz de luz vertical que va de techo a piso. Con este gesto, el artista entrega al espectador una pieza inmaterial la cual no se resuelve esencialmente en la visualidad, sino que propone que el espectador se relacione físicamente con la luz y en algún caso, la atraviese. Podemos decir del trabajo de Lamelas que quien está debajo del haz de luz es parte del momento experiencial, del presente de la pieza en donde aparentemente no sucede “nada más”. Y es ahí, justamente donde nos interesa la obra, en ese silencio, quietud e intimidad en donde lleva a quien ingresa bajo este rayo luminoso a una consciencia del espacio, el tiempo y el cuerpo presente en ese instante. En *Un horizonte en resistencia* (2021), el haz de luz y lo que ésta revela en el aparente espacio vacío y completamente ennegrecido, en la “nada”, trae a la vida y hace material lo invisible: El polvo.

Develar el polvo fue una revelación que brotó al prestarle atención a la luz. Supimos en ese momento que era “ese algo que puede estar tan cerca que pierda el foco, que se pierda de vista” (Parikka, 2021, p.3). Este elemento ya tiene una relación plástica con el arte contemporáneo desde la pieza *El gran vidrio*⁶; sin embargo, reconocemos de él en

⁶ Obra de Marcel Duchamp creada entre 1915 y 1923

nuestra instalación una lectura conceptual con ciertas características y con algunas dualidades: Es lo que ocupa el espacio sin ser visible, es aquello que se encuentra latente, es resto y acumulación, desprendimiento de lo mayor.

El polvo es la metáfora esencial de la destrucción, del paso del tiempo, de la ruina, pero al mismo tiempo es su resto indestructible, tanto en el sentido de aquello que ya no puede ser fragmentado y eliminado, como en el de que no puede ser tampoco ya consumido y reaprovechado. (Hernández, 2012, p.26)

La develación del polvo en la instalación nos permite trabajar con una *no-cosa*⁷ que siendo materia intangible se relaciona con quien participa de la experiencia a través del movimiento para despertar algo tan elemental como la percepción del tiempo y del espacio. A partir de lo mencionado, este elemento contiene una multiplicidad que le brinda a la pieza la potencia de ser: “El polvo nos lleva a nosotros -y a nuestro pensamiento- a diferentes lugares y abre múltiples agendas” (Parikka, 2021, p.2).

El desplazamiento del polvo en este espacio visible – en el haz de luz – puede ser para algunos la acumulación de nuestro pensamiento; como para otros, la representación de la impermanencia y llevarnos con ella a reflexionar sobre la condición efímera del ser humano.

⁷ A modo de complementar la idea de no-cosa sobre el polvo, quisiéramos señalar del mismo texto: Tal vez el polvo no sea entonces sólo "materia", sino algo que perturba nuestras nociones de materia. (Parikka, 2021, p.3)

Capítulo 5: Cómo resistir

Como ya hemos mencionado, la investigación tomó un rumbo en el que debíamos pasar de una bidimensionalidad a un espacio tridimensional en donde los sentidos de quien atiende la pieza deban estar involucrados, que la acción suceda en el momento presente y la obra en sí misma sea una experiencia. Es por eso que tomamos la decisión de crear un proyecto instalativo.

Las obras producen espacios-tiempo relacionales, experiencias interhumanas que tratan de liberarse de las obligaciones de la ideología de la comunicación de masas, de los espacios en los que se elaboran ... La obra de arte se presenta como un intersticio social, dentro del cual estas experiencias, estas nuevas "posibilidades de vida", se revelan posibles. (Bourriaud, 2006, pp.53-54)

El acercamiento a la instalación no solo va de la mano con una propuesta estética, sino que, como menciona Bourriaud, construimos una pieza que trata de ofrecer un esquema alternativo, nuevas posibilidades para luchar frente al automatismo actual. En esa misma línea, nos resulta útil pensar en la instalación como situación pasajera y efímera de la cual no quedará nada a futuro – salvo algún tipo de registro visual – una vez finalice la muestra. En ese sentido no hay nada material que trascienda en el tiempo como obra, lo que vuelve a colocar la experiencia del observador como parte fundamental del proyecto.

La instalación, concentra dos elementos que catalogamos como menores: la luz y el polvo. No por su ligereza, tamaño o importancia, sino por considerarlos dispositivos que pasan desapercibidos por su naturaleza constante y cotidiana. Para explicar la idea anterior hay que precisar que debido a un automatismo diario se elimina la atención y visibilidad sobre estos elementos, quitándoles peso y potencia, por lo que se requiere de un mecanismo y acción humana – la instalación que traemos al frente – para volver la atención hacia ellos.

Para esto, proponemos una habitación de 3 x 5 metros aproximadamente completamente ennegrecida de piso a techo, similar a las características que debe tener un cuarto oscuro. El acceso a este espacio consta de una trampa de luz para poder mantener nulo el ingreso de esta a la habitación. En él se encuentran dos luces puntuales

empotradas una frente a la otra y a la misma altura como si estuviesen intentando iluminarse entre ellas.

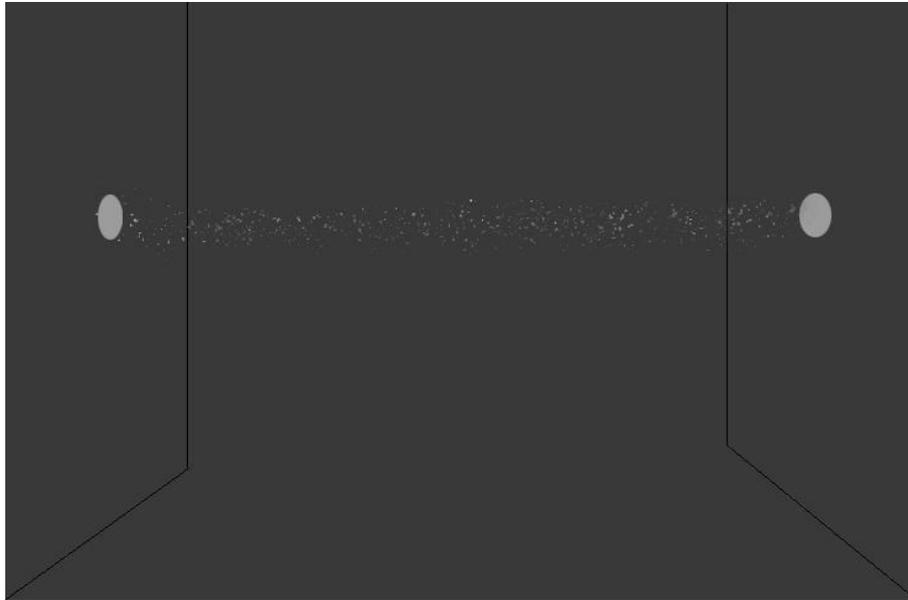


Figura 5

Entre las condiciones mencionadas del espacio, las características de la luz elegida y la ubicación de estas, se produce un haz de luz continuo de extremo a extremo que permite en esa concentración hacer visible las partículas de polvo que se encuentran suspendidas en el ambiente. Ellas están compuestas por elementos orgánicos y minerales que se desprenden de cuerpos mayores y circulan en el aire: fibras, pelos, rocas, polen, minerales, piel muerta, etc. Estas partículas – desechos – aparecen de manera natural en el espacio en constante movimiento y se revelan aquellas que, en su desplazamiento ya sea por el aire o por acción humana, ingresan a este haz de luz. Claire Bishop menciona en su libro *Installation Art* la necesidad de los artistas de hacer uso de la instalación para que la experiencia ocurra a un nivel que involucre a los sentidos más allá de la contemplación óptica:

En lugar de representar la textura, el espacio, la luz, etc., el arte instalativo presenta estos elementos directamente para que los experimentemos. Esto introduce un énfasis en la inmediatez sensorial, en la participación física (el espectador debe caminar dentro y alrededor de la obra) y en una mayor conciencia de otros visitantes que se convierten en parte de la obra. (2011, p.11)

Es así que proponemos en la instalación, más allá de una experiencia en donde la luz hace emerger la materialidad en el espacio vacío y el polvo activa la obra en la medida que se mueve e interactúa con el observador; una pieza que se convierte en puro presente, que obliga al cuerpo a prestar atención, guardar silencio y dejar la inercia para ser conscientes de nuestro entorno más cercano, sensible y así poder volver al cuerpo. Un acto de resistencia.

Conclusiones

La instalación, *Un horizonte en resistencia* es la propuesta visual de nuestro proceso de investigación en las artes basada en la práctica que propone un espacio para atender lo menor. Ubicamos en este gesto, la posibilidad de afectar nuestros sentidos a partir de la potencia de la luz en su inmaterialidad y la fragilidad del polvo en su ser material.

De esta manera, constatamos como el polvo tan aparentemente frágil, volátil y próximo a la nada se contrasta con la interacción y solidez de nuestro cuerpo en el espacio vacío para re-considerar el significado de lo efímero. Este haz de luz lineal a diferencia del horizonte, no es una idea abstracta, sino que es materia real. La tocamos tanto como el polvo nos puede tocar.

En otro sentido, nos es inevitable preguntarnos en qué medida el habitar hoy en medio de un desierto, Lima, se relaciona con la densidad del polvo develado en la instalación y cómo la pieza podría variar en tanto se disponga en otra ubicación geográfica.

Finalmente encontramos en este gesto y en el quehacer del arte un guiño que rompe con lo cotidiano, un acto de resistencia como ejercicio de libertad. Así la fotografía, más que ser el fin de una situación, es el mecanismo que en su esencia nos ayuda a resistir en el proyecto a través de una instalación.

Referencias Bibliográficas

Agamben, G. (2008). *¿Qué es lo contemporáneo?* Texto inédito en español, leído en el curso de Filosofía Teórica la Facultad de Artes y Diseño de Venecia, Italia. Traducción: Verónica Nájera. Disponible en: <https://19bienal.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>

Agamben, G. (2007) *La potencia del pensamiento*. Adriana Hidalgo editora: Buenos Aires.

Alba, S. (2020) *¿Qué está pasando con el tiempo?* En Contexto y Acción. Recuperado de <https://etxt.es/es/20201201/Firmas/34260/Santiago-Alba-Rico-revolucion-tiempo-pan-america-cuerpo-humanidad.html>

Baudrillard, J. (1987). *Cultura y Simulacro*. Editorial Kairós: Barcelona.

Bishop, C. (2011). Bishop, C. *[Instalación de arte]*. Tate: Londres.

Tate Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo editora: Buenos Aires.

Canal Encuentro. (22 de Junio del 2010). *Filosofía aquí y ahora II: Heidegger, Ser y tiempo* [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=Y7T32k64ryM>

Colebrook, C. (2013). *Enmarcando el fin de la especie: Imágenes sin cuerpo*. Disponible en: <https://diecisiete.org/wp-content/uploads/2021/01/Enmarcandoelfindelaespecie-2.pdf>

Deleuze, G.(17 de Marzo de 1987). *¿Qué es el acto de creación?* Ciclo de conferencias de los Martes de fundación. [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=dXOzcexu7Ks>

Duchamp, M. (1998) *Notas*. Tecnos: Madrid.

Guinta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*. Fundación arteBA: Buenos aires.

Hernández, M.(2003). (La) nada para ver. En *Debats revista de cultura, poder y sociedad* n°82. Pp. 56-65.

Hernández, M. (2012). Cuando lo sólido se desvanece en el aire. En *Revista creatividad y sociedad* n°19. Pp. 1-36.

Instituto de arte contemporáneo, Universidad de Pennsylvania. (2003) The big nothing <https://icaphila.org/exhibitions/the-big-nothing/> Curador: Ingrid Schaffner

Lapoujade, D. (2018). *Las existencias menores* . Cactus: Buenos Aires.

Lippard, L y Chandler, J.(1967). *La desmaterialización del arte*.

Montalbetti, M. (2013). El lugar del arte y el lugar de la memoria en *Lima espacio público: arte y ciudad*. PUCP: Lima.

Parikka, J. (2021). El polvo como la vida agotada en *Una geología de los medios*. Caja Negra: Buenos Aires.

Sociologandoabc. (1 de febrero del 2013). *El ser-para-la-muerte. La muerte es la posibilidad que habita todas mis posibilidades* [Archivo de Vídeo].Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=iE5B2awZcPs>

Zajonc, A. (2013) . *Liberating Light: A contemplative and scientific encounter* en James Turrell. Museo

Anexos

Anexo de antecedentes #2 - Notas visuales

[Notas visuales on Vimeo](#)



Cuba, M. y García, A. (2021). Notas visuales. Video



Cuba, M. y García, A. (2021). Notas visuales. Video

Anexo de antecedentes #1 - Notas a lo imposible

Una onda de sonido no tiene repercusión si no hay ser y cuerpo disponible para captarla. Depende entonces de la percepción. Si un árbol cae, no suena, salvo que haya alrededor un cuerpo para procesar y traducir la vibración que genera la caída. Escucharlo.

*

La nada para existir debe ser impronunciable. Es una situación que no puede ser confirmable, una construcción imaginaria.

*

Pensar en la extinción es entrar en un bucle, no tiene fin y requiere del ejercicio de la imaginación. La imaginación se convierte en acto de resistencia.

*

Si no hay olvido, no hay memoria. No podemos olvidar lo que no guardamos.

*

Características de mensaje: informar / real / entendible / permanece en el tiempo.

Características del no mensaje: no es información ni contrainformación

/ no es real ni irreal / ilegible / evanescente.

*

“ Resistir no tiene que ver con información o contrainformación, sino con los procesos creativos” (Deleuze) Que no muera – si muere es memoria – y que continúe latiendo por medio del ejercicio de la imaginación. Es aquello que forcejea con la muerte. Es crear poesía con la vida.

*

Si la idea de cicatriz hace referencia a “aquí sucedió algo”, entonces esta memoria está destinada al olvido. En esta lógica, tendríamos que lograr que esto no se vuelva memoria. Tiene que seguir expuesto, pulsante, latente.

Resistir.

*

El no mensaje también es un tipo de mensaje.

*

En el intento de la negación de algo se termina delatando la existencia de la negación del mismo. Lo señalamos. Es solo con la acción que se puede sugerir la negación.

*

¿Cómo podemos entonces traducir la cicatriz y la herida de la tierra en algo transmisible? En esta vibración está el mensaje del grito de la tierra.

*

Para el sonido que se genera a través del cuerpo como las cuerdas vocales y las palmadas, es necesario el aire, el choque, el golpe.

*

La cicatriz como una huella es una intromisión, una respuesta a una transgresión física de un cuerpo ajeno sobre la piel o sobre la tierra. Un indicador de que “aquí” sucedió algo. La cicatriz se expone para sanar. Es huella y memoria, un marcador natural. Es también, una evidencia mutable que recoge y almacena en ella un periodo de tiempo.

*

La roca que en su forma conserva el paso del aire en el tiempo.

*

La angustia proviene de la experiencia de la nada. La nada, por su parte, nos devela la finitud. La nada, la angustia, la muerte.

*

El resultado de esta experiencia no se da por concluida, necesita ser complementada en la imaginación.

*

Lo que se extingue es incapaz de sobrevivir o reproducirse. Está destinado a la muerte.

*

En los sonidos sutiles, el sonido constante del cuerpo interrumpe cualquier posibilidad de silencio.

*

Para la humanidad la transferencia de memoria no sería posible sin la acción de esta. En ese sentido, es pertinente pensar que para el ser humano la idea de memoria está ligada directamente a la idea de olvido. *

Resolver la comunicación para nuestra extinción se vuelve en un ritual, un acto de fe. Se entrega algo y se está convencido, se cree. Responde a los misterios de la vida, entonces responde a la muerte.



Cuba, M. y García, A. (2021). Notas a lo imposible. Registro