



FUERA DE CAJA

(Ejercicios para el uso de esta gramática)

ALICIA VILLARREAL

Galería Gabriela Mistral

DEPARTAMENTO DE PROGRAMAS CULTURALES • DIVISION DE CULTURA • MINISTERIO DE EDUCACION



**Fondo de Desarrollo
de la Cultura y las Artes**

Ministerio de Educación

Alameda 1371 Fono 3 Tel 696.3351 Fax 696.3252



Fondo de Desarrollo
de la Cultura y las Artes

Ministerio de Educación

Alameda 3371 Fono 3 Tel 696.3351 Fax 696.3252



VERBOS IMAGINARIOS
FIGURAS LUCIDAS
EL PASADO APARENTE
NOTAS PARA SACAR LA VOZ
SIGNOS DE ORDEN MENOR
EXCEPCION A LA REGLA

Galería Gabriela Mistral

Junio 1994

El Gran Texto del Mundo (y sus fragmentos di-versos)

ADRIANA VALDES

"...El Angel de la Historia. Su rostro se vuelve al pasado. Allí donde vemos una serie de acontecimientos, él no ve más que una sola -una única- catástrofe, que no cesa de amontonar ruinas y de lanzarlas a sus pies. Querría demorarse, revivir a los muertos, reunir a los vencidos. Pero desde el paraíso una tempestad agita sus alas, y es tan fuerte que el ángel no puede ya plegarlas... A esta tempestad llamamos el progreso".

Walter Benjamin,

en: Tesis sobre la filosofía de la historia.

"Amarrando fragmentos queriendo atrapar algo de sentido", dice Alicia Villarreal, en este mismo libro. "Querer atrapar algo de sentido" es una de las pocas tareas indeclinables que tenemos, y es difícil. Cada cual se cuenta un cuento para comprender el conjunto de fragmentos inclasificables de que está

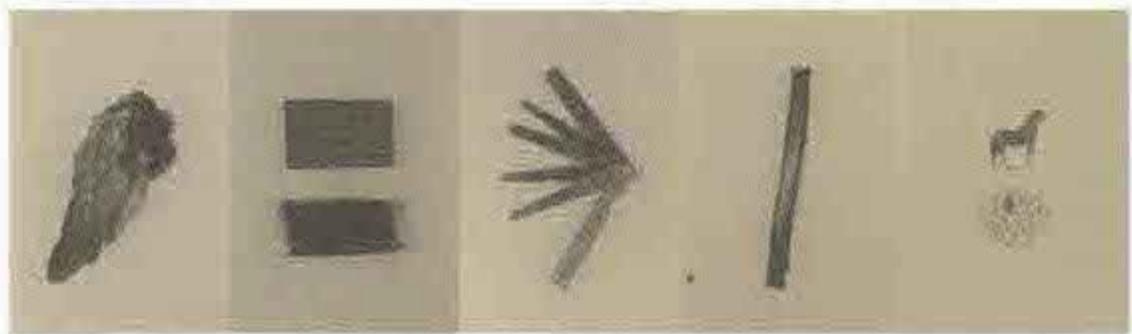
hecha su vida. En estos tiempos los cuentos se vuelven más provisorios y esquivos, no hay -dicen- un gran relato que nos transforme en fantasmales protagonistas (o nos dé siquiera un lugar fijo), y andamos queriendo atrapar algo de sentido, cada cual como puede. De la filosofía se ha pasado a la metáfora -dicen- del relato coherente y "verdadero" al tanteo incierto, a la búsqueda en que se va "ejercitando el inconsciente" (de nuevo Alicia Villarreal).

En esta situación a cada cual se le impone una metáfora (digo yo). Un juego, es cierto, pero obligatorio, como el juego de ajedrez con la muerte que se veía en una película de Bergman. Cada uno tiene el suyo, más que buscarlo le llega -¿de dónde?- como marido o mortaja: del cielo bajan (decían). Alicia Villarreal tiene su metáfora y su juego. Su tablero es el alfabeto. Las piezas que hoy nos presenta son cinco ("vocales"), y lo que propone como juego es combinarlas, produciendo "versos" -enunciados- a partir de las cinco. Sólo que no enuncia. Busca tal vez un idioma "del cual no conoce una sola palabra, una lengua en que las cosas mudas se hablen entre ellas".¹ Sus vocales no son sonoras, son efectivamente "signos mudos", imágenes fotocopiadas de objetos a los que se llega mediante una generosa contribución del azar,

mediante el encuentro surrealista entre un objeto de desecho y la impredecible -y finalmente incomunicable- emoción subjetiva. Como si, a la manera de Benjamin, el recuerdo (la incomunicable emoción subjetiva) fuese lo que transforma una ex-mercancía -un desecho, una "pequeña nada" - en un objeto de colección.² La fervorosa atención a estos objetos, la recuperación fotográfica de su huella física, su emoción subjetiva, finalmente incomunicable, crean el hueco de esa emoción, hueco donde puede ubicarse por un momento la emoción fluida y distinta de cada uno de los sujetos espectadores.

Me interesa entrar un poco en el trasfondo de esa metáfora, de este juego. Al llamar "vocales" (letras del alfabeto) a los módulos de imágenes que entran en relación entre sí, se nos invita a leerlas como si pertenecieran a un texto; el mundo de las cosas mínimas, "las cosas/ que nadie mira salvo el Dios de Berkeley", escribió Borges,³ pasa a ser un inmenso texto que se escudriña con el afán de los cabalistas. Para la cábala, cada signo, letra o palabra del libro sacro provenía de Dios, tenía directamente por autor al Espíritu Santo; no había azar posible; toda aproximación encerraba un sentido.⁴

En la obra de Alicia Villarreal, el gran texto del mundo aparece sólo a través de cinco fragmentos: cinco letras, cinco vocales. El afán de encontrar sentidos



se ejerce sobre los pedazos de un texto destruido. Ha sobrevenido, por lo tanto, una catástrofe muy parecida a la del ángel de la historia, de Walter Benjamin. Al astillarse ese gran texto, el deshacerse sus enunciados y quedar sólo en los elementos de su combinatoria, se han destruido las certidumbres y los vínculos entre las cosas. El gesto de la obra es el de trabajar con el fragmento: lo ajeno a la lógica de los conceptos, ajeno a la continuidad y estructuración de la experiencia.⁵ Se entra entonces a combinar fragmentos, a reconstruir posibles nexos entre ellos, a interrogarse por restos y briznas de un sentido ausente: en definitiva, a medir un vacío de sentido.

La obra combina fragmentos, construyendo con ellas "frases", o "versos" de ese idioma del cual aún no se sabe una palabra ; procurando que las imágenes de cosas mudas se hablen entre ellas. La limitación del número de imágenes es una defensa contra lo que por pereza se llama el azar, la incontenible e inabarcable combinación infinita y desconcertante de las cosas. La limitación del número tal vez se protege contra la monstruosidad de ese azar incomprensible . ("Trato de reflexionar que todo objeto cuyo fin ignoramos es provisoriamente monstruoso" , dijo Borges). Alicia Villarreal investiga, experimenta con unas pocas piezas para comenzar a adivinar la naturaleza de un enorme juego monstruoso. Juega entonces limitando el

número de las piezas, y hace ver, por contraste, la enormidad del juego ilimitado, del "mecanismo de infinitos propósitos, de variaciones infalibles, de revelaciones que acechan, de superposiciones de luz"⁶. Esta última frase, encontrada por mí como ella encontró sus "vocales", podría ser también un acercamiento a esta misma instalación. Un mecanismo de muchos propósitos, de variaciones azarosas, de revelaciones que acechan, de superposiciones de luz.

* Este texto fue publicado en la carpeta *Vocales*, lanzada con ocasión de la exposición, "Fragmentos Di-versos", en el Museo de Arte Contemporáneo, abril 1993.

Notas:

1 Hofmannsthal: la búsqueda de un lenguaje "del cual no conozco una sola palabra, una lengua en que las cosas mudas se hablen entre ellas".

2 Citado por Christine Buci-Glucksmann, *La raison baroque - De Baudelaire a Benjamin*, Paris, Galilée, 1984, p. 40.

3 Buci-Glucksmann, citando a Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 73.

4 "Las cosas que nadie mira salvo el Dios de Berkeley" Jorge Luis Borges, "cosas", en *El oro de los tigres*, libro incluido en *Obras completas 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 1104.

5 J.L. Borges, "Una vindicación de la cábala", en *Discusión*, 1932, libro incluido en las *Obras completas* ya citadas.

6 Porque sólo el fragmento puede mostrar una lógica (de los cuerpos, del sentimiento, de la vida y de la muerte) que no coincide con la del poder ni con la del concepto, escribía Benjamin. Christine Buci-Glucksmann (comentando a Walter Benjamin), *op. cit.* p. 71

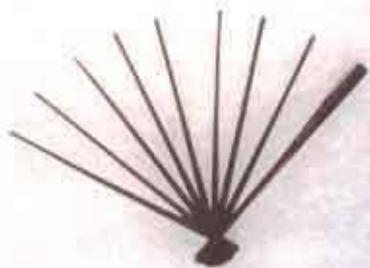
7 Borges, "Una vindicación de la cábala" *op. cit.*, p. 212.

*En ciertos casos y
circunstancias es
el presente el que
ilumina el pasado*



EL PASADO
APARENTE







Pedazos de nada

GUILLERMO MACHUCA

Próximos a su evanescencia, los diversos fragmentos y objetos que han acompañado el trabajo -y la trayectoria también- de Alicia Villarreal deben su existencia al hecho de presentarse desprovistos de una lógica (unitaria) definitiva y estable, del estar, en cierta forma, sustraídos de la necesidad de permanencia que caracterizan aquellos objetos lo suficientemente constituidos y perfilados como para garantizar los reconocimientos y las identificaciones. Todas sus piezas, todos sus fragmentos y todas sus relaciones hablan, por así decirlo, de una *práctica* reservada, inelocuente y frágil, casi inaprehensible; la vocación que la anima sugiere una idea que sólo puede ser alimentada a partir de una serie de figuras colindantes con una "estética del silencio".

En efecto, una economía rigurosa sustenta tanto la obra como la trayectoria de la artista en estos últimos años; una suma de gestos pacientes, silenciosos y distantes, una suma de objetos y fragmentos precarios, triviales, incluso inútiles, excluyen de su obra toda energía asociada con el derroche y el dispendio; sin estridencia ni intensidad, ajena al ruido, una economía semejante pasa por alto el valor reservado a la factura, la maestría y la confección del así llamado "objeto de arte", imposibilitando -por lo mismo- una *consumación de obra* (en el sentido unitario, monumental y concreto del término).

Esta falta de concreción no descarta sin embargo una determinada reserva manual, un trato peculiar -no exento de melancolía- con los objetos y las cosas. Se trata de un "tanteo incierto"¹, determinado por el carácter fragmentario e inestable de los objetos que preceden la labor de *recolección* impulsada por todo su trabajo. La mayoría de sus objetos han perdido su marco de referencia, su uso y su función, y de ellos sólo queda la evidencia de sus múltiples deterioros; están, por lo mismo, impregnados de historia, de una historia fetichizada en despojos, en pequeñas ruinas (aquella "pequeña nada" de la que hablaba Benjamin), en dolorosos y consumidos sobrevivientes de una catástrofe tan imperceptible como su exigua trascendencia.

Estos objetos -en realidad, fragmentos de objetos- son perfectamente clasificables. Constituyen un alfabeto limitado de piezas sueltas: "verdadero puzzle que la artista ordena a su antojo; voces sueltas en un discurso que no las reúne unitariamente"².

Su recolección ha sido el fruto de un trabajo dilatorio, cuya extensión temporal sobrepasa una década de paciente *almacenamiento*. Muchos de ellos han quedado definitivamente sepultados en el "cajón de los recuerdos"; los otros,³ los que han sobrevivido al azar paradójico de la *elección*, suman en la actualidad veintisiete fragmentos. Cinco de estos fragmentos sirvieron como enunciados elementales al interior de la carpeta *vocales*, lanzada hace un año en el Museo de Arte Contemporáneo, con ocasión de la exhibición *Fragmentos Di-versos*. En aquella oportunidad, los veintisiete objetos fueron exhibidos gracias a la proyección de una serie de diapositivas que mostraban la reproducción fotográfica de los mismos. Este procedimiento de reproducción mecánica, complementada con la naturaleza efímera de la instalación (cuya duración alcanzó solo dos días),

neutralizó toda experiencia directa con el referente (los veintisiete signos u objetos). Más que de el reconocimiento de un objeto concreto, dicha exposición puso en escena una condición esencial que hace de esos objetos una *huella física* (un rastro, un estremecimiento de sentido).

Pero toda huella supone, al menos metonímicamente, la presencia física de un cuerpo o un objeto que la determina con anterioridad. No existe huella sin referente (los espejos y las sombras lo confirman).

Los objetos, como rastros y huellas desprendidas de otros objetos, son complementarios con una especie de trabajo (la labor electiva y recolectora de Alicia Villarreal) apenas perceptible, cuya única huella consiste en una *performance* secreta, discreta y privada; esta práctica concuerda en parte con la desarrollada por determinados coleccionistas, en la que su labor de recolección y almacenamiento evoca "ciertos gestos ancestrales de los animales y de los niños".³ Lo que caracteriza las labores pacientes de los coleccionistas y recolectores (de desechos y desperdicios) es la obsesión por otorgarles a los objetos seleccionados o escogidos -por lo general inútiles objetos- una significación opuesta a su condición natural de progresivo degradamiento. El "relámpago poético", el tesoro de significación mora paradójicamente en lo más precario, trivial y reducido. Requiere de una óptica de miniaturista. Los objetos proyectados por esta mirada son, al mismo tiempo, un todo y un fragmento. Son un mundo dentro de otro, un "pedazo de nada" que sólo dificultosamente ofrece su procedencia y su origen.⁴

En este sentido, los fragmentados objetos de Alicia Villarreal impiden una definición precisa, encaminada a describir con exactitud su proveniencia y su origen (del objeto de

los que fueron -intencionada o azarosamente- desprendidos o extractados). Basta, para hacer coherente esta observación, intentar describir o definir el nombre de "ese algo" o de "esos algo" (¿un pedazo de ala, un abanico, una nuez y un gancho, una rama?) que constituyen el repertorio de objetos y de imágenes presentes en esta instalación (me refiero a ahora a los signos que componen la actual muestra "Fuera de Caja"). Describir sus contornos, con el fin de adecuarlos a un nombre o a un concepto, supone una empresa casi imposible, dado que se trata de suplementos, de despojos insignificantes que, de acuerdo a su nulo valor de cambio y de uso, no cumplen las mínimas condiciones exigidas para la promoción de un intercambio simbólico (en el sentido comunicativo y pragmático del término).

Fuera de Caja

Hasta ahora me he referido someramente a la labor de recolección llevada a cabo en estos últimos años por A. Villarreal; el fruto de esta labor lo constituye, como lo sugerí antes, la adquisición de un alfabeto cuya presencia fue visible en *Fragmentos Di-versos*; exposición brevemente comentada en los párrafos precedentes.

La diferencia respecto a su obra pasada, reside en que ahora todos estos signos han sido complementados con una instalación compuesta de variados objetos (algunos encontrados, la mayoría fabricados expresamente para esta ocasión); ahí se pueden reconocer unas cajas, unas maletas y un baúl -unas están abiertas, otras cerradas o semi cerradas-, emplazadas algunas sobre el suelo, y otras recostadas o posadas en los muros que circundan parte del perímetro de la sala G. Mistral.

La ingravidez de su obra anterior (carente de producto, más no de huella) ha sido sustituida aquí gracias a la apertura a un mundo de objetos físicos, reconocibles en el espacio. El espacio ha sido ocupado - y no recargado- con objetos. La ausencia (de su obra anterior) se ha convertido en presencia, la vacuidad en cierta plenitud.

Este espacio -y los objetos que lo traman- ha sido fraccionado en seis pequeñas instalaciones, cada una con sus respectivos nombres o enunciados. *Figuras lúcidas*, *Verbos imaginarios*, *El pasado aparente*, *Notas para sacar la voz*, *Signos de orden menor* y *Excepción a la regla* son los enunciados o los nombres que rotulan cada una de las instalaciones; estos nombres o títulos están en perfecta correspondencia con los objetos (las cajas, las maletas y el baúl) y éstos, a su vez, con los signos o imágenes -o los fragmentos desprendidos de los mismos objetos- que, visibles, invisibles, proyectados, impresos y reprocesados, se anudan perfectamente con sus respectivas matrices o envoltorios.

La correspondencia de los objetos y los signos es simétrica; se ajustan cuidadosamente unos con otros. Su contigüidad opera por adición, no por anulación. los signos y las imágenes, depositados en cada una de las instalaciones, están revestidos de una particularidad determinada por la naturaleza específica de su tratamiento formal, técnico y expresivo. Se los puede reconocer en sus más variadas formas de *representación*: impresos, reprocesados, objetivados, proyectados, convertidos en huellas, visibles, ocultos, velados, desprendidos o recompuestos. Los objetos que les sirven de embalaje o de morada, compensan su pesantez espacial con una especie de movilidad deducida del hecho que, en su mayoría, están dispuestos de modo que exhiban un determinado uso, una función. La impresión -de cada instalación como del conjunto- es, por así decirlo,

la de un movimiento de flujo y reflujo circular y reversible. Todas las piezas se abren y se cierran; se puede perfectamente -y en esto el papel del espectador es aquí esencial- cerrar todos los envoltorios con sus respectivas matrices u objetos, o, de modo inverso, abrirlos luego, proyectando mentalmente su contenido por el suelo o el muro. Un signo sonoro recorre, de esta forma, toda la instalación. Este ruido -como lo indiqué al principio de este texto- es la metáfora de un "silencio" que sirve para describir un estado peculiar de anulación material (sin llegar definitivamente al "grado cero" del *minimal*); de ahí que la obra de Alicia Villarreal -desde su fase más inmaterial hasta su reciente apertura al mundo de los objetos espacializados- pueda ser leída o visualizada a partir de su *funcionamiento*; se la puede comparar con aquellas máquinas "que funcionan bien" (distantes, por lo mismo, de las máquinas chillonas y frustrantes, como las producidas por ciertas vertientes del *dadaísmo* y el *neo dadaísmo*). El ruido de estas "máquinas felices", es un ruido límite, "un ruido imposible, un ruido de lo que, por funcionar a la perfección, no produce ruido... es dejar oír la misma evaporación del ruido: lo tenue, lo confuso, lo estremecido se reciben como signos de la anulación sonora".³

Notas:

- 1 Adriana Valdés, *El Gran Texto del Mundo*, en en este mismo catálogo.
- 2 V. Nieto Alcaide y F. Checa Cremades, *El Fin del Lenguaje Clásico: Las polémicas clasicismo-manierismo*, Ed. Itsmo.
- 3 Walter Benjamin, *Dirección Única*, Ed. Alfaguara
- 4 Susang Sontag, *Bajo el Signo de Saturno*, Ed. Edhasa
- 5 Ronald Barthes, *El Susurro del Lenguaje*, Ed. Paidós