

Restituciones:
Hacia una lectura de las obras Local (tllaqpc) y el remake de Trailer Exhibition de
Danilo Dueñas

Daniel Montero Fayad

Tutor

Dr. Elia Espinosa

Asesores

Daniel Garza
Cuauhtémoc Medina

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
Posgrado en Historia del Arte
Maestría en Historia del Arte



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Tabla de Contenido

1. Introducción: Lanzamiento	3
2. La historia de una entrada y de una salida	7
2.1 Anecdótico	7
2.2 Hacia un diagnóstico del problema	14
3. La basura y el cuerpo	30
3.1 La basura y la alegoría	30
3.2 El cuerpo, el gesto y la superficies	40
4. Conclusiones	47
5. Bibliografía	49
6. Anexo 1: Obras de Danilo Dueñas	53

Introducción

Lanzamiento

Un boomerang es un arma que se usaba en la antigüedad para cazar animales pequeños. Se lanza y si no alcanza su objetivo, regresa siguiendo una trayectoria pero por el lado contrario. La genealogía del arma es confusa y su historia, aunque reseñada, tiene aún muchas incongruencias. Sin embargo la idea de un artefacto que regresa a quien fue lanzado se ha valorado, más que por la idea misma del dar en el objetivo, por la idea del regreso. Es más, el boomerang que comúnmente se conoce (hay otros tipos de boomerang que por la forma en como están contruidos no regresan) es más apreciado por el acto mismo del regreso, que por otra cosa. Ahora bien, podríamos preguntarnos si el boomerang lanzado y recogido son lo/el mismo, o por lo menos si tienen el mismo sentido. Podría pasar, por ejemplo que en el acto de recoger el artefacto en vuelo, la mano fallara y nos diera con un nuevo sentido en la cabeza. El regreso como posibilidad de pluralidad de sentido.

Si es posible considerar el regreso como fundamental en la naturaleza de un artefacto, por qué no considerar el regreso de otros artefactos o cosas, simple y llanamente, que lanzados al espacio y al tiempo, ya no por un *lanzador* sino por otras circunstancias, regresan siendo ellos mismo, pero transformados. Sobre eso he pensado en estos últimos años; En algún momento pensaba que ese regreso podía pasar desapercibido. Me equivoqué. No hay razón para creer que los regresos son menos que el lanzamiento inicial o la circunstancia anterior al lanzamiento. Las cosas nunca vuelven a ser como antes. Eso no quiere decir nada. A veces suelen ser más importantes, o para decirlo de otra forma, cobran una importancia que no era evidente la primera vez. La “segunda oportunidad”, el sentido que regresa transformando las cosas, ese sentido transformador es justamente el importante. Genera una conciencia que antes no se tenía.

Puede que a veces esa conciencia sea en ultimas lo que nos quede. Las relaciones con la memoria tienen que ver con eso. Si una cosa vuelve con otro sentido, la memoria, que en un momento funciona para percibir la cosa como vieja, también tiene la cualidad de percibirla como extraña. Es una obviedad citar a Heráclito de Efeso y su reflexión sobre el río en este momento. Lo interesante, más allá de eso, es que es en la vuelta

cuando podemos percibir por primera vez cómo era y cómo es ahora la cosa (¿acaso funciona como una relación amorosa de pérdida, de viaje, de partida?).

Por eso he elegido analizar las obras *Local (tllaqpc)* y el *remake de Trailer Exhibition* del artista colombiano Danilo Dueñas; toda esa reflexión sobre la vuelta y la salida, tiene que ver con estas obras. Además, a mi parecer, esos trabajos son significativos por lo que son y por lo que representan históricamente. Como es sabido, la historia del arte colombiano se ha contado principalmente desde las investigaciones referentes a la pintura figurativa. Para explicar el fenómeno de la figuración pictórica colombiana, escuché decir recientemente a la crítica y curadora María Iovino en el contexto de un conversatorio, que la mejor forma de entender ese hecho tiene que ver con la manera de ver el mundo de los colombianos: ante la violencia tan arraigada y tan visible sobre los cuerpos, no se pueden eludir imágenes que muestren a dichos cuerpos en diferentes estados, algunas veces en estados completamente degradados. Por lo tanto, momentos importantes de la abstracción en Colombia como los de Carlos Rojas no tuvieron el mismo impacto ni social ni artístico que los cuadros figurativos de Obregón o Botero de la misma época. Creo que Iovino tiene razón en ese argumento. Y precisamente por eso la historia de la abstracción en Colombia aun está por contarse.

Una de las consecuencias que le atribuyo a esa “falta de visibilidad de la abstracción histórica” es que los nuevos pintores que comienzan a trabajar en los años 80, casi todos abstractos¹, no fueron comprendidos a cabalidad por los críticos de la época. No los sabían mirar. Es importante decir también que por esa misma época, artistas de esa generación como María Fernanda Cardoso, Doris Salcedo y José Alejandro Restrepo entre otros, empezaban a hacer exploraciones con otros medios como la instalación y el video. Esos artistas fueron los que de hecho hicieron el relevo histórico a los pintores modernos colombianos y son los que actualmente son reconocidos en el arte contemporáneo colombiano. Lo que ocurrió con los pintores abstractos de la década de los 80 es hasta ahora un capítulo pendiente.

¹ No me atrevería a asegurar que todos los pintores de ésta generación son abstractos por una actitud contestaría frente a los artistas que les precedieron, asumiendo la abstracción como una alternativa artística. Sin embargo en mis investigaciones preliminares puedo inferir la hipótesis de que en esa década, los pintores si buscan otras alternativas y encuentran en la abstracción una posibilidad para la investigación plástica. entre algunos de esos artistas podemos encontrar a Jaime Iregui, Carlos Salas, Luís Luna, y Danilo Dueñas entre otros.

Daniilo Dueñas, que gozó en esa época con el beneficio de ser uno de los más “reseñados” por la prensa además de que sus exposiciones nunca pasaron desapercibidas, pertenece a esta generación. Considero que sus obras de ese momento son las que investigan de mejor manera las posibilidades de la pintura abstracta en relación a los otros pintores contemporáneos a él. Además de revisar y apropiarse de los fundamentos de la abstracción colombiana, incorpora problemas del arte abstracto internacional. Dueñas es un artista que llama la atención sobre movimientos foráneos pero al mismo tiempo revitaliza la pintura colombiana. Es uno de los primeros en darse cuenta que las posibilidades de la pintura abstracta están en la reflexión sobre ese medio y cómo este puede ser afectado por otros medios artísticos. Es esa conciencia la que hace de Dueñas un artista importante en el arte nacional y las obras *Local (tllaqpc)* y el *remake de Trailer Exhibition* desarrollan este postulado a cabalidad.

Trataré de mostrar en este trabajo que en esas obras se cumple la idea de una restitución de que las cosas, al ser arrojadas, cobran otro sentido. Cosas comunes. La pregunta del cómo y por qué se hace esta operación es de lo que se trata este trabajo. Intentaré mostrar que la “vuelta” y la “salida” de las cosas a otros espacios que aparentemente no les pertenecen nos hacen pensar en que de alguna manera esas mismas cosas nos cambian, y el que esté dispuesto a “ver” va a salir “afectado”.

Las obras *Local (tllaqpc)* y el *remake de Trailer Exhibition* son muy particulares dentro del *corpus* general del trabajo de Dueñas. Considero que marcan un punto culminante porque desarrollan todos los planteamientos que ya estaban presentes en trabajos anteriores. Dueñas comienza como un pintor abstracto que incluye elementos de la cotidianidad en su trabajo. A medida que avanza en sus investigaciones, las intervenciones sobre los objetos se vuelven muy sutiles y más que “pintar” compone con esos objetos. Luego, y después de un proceso que implica reflexionar sobre el mismo acto de pintar y sobre los objetos que se ponen como pintura, la obra pasa de la bidimensionalidad a la tridimensionalidad. El proceso mismo de instalación produce una serie de objetos que se valoran como parte de la obra y se dejan en la instalación. Todo eso es a lo que me refiero con “la salida”. Si se puede valorar el espacio tridimensional como pictórico, entonces todo lo que se encuentra allí es potencialmente otra cosa, tiene otro sentido. Para el espectador, entrar a ese espacio es extraño porque

literalmente se mete en la obra, habitando un espacio. Si los objetos que antes pertenecían al mundo, como la basura por ejemplo, han salido de la pintura, para instalarse en el espacio, vale la pena preguntarse ¿es esa basura sólo basura, o es otra cosa? Un proceso que lleva de la pintura a las tres dimensiones me hace pensar en la naturaleza de los objetos que una vez fueron tridimensionales, luego considerados como bidimensionales y por último, otra vez de tres dimensiones.

Por esas razones, este trabajo consta de dos partes: la primera será un seguimiento de la obra del artista anotando en que puntos cambió, cómo ha sido su proceso, quién lo ha influenciado y cómo se notan esas influencias en su obra. Esta primera parte es fundamental porque hará evidente que estas dos obras montadas en el 2003 hacen parte de un proceso investigativo en pintura y que la arbitrariedad que a veces se muestra tiene un sentido, o sea, que *la arbitrariedad no es tan arbitraria*. Se mostrará precisamente como es el paso de la bidimensionalidad pictórica a la tridimensionalidad arquitectónica. La segunda parte tiene que ver justamente con los resultados de ese proceso de investigación plástica. Desarrollará las consecuencias fenomenológicas del proceso y qué implica que el espectador esté en un espacio real y no en uno representativo.

2. La historia de una entrada y de una salida

2.1 Anecdótico

Permítaseme comenzar con dos anécdotas que para nada son una trivialidad y que me darán la posibilidad iniciar el análisis de las obras *remake de Trailer Exhibition* y *Local (tllaqpc)* ambas del artista caleño Danilo Dueñas y que de hecho, son el eje central de este trabajo.

En el año 2003 se celebraban dos eventos importantes en el arte bogotano (me permito agregar acá, para el arte colombiano). El primero, la IV Bienal de arte de Bogotá y el segundo, la segunda entrega del premio Luís Caballero, concurso artístico que creó el Distrito en el 2001 para artistas de más de 40 años.

En la IV Bienal, además de montar las obras seleccionadas para esa entrega, los curadores Ana María Lozano, Jaime Cerón y Fernando Escobar, decidieron volver a mostrar obras que ellos consideraron hitos en la historia del arte colombiano reciente. Esa Bienal fue innovadora en varios sentidos porque se pluralizó más la participación y se escogieron diferentes escenarios para la muestra, El Planetario Distrital y El Museo de Arte Moderno de Bogotá entre otras. Además de las obras *Aliento* (1996) de Oscar Muñoz y *Grano* (1982) de Miguel Ángel Rojas, por citar solo algunas, también fue seleccionada *Trailer Exhibition* (1996) de Danilo Dueñas¹. Esa obra se presentó por primera vez en 1996 para el 36 Salón Nacional de Artistas.

¹Es bastante peculiar que *Trailer Exhibition* se haya elegido como hito para el arte colombiano porque nunca se consideró realmente importante en ningún texto ni catálogo, a excepción del que escribo María Iovino para la exposición *Sin las palabras circundantes* que se presentó en el Museo de la Universidad Nacional; en el año 2000. Aunque esta obra sí es fundamental para entender el proceso artístico de Dueñas, la obra no se había enmarcado en ningún proceso en el arte colombiano. De todas formas, en el catálogo de exhibición nunca se explica porque se seleccionó ni en que sentido es considerada importante. Ana María Lozano, quien escribe el texto de la obra en el catálogo de esa Bienal, la ubicaba como un “lugar de trasgresión de diferentes modelos de representación, que claramente han impuesto un direccionamiento a la mirada” pero no dice ni hacia dónde se produce ese redireccionamiento ni por qué. Adicionalmente, la imagen de la obra que aparece es posiblemente la más pobre del catálogo -como se explica más abajo- y no es la de la obra que se exhibió en 1996.

Sin embargo, Danilo Dueñas tenía problemas para montar esa obra porque las partes que la constituían ya no estaban disponibles (algunas estaban en España, otras estaban en Estados Unidos y otras incluso habían desaparecido). De todas formas, así se hubiesen podido recolectar las partes de esta instalación, Dueñas hubiera dicho que él no mostraba la misma pieza². Faltaba una semana para la exhibición que sería montada en El Museo de Desarrollo Urbano el Planetario Distrital, y aún no se había comenzado a armar la estructura que componía la *obra*. Es más, no creo que siquiera Dueñas supiera para ese momento qué es lo que iba a montar. Un grupo de alumnos de Dueñas decidieron ayudarlo³; cuando llegaron a la sala, había en el piso unos paneles de tablaroca usados previamente no se sabe con exactitud en qué, unas lámparas de luz blanca, un andamio y una especie de plano de montaje. Los módulos se comenzaron a montar siguiendo el plano pero también siguiendo las posibilidades pictóricas de cada uno, o por lo menos así lo indicó Dueñas.

Al cabo de una semana la obra estaba completamente montada y se terminó unas horas antes de que la exposición se abriera al público. La *instalación* parecía a la vez una estructura arquitectónica. Cuando terminaron, antes de desmontar el andamio usado para el montaje y quitar una mesa que les ayudaba de soporte y de herramienta, decidieron tomar unas coca-colas en la sala. Se pararon, barrieron los desechos que habían quedado y juntaron toda la basura en dos montoncitos. Así mismo les sobraron unos paneles que ya no tenían espacio para ser colocados. Cuando ya iban a recoger todo, Danilo decidió que los montones de basura se debían quedar, que las latas y las botellas de coca-cola debían acompañar a la basura, que la mesa se quedaba donde estaba y que ya no iba a ser necesario quitar los módulos sobrantes.

A las 6 de la tarde se abrió la exposición al público.

El resultado final de la instalación muestra una obra construida por partes que se integran en el montaje. Algunos paneles blancos son levantados desde el piso generando una especie de paredes falsas que crean unos cuartos. Otros de estos paneles son puestos sobre las paredes blancas de la galería. Todos los paneles (valga decir que todos tienen

² La forma de trabajar de Dueñas compete al espacio en donde se monta la pieza. La misma obra no se puede mostrar en diferentes espacios porque es contextual. Mas abajo se hará una aclaración al respecto.

³ Esta anécdota la comenta Diego Piñeros, un alumno de Dueñas en ese momento.

señales de uso y que no son completamente blancos) están sustentados en unas estructuras lineales de madera. De la misma manera, estas *paredes* están constituidas por láminas de fórmica negra, roja y blanca que reflejan la luz de lámparas blancas que han sido instaladas en el espacio, vertical y horizontalmente. La luz blanca se refleja en el piso y en las láminas de fórmica creando un efecto extraño, como si el piso también hubiera sido colocado allí. Como se dijo más arriba, también hacen parte de la instalación el andamio usado para la construcción de la obra, la mesa, la basura y los paneles sobrantes; hay que añadir que los listones usados para unir los paneles y los cables de las lámparas también quedan a la vista.

Igualmente, para el montaje de la obra *Local (tllaqpc)*, se improvisó mucho. Lo que se mostró en la segunda versión del Premio Luís Caballero en La Galería Santa Fe, del Planetario Distrital distaba mucho del proyecto que se pasó para el concurso⁴. Lo que se pretendía hacer inicialmente era una hilera de 1620 libros azules. Pero el método de trabajo de Dueñas alteró completamente el proyecto. Sí se comenzaron a buscar los libros pero sólo se pudieron encontrar 35. Ante la imposibilidad de conseguir todos los libros decidió que se iba a montar algo completamente diferente pero siguiendo el concepto de “todos los libros azules que pude conseguir” (*tllaqpc*).

De la misma forma en como se construyó la obra de la IV Bienal (el *remake de Trailer Exhibition*), se comenzó a montar esta instalación una semana antes de que se inaugurara la muestra. Sin embargo, un tiempo antes de la inauguración, yo veía a Dueñas recorrer los pasillos en donde se dictan los talleres de arquitectura de la Universidad del los Andes de Bogotá, institución de donde era profesor del Taller Interdisciplinario del Departamento de Artes Plásticas. En esos recorridos cosechaba maquetas que los alumnos de arquitectura tiraban a la basura después de una entrega de clase. Para la instalación final de *Local (tllaqpc)* se mostraron esa maquetas en el centro de un espacio construido por unos vidrios y se dejaron los residuos que la exposición

⁴ El premio Luís Caballero se ha vuelto uno de los concursos más importantes para el arte colombiano en los últimos años. El Premio, de carácter bienal, promueve la presentación de exposiciones individuales en la Galería Santa Fe del Planetario Distrital de Bogotá, que hayan sido concebidas específicamente de acuerdo a las condiciones de ese espacio. Las propuestas son realizadas por artistas colombianos que han alcanzado o sobrepasado una trayectoria intermedia, y que concursan por un gran premio final. En la última versión (julio 2006- julio 2007), cada artista recibió por parte de la Secretaría de Cultura una beca de creación de 11 millones quinientos mil pesos colombianos (aproximadamente U\$ 5500), para el desarrollo de su respectiva propuesta y todos están nominados al Premio, que entregó al final de ese ciclo un premio de 50 millones de pesos colombianos (aproximadamente U\$ 25000).

anterior, la de Víctor Robledo. Además de las maquetas, estaban en el piso unos paneles de tablarroca, luces blancas, láminas de fórmica negra y blanca, listones de aluminio, pedazos de madera. En este caso ocurrió algo similar al caso de la Bienal: todo se montó con ayuda –de estudiantes entre otros- siguiendo una especie de plano que Dueñas marcó en el mismo espacio de la galería. En este caso la instalación también planteaba problemas que incumben a la arquitectura pero en otro sentido que será indicado más adelante⁵.

El resultado final de ésta obra fue un poco más disperso que en el caso del *remake de Trailer Exhibition*. Para verla tocaba acceder al espacio por una abertura estrecha que Dueñas había construido como puerta de entrada. Al superar esta especie de obstáculo estaba la habitación construida por paneles y vidrio en la cual se encontraban las maquetas referidas más arriba, puestas sobre cuatro mesas. Sobre estas había también láminas de fórmica negra y blanca, luces blancas y otras construcciones hechas con madera. Bajo una de las mesas había una luz blanca y los 35 libros azules que se pudieron conseguir. Había además dos salidas laterales para poder acceder a las otras partes de la obra; en la derecha había, puestas en el piso, láminas de fórmica blanca y negra, y sobre estas, pequeñas tablas de madera ensambladas. En la esquina inferior de la galería había una hilera de pequeñas tabletas, todas de diferentes tamaños. En el ala izquierda había, también en el piso, unos listones de aluminio, un par de luces blancas, láminas de fórmica blanca y de tablarroca amarilla, y en la pared, una lámina de fórmica negra y un par de listones metálicos más.

⁵ Hay que hacer una aclaración sobre la importancia de estas anécdotas que, sin embargo, no se tratará a profundidad en este trabajo. Se presenta un malentendido documental que sólo se pudo aclarar anecdóticamente porque los registros son equivocados. Para el catálogo de la Bienal, se mostró documentación de la obra original que se montó en el Salón Nacional de 1996. Obviamente, ese catálogo supone la documentación de las obras que se exhibieron. Pero como la obra se terminó de construir muy poco tiempo antes de la inauguración, no se alcanzaron a tomar las fotos apropiadas. Es más, no tenía sentido tomar fotos a una obra “falsa”, que no era la que se suponía hito del arte colombiano y que tampoco fue la que se había exhibido tiempo atrás. De la misma forma, en el folleto del Premio Luís Caballero no se pudo incluir la foto de la obra que se exhibió por las mismas razones anteriores. No se tenía la obra a fotografiar. El recurso al que se acudió fue el mismo que en el catálogo: se usó la documentación de otra obra, en esta oportunidad, la que se mostró en la Bienal, o sea, la del *remake de Trailer Exhibition*. El documento también es falso porque registra otra obra. Esa cadena de malentendidos documentales es propiciada por la forma de trabajo de Dueñas que parece escapar a esa misma idea de documento. Él, en el folleto del Premio, lo dice explícitamente: “Un catálogo. ¿Por qué tengo que escribir? ¿Por qué tengo que fotografiar? ¿Acaso son el dinero y la distribución los que me harán un artista más famoso o es la importancia de la presencia de un documento en un archivo para nuestra gente más joven? ¿Les importará? Lo que importa es el arte, no yo”. Texto del folleto del Premio Luís Caballero de Danilo Dueñas. Folleto del Premio Luís Caballero, 2003, sin editorial, sin página.

Ahora bien, el retorno de la obra *Trailer Exhibition* tal cual se montó en 1996 falló. En lugar de retornar el “hito” de la historia del arte colombiano, *volvió* otra cosa, completamente nueva y que no estaba en los planes de nadie, incluso de los mismos curadores. Pero aún así, esa obra, que no era la misma *Trailer* de 1996, conservaba la intención de la obra original; en palabras de Ana María Lozano, “se oponía a las lógicas y requerimientos del salón, un proyecto experimental y de resistencia”. De hecho, creo, se pudo montar esta nueva propuesta porque respetaba justamente esa actitud. Volver a hacer esta obra tal cual había sido era una especie de rechazo de la obra misma y de sus métodos.

Al respecto de la obra del Premio Luís Caballero *Local (tllaqpc)*, podemos ver que ocurre una situación similar. La idea de romper con un plan de trabajo preestablecido hace pensar en que, de hecho, el plan existe sólo para ser roto. Hay una improvisación sobre la marcha que hace evidente un proceso de pensamiento en el espacio y sobre los objetos que son puestos: esa acción tiene que ver más que con lo preestablecido o con lo dado, con las relaciones que existen entre las cosas y el espacio: los objetos no llenan el espacio; el espacio es la relación entre el cuerpo y los objetos.

Estas anécdotas nos muestran que, como el mismo Dueñas lo anunciaba en una entrevista concedida a Carlos Quintero en 2002, el espacio en estas obras no está antes que el movimiento, sino después. El espacio no se anticipa sino que, para que pueda haber espacio, el movimiento ha de ser ejecutado. Sólo cuando hay movimiento hay espacio y es por esto que una obra de Dueñas no puede preconcebirse en un proyecto. De hecho, el planteamiento inicial existe como proyecto pero para ser subvertido, para ser movido, como se ha dicho más arriba. Si el espacio no se anticipa, es el movimiento lo que es importante y con él todos los elementos que están involucrados allí; pero no sólo el *movimiento* del cuerpo sino *el presente* del cuerpo y de los objetos. Sólo se puede saber qué es eso que está allí, estando. El cuerpo es fundamental porque completa la obra, en un sentido amplio: sólo podemos percibir si nuestro cuerpo se mete allí, literalmente. En ese sentido, antes de poder realizar una interpretación discursiva sobre la obra, el cuerpo ya ha *actuado* y se anticipa. Esto no es una obviedad si se considera la dificultad discursiva que implican estas obras. El decir algo interpretativo sobre las obras es difícil. Eso es una herencia del arte abstracto más simplificado que se retoma y

se apropia de manera directa. Y no sólo de la pintura purista norteamericana de los años 50 sino también del arte mínimo, por ejemplo de las obras de columnas de Morris en donde se comienza a hacer una reflexión por el espacio y el tiempo involucrados en las obras⁶. Adicionalmente, las partes de las obras, todo lo que se va a poner, se coloca en el espacio creando uno nuevo a partir de la experiencia del estar. La relación con la arquitectura en este caso es fundamental: la experiencia de un espacio sólo se puede dar *in situ*. En las instalaciones de Dueñas, los objetos que son traídos y que se producen allí tienen que ver con una forma de producción que cuestiona a la misma arquitectura: las subestructuras arquitectónicas que nos presenta Dueñas nos demuestran que el espacio se cuestiona por los objetos presentes; más aún, la generación de un espacio alternativo dentro del edificio utilizando al mismo edificio, ya no como contenedor de cosas sino como ente interrelacionador de eventos, nos muestra cómo esa presencia de las cosas es específica de un lugar, de un espacio y de un tiempo.

La estrategia que utiliza Dueñas tiene que ver, en primer lugar con la dispersión en el espacio de los objetos, o mejor, de la dispersión del mismo espacio generado. El “orden” que se da parte de la eliminación de cualquier tipo de serialidad posible para obligar un recorrido por parte del espectador; las obras son impredecibles en todos los sentidos, desde su creación hasta su percepción. En segundo lugar, la estrategia está relacionada con los objetos y la forma de usarlos en las instalaciones. Se montan objetos reflejantes como las fórmicas y luces que producen un efecto que modifica radicalmente la percepción del espacio; y se dejan objetos de desecho en la sala que se refieren a la forma en que fueron montadas las obras generando una relación dialéctica entre todas las partes del montaje.

Pero no sólo el espacio es importante: el tiempo, como se puede ver en las anécdotas, es fundamental porque se necesita un *tiempo* para aprehender las obras en el recorrido y también porque la producción *in situ* difiere de la idea de “proyectar” a futuro. Pero no sólo el tiempo como rescate de cosas del pasado como huellas o como diferencial en las

⁶ Danilo Dueñas retoma la negatividad discursiva de los artistas norteamericanos de los años 50 y siempre ha eludido cualquier interpretación de su obra. La premisa *What you see is What you see* de Frank Stella se hace evidente en este caso. Stella hace una valoración del objeto pictórico sobre los discursos que son circunstanciales a dicho objeto. *What you see is What you see* al parecer funciona como una tautología en donde el objeto se impone y la relación está con el mirar del espectador, no con el decir. Así mismo Robert Morris intentaba que sus obras de columnas fueran lo más neutrales posibles. El color gris y las posiciones en que las ponía tenía que ver justamente con la intención de anticipar el discurso del espectador favoreciendo su gesticulación corporal. Esa misma idea se encuentra en estas obras de Dueñas.

capas de color cuando Dueñas lija alguna superficie. El problema del tiempo tiene que ver con la actualidad del espacio en donde se montan las obras; por supuesto hay una serie de objetos que se “traen” al espacio. Pero las obra sólo se monta cuando los objetos están allí presentes y luego se decide si se quitan o se dejan esas partes y cómo se instalan. La obra se construye sin plan así algunas partes se recojan con anterioridad como la maquetas en *Local (tllaqpc)*. El tiempo en la obra es complejo porque coexisten diferentes temporalidades y en diferentes ámbitos: el pasado como huella en los objetos usados previamente en otros ámbitos (el regreso de los objetos con otro sentido), la idea de tiempo presente al montar la obra, y el momento específico del recorrido del espectador.

Ahora bien, habría una serie de preguntas que surgen de todo eso: por qué un artista que se ha considerado pintor y que comenzó su carrera como tal, exhibe éstas instalaciones; o mejor, qué tienen que ver estas instalaciones con pintura si involucran el espacio arquitectónico; y adicionalmente ¿cómo se da el salto de la pintura a las instalaciones que tiene que ver más con la arquitectura? En ese sentido y para resolver esas preguntas habrá que considerar la génesis de esas dos obras y ver qué papel cumplen en el *corpus* general del trabajo de Dueñas. De la misma forma, habrá que tener en cuenta las consecuencias de “estar” en las obras. Lo que demostraré es que esas preguntas-problemas están ligados unos con los otros, que no son circunstanciales y que son parte de un proceso de trabajo. En la medida en que los objetos pueden entrar a la pintura, también pueden salir pero sin desincorporarse de la obra; pero esta salida implica la valoración del objeto y la incursión del cuerpo en el espacio; y en un sentido más amplio, de la misma noción de pintura como práctica. En el momento en que una cosa se considera, habrá que tener en cuenta las otras. Comenzaré con la historia de la entrada y la salida del objeto en la obra de Dueñas, y de su valoración, para luego ver cómo se involucra el cuerpo del espectador en todo eso.

2.2 Hacia un diagnóstico del problema

Para 1995, en el catálogo que se publicó para VII Salón Regional de la Zona 7 en Bogotá, Gustavo Zalamea, el jurado nacional en esa oportunidad, afirmó:

La pintura es la pieza más difícil de encajar en este rompecabezas de lo nuevo. Para el artista –hoy como siempre- la exigencia es grave: su función no puede ser la de producir objetos inofensivos para el consumo. Tiene que trabajar con los conceptos, con la materia y el espacio, para llenarlos de significación y de poder, y para establecer relaciones difíciles que alteren el orden conocido. Tiene que vivir sumergido en su época para lograr una síntesis, pero al mismo tiempo tiene que estar en contra de su época, subvirtiendo el orden visual establecido.

¿Cómo hacer esto con la pintura? ¿cómo conseguir que pueda enfrentar con éxito, en estos salones especializados, la presencia real del objeto y la invasión del espacio? la técnica y el oficio, al igual que la academia, están hoy más que nunca puestos en cuestión: salvo en contadas excepciones, asfixian la obra y ahogan sus elementos esenciales en un virtuosismo artificial. Buena parte de la mejor pintura hecha en Colombia en los últimos años está viciada de calidades formales, de sofisticación y de “buen gusto”. La mayoría de las pinturas que van a llegar al Salón Nacional se encuentran ese limbo, una suma de calidades que no alcanzan a cristalizar en gran pintura.

El pintor, el dibujante, el grabador, están ahora en la punta del filo en el lugar más sensible y problemático, en el más vulnerable, porque el concepto de obra maestra abre al vínculo y obliga a plantearse nuevos problemas espaciales y proponer modelos distintos y más ambiciosos que los actuales⁷.

De hecho, la primera afirmación que hace Zalamea (que es pintor) en ese texto es bastante dicente de la situación de la pintura de ese momento; pero más que eso, es sintomática de el escenario de la pintura que se producía en el país desde mediados de la década del 80. ¿Cómo hacer de la pintura una actividad artística contemporánea si Colombia, para esas fechas, intenta entrar en circuitos artísticos más "internacionales", por lo menos oficialmente hablando? Se le está pidiendo a los pintores que renueven su propuesta o de lo contrario en un futuro no muy lejano, serán “aniquilados”. Pero no es una petición que se hace sólo a los pintores, sino a todas las instituciones que están relacionadas a las prácticas bidimensionales (porque para ampliar la cuestión, la situación no es sólo un problema de la pintura sino también del dibujo, grabado, artes gráficas etc.)

⁷ Gustavo Zalamea. *Diez piezas para ensamblar un Salón Nacional* en Catálogo para el VII Salón Regional de artistas. Bogotá: Colcultura, 1995, pag 15.

La situación, si se mira a algunos de los ganadores de años pasados de los Salones (tanto regionales como nacionales y bienales) es significativa: en 1990⁸ gana la II Bienal de Bogotá María Fernanda Cardoso con una obra que estaba constituida por tuzas de mazorca; en ese mismo año gana el Salón Nacional María Teresa Hincapié con el performance *Una cosa es una cosa*. En 1992 el premio del Salón Nacional lo obtuvo Nadin Ospina con la instalación *In - Partibus Infidelium* y Enrique Vargas con el performance *El hilo de Ariadna*, y en 1994 ganó el Premio del Salón la instalación *Cuarto Frío* de Fernando Arias. Hay que tener en cuenta que hasta 1989, sólo pinturas y esculturas habían ganado ese Premio porque las categorías de premiación únicamente contemplaban, así mismo, pintura, dibujo (y artes graficas) y escultura. Ese cambio de actitud en los ganadores demuestra la necesidad institucional de entrar al mundo del arte contemporáneo con una renovación de propuestas y de artistas. Pero, cuestionando a Zalamea, ¿será que no hay pintores que renueven las propuestas de la pintura colombiana para esa época? ¿Será que más que una imposibilidad de renovación hay una imposibilidad de incorporar a la pintura al arte colombiano de ese periodo?

Sin lugar a dudas hay un relevo generacional en la pintura colombiana en la década de los 80. Y no sólo eso; también comienza a haber un reconocimiento de la pintura abstracta. Obviamente ya existía pintura abstracta en el país, pero no contaban con el reconocimiento necesario, no encontraba lugar. Botero, Obregón y Grau entre otros, seguían siendo los referentes del arte colombiano, desplazando a artistas como Carlos

⁸ Cabe anotar que en 1990 es electo como presidente de la República de Colombia Cesar Gaviria Trujillo con su slogan presidencial “Bienvenidos al futuro”. La política cultural de ese gobierno se centró principalmente en dos puntos: 1) promover e integrar las manifestaciones culturales regionales que hasta el momento habían sido marginadas y 2) promover el arte nacional en los principales circuitos de arte del mundo. Para ver esto con detalle ver el documento CONPES del Departamento Nacional de Planeación, **Lineamientos para la sostenibilidad del plan nacional de cultura 2001 – 2010 “Hacia una ciudadanía democrática cultural”**, Bogotá, 2002.

Rojas⁹ y Guillermo Widemann. Esta nueva actitud abstracta que parece dar la espalda a la situación del país, se ha explicado repetidas veces como una actitud introspectiva que intenta asimilar de manera íntima los hechos violentos de esa década. Es otra forma de afrontar la realidad colombiana¹⁰. Pero creo que más que eso, los pintores de esa generación (aunque sea difícil ponerlos a todos en un grupo homogéneo) hacen unas revisiones de lo qué es la pintura, algunos obteniendo mejores resultados que otros. La pintura de la década de 1985-1995¹¹ no es sólo una reacción contra la figuración o la institucionalización de la pintura de las tres décadas anteriores sino que es una revisión sobre la idea misma de lo que es la pintura; así a Zalamea no le parezca que se haya realizado tal investigación. De hecho, creo que la exposición *A través del espejo*, -que consideraba la pintura colombiana contemporánea de ese momento- organizada por Carmen María Jaramillo en 1998 es prueba de ello; también se podría considerar que en el Salón Regional de 1994 de la Zona Centro el Premio lo ganó Danilo Dueñas, un pintor. Esa generación de transición, que funciona como un puente entre los artistas colombianos de las décadas de los 50, 60 y 70 es también una generación sacrificada: casi ninguno de esos pintores tiene un reconocimiento nacional o internacional y no son considerados como ejes centrales en la historia del arte colombiano reciente; sin embargo, amplían la mirada del circuito artístico hacia otras propuestas y abren las

⁹ Es innegable la relación que existe entre Danilo Dueñas y los artistas abstractos, no sólo extranjeros sino colombianos, tanto en un plano formal como personal. Dueñas es amigo de Carlos Rojas y conoce bastante bien la obra de artistas como Edgar Negret y Eduardo Ramírez Villamizar dos importantes escultores colombianos. Hay que tener en cuenta sobre todo que las relaciones que Dueñas sostiene con Rojas generan una doble influencia que se ve reflejada en la obra de los dos. Como lo afirma María Iovino “el desarrollo de su carrera (la de Dueñas) se inserta en el territorio que ya había expandido en el arte en Colombia los escultores Edgar Negret y Eduardo Ramírez Villamizar, así como el pintor Carlos Rojas, con quien sostuvo un diálogo que enriqueció las nociones artísticas en doble vía, a partir del final de la década de los ochenta. Estas conversaciones le permitieron a Dueñas fortalecer sus cuestionamientos sobre la continuidad de la pintura y el postulado abstracto en el que hacer contemporáneo, y a Rojas, contaminar la estructura geométrica de consideraciones nuevas, que fundió al sentido de lo humano de que se apoderó su obra. En consecuencia, el trabajo de Danilo Dueñas funde complejidades venidas de diversos ámbitos, para mantener un diálogo con el continuo artístico occidental, con el contexto colombiano y con una idea propia acerca de la pintura que necesariamente ha sido producto de su crecimiento como artista”. María Iovino, *La ampliación de lo abstracto*, El Heraldo Dominical. Barranquilla, 3 de septiembre, 2000.

¹⁰ José Hernán Aguilar, Carolina Ponce de León y Carmen María Jaramillo comparen la idea que la abstracción de los 80 y 90 en Colombia es producto de una introspección de los artistas generada por la situación de violencia del país en esos años. Para ver esto en detalle remitirse a José Hernán Aguilar Et. Al, *Nueva Imagen*, Ediciones Gamma, Bogotá, 1994.

¹¹ Ubico esa fecha no por un capricho sino por una realidad que se sostiene en un hecho. Gran parte de los pintores de esa generación, o dejaron de hacer pintura pasando a otros medios artísticos, o mantuvieron propuestas que no eran significativas y por lo mismo dejaron de ser importantes como proposición artística. Dos de los pintores de esa generación que continúan una búsqueda que se relaciona con la pintura y el dibujo y que no han abandonado la exploración son Danilo Dueñas y Luís Roldán.

posibilidades en el ámbito nacional, tan rezagado y criticado frente a las propuestas internacionales de esas mismas fechas.

Daniilo Dueñas es parte de esa generación y ha corrido con la misma suerte de muchos de los artistas de ese momento. Las consideraciones que se han hecho sobre su obra, en general, no expresan realmente ni los procedimientos, ni los gestos, ni las operaciones que realiza. Esto se debe a dos factores: el primero está relacionado directamente con los insuficientes estudios críticos que se han hecho en Colombia, sobre todo, de artistas contemporáneos y en especial de los pintores de dicha generación. Salvo algunas excepciones¹², el arte colombiano ha carecido siempre de investigaciones que permitan abarcar, ya sea el trabajo de un artista, o un contexto general que pueda explicar con claridad ciertos fenómenos y sucesos. En ese orden de ideas, la obra de Dueñas, que sin duda es considerada importante en el arte colombiano como en algunas ocasiones lo han afirmado Carmen María Jaramillo y María Iovino, no es, sin embargo, tomada en cuenta como fundamental para entender los procesos artísticos del país. La segunda razón que considero impedimento para escribir sobre el trabajo de Dueñas es que no es fácil articular un discurso sobre la obra. Como ya he afirmado varias veces, eso no quiere decir que no se pueda hablar sobre este tipo de trabajos. No obstante, las afirmaciones que se tienden a hacer sobre el arte abstracto están más relacionadas a sus circunstancias que al trabajo en sí mismo. El problema radica en el qué decir y, luego, cómo decirlo. El mismo Dueñas se ha encargado de eludir cualquier tipo de interpretación de sus obras porque las considera reductivas. De todas formas, el ejercicio operativo de Dueñas es interesante porque los objetos se afirman en las instalaciones de dos maneras: como ellos mismos y como otra cosa. En ese juego dialéctico el espectador se ve jalonado o por una o por la otra. Más que describir cómo se comporta la obra, es más fácil describir la operación que ejecuta el artista, narrarla. Eso es posiblemente lo que han hecho los discursos que mejor han descrito los procesos de Dueñas: el de José Hernán Aguilar, el

¹² En el momento puedo hacer referencia sólo a cuatro artistas contemporáneos a los cuales se les ha dedicado una investigación hecha y publicada en Colombia: José Alejandro Restrepo, Miguel Ángel Rojas, Oscar Muñoz y Luis Roldán. Sin embargo, estos libros no cuentan con la distribución adecuada ni con el apoyo institucional requerido. Por ejemplo los dos últimos libros son independientes y se han hecho con fondos limitados. Para ver las referencias: Natalia Gutiérrez, Cruces. Una reflexión sobre la crítica de arte y la obra de José Alejandro Restrepo, Edición Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Bogotá, 2000. Santiago Rueda, Hiper/ultra/neo/post: Miguel Ángel Rojas. 30 años de arte en Colombia, Edición Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Bogotá, 2005. María Iovino, Oscar Muñoz: Volverse aire, Ediciones Eco, Bogotá 2003. María Iovino, Luis Roldán, Impreso por Panamericana Formas e Impresos, Bogotá, 2007. El resto de investigaciones que se producen como trabajos de grado en nivel de maestría y doctorado, continúan en bibliotecas sin que exista interés en su difusión.

de las ya citadas Carmen María Jaramillo y el de María Iovino. De manera algo aislada, pero con una perspectiva que resalta de forma novedosa aspectos significativos en la obra de Danilo Dueñas también se puede encontrar la postura de Natalia Gutiérrez. El resto de artículos y de reseñas, en general, parecen como aportes informativos y documentales pero no como fuentes claves; de todas formas, en ocasiones aparece algún apunte que considero importante y que por lo mismo, será referenciado.

José Hernán Aguilar es el primero que comienza a tener una visión crítica de la obra de Dueñas que desarrolla a través cuatro puntos específicos y en cuatro momentos históricos que van emparejados: **el primero** de esos puntos y de esos momentos es el que se da en 1987 con el argumento del “espacio real” que según Aguilar, Dueñas trabaja en sus primeras obras; **el segundo** tiene que ver con el desarrollo de la idea de desmantelamiento/deconstrucción que desarrolla para 1989; **el tercero** de esos argumentos se da en 1991 y está en relación con el concepto de “adulterado” que pone en relación con lo que él considera la inversión del *ready made*; **el cuarto** punto argumenta la relación de la arquitectura con la obra de dueñas que ya para 1993 es evidente. Veámos entonces de que se trata cada uno de esos puntos.

1. En 1987, los trabajos de Dueñas ya tenían una referencia a la historia del arte abstracto y, así mismo, son una primera entrada de los objetos de la vida cotidiana al marco del cuadro. Después de destruir sus primeras obras figurativas y de replantearse su proyecto de vida¹³, Dueñas investiga a los pintores abstractos del siglo XX considerando su forma de componer, y los elementos que estos utilizan para crear sus obras. Sin embargo, lo que es fundamental en esta etapa, es que acompañada de estas búsquedas abstractas comienza a pintar con blanco y negro para reflexionar sobre la

¹³ Como lo anota Maritza Jiménez, “nacido en Cali en 1956, Dueñas alguna vez creyó que su destino asumiría los rumbos del derecho -estudios que inició en la facultad respectiva de la Universidad de los Andes, en Bogotá. Pero alguna duda debía de vivir en él, por la atención que dispensaba al teatro y a la música, disciplinas que precisamente lo llevan a Europa, donde finalmente opta por quedarse para seguir la carrera de actor en Londres. El viejo continente fue el detonante, el reencuentro con Velásquez, quién despertaría las inquietudes dibujísticas demostradas desde niño y lo guiaría como maestro en las ideas de la pintura. Como la mayoría, los comienzos fueron figurativos, “pero una figuración –dice- en el sentido de perfección”. En Madrid – a donde se muda para estar cerca de Velásquez- continúa la insistencia, aunque los caminos que se el antojan un tanto fáciles, y pronto un viaje familiar a Estados Unidos lo entera del expresionismo pictórico, el acrílico, los grandes planos de Motherwell y los encantos del negro. Allí tiene lugar su primera individual, la serie Gólgota, en la galería Guggenheim, en Miami. Maritza Jiménez, *La abstracción de hoy es más terrenal*, El Universal, 18 de julio, 1992. Cabe añadir que casi todos los cuadros figurativos de Dueñas fueron destruidos por él mismo y sólo se conservan algunos pocos en colecciones privadas.

idea del afuera y del adentro, no sólo como valor compositivo sino como idea de espacio “real”. La noción de espacio es entendida como algo importante: no es que la obra se haga para imitar un espacio (espacio ilusionista) sino que crea un espacio (que de todas maneras aún conserva el carácter de “cuadro”). La estrategia está en componer con color y a la vez añadir objetos al cuadro, pero también al hacer una referencia con el título. La clave de estos primeros cuadros, según Aguilar, está en que Dueñas “quiere asirnos al mundo real de lo pintado, no de lo representado”¹⁴. Asirse al mundo “real de lo pintado” es valorar lo pintado no como representación de algo sino como presentación de un objeto; y además, que el objeto está en relación de valor con el mundo. No es que ese objeto se vuelva “importante” sino que es importante porque es objeto y su señalamiento, al insertarlo en la obra, lo resignifica. Pero no en un sentido práctico del objeto: en general, los objetos de Dueñas en esta primera etapa (y así se van a conservar) son objetos de desecho que recolecta y que encuentra.

2. En **1989** Aguilar incorpora la idea del **desmantelamiento**. Para el crítico, el procedimiento que ejecuta Dueñas tiene que ver con un ejercicio deconstructivo de la pintura en dos sentidos; el primero es la deconstrucción de la historia del arte del pasado apropiando fragmentos y conceptos de estas, y el segundo con la deconstrucción de la pintura misma, que a través de la composición con fragmentos de objetos encontrados y de intervenciones pictóricas arma, a partir de partes disparejas, un todo coherente. Según Aguilar el procedimiento de Dueñas

es comprobable –en términos visuales– a un cierto tipo de desmantelamiento de las superficies pintadas por medio de la alteración de escalas o de la superposición de estructuras alternas (...). Tal desmantelamiento –que Derrida incluye dentro de su definición de deconstrucción– se apoya en el interés del artista por crear un campo visual basado en lo que podríamos llamar construcciones privadas. Este concepto de lo previamente construido tiene que ver con la manera como es utilizada la superficie del soporte (tela, papel, madera) para realizar una estructura física paralela e independiente a la de la imagen construida por medio del pigmento. El término privado debe ser entendido entonces como una referencia a la relación existente entre la imagen estructural (formas y soporte) y la imagen colorística (pigmento)¹⁵.

Ese ejercicio de desmantelamiento es el que para Aguilar fundamenta la sensación de un espacio “real”. ¿En qué sentido? La liberación de los “límites” de la pintura, la

¹⁴ José Hernán Aguilar. *Nueva abstracción: ¿Regreso a los 50?*, El Tiempo, 20 de agosto, 1988, sin pag.

¹⁵ José Hernán Aguilar. *Construcciones privadas, reconstrucciones públicas*. El Tiempo, 1989, sin pag.

ausencia de un marco¹⁶ y la sobreposición de elementos –muchos de ellos extra-pictóricos-, son los que problematizan la misma noción de pintura. El ejercicio, en resumidas cuentas, tiene que ver con el quitar y el poner: se quita pintura puesta previamente con la lija, se ponen objetos de la vida real, y se ponen objetos sobre los otros objetos para luego quitarlos de nuevo. *Desmantelar* es para Aguilar tratar de vincular el espacio de la pintura al espacio real porque hace evidente que la pintura parte del plano, se sale de ahí y vuelve a entrar. Quizá una de las formas más efectivas de ese proceso es la eliminación del marco, porque no enmarcar la pintura es vincularla con el espacio que la circunda. En ese sentido, la pintura se puede comenzar a relacionar con los objetos del espacio real y viceversa.

Tal vez la obra que mejor describen esta situación son, *Fuera del círculo* (1989). En esta obra se incluyen dos pedazos de madera de desecho en un círculo, también de madera, pintado de verde. Uno de los pedazos de madera está desplazado un poco “fuera” del círculo. En esta obra ya se anuncia que el objeto no pertenece completamente al espacio de la representación ni está completamente afuera de éste. Al desplazar uno de los pedazos de madera, nos hace pensar que ese objeto está en el límite de esos dos espacios. No sólo es una estrategia compositiva: el señalamiento de lo que está afuera pero que a la vez está adentro se ejecuta con ese pequeño desplazamiento. Lo mismo ocurre con el círculo que sirve de soporte. Dueñas no aplica la pintura verde sobre toda la superficie sino que deja el borde un poco descubierto; el recurso es similar al de desplazar la madera porque lo que está debajo también hace parte de los objetos reales y la pintura está puesta “sobre” la superficie. No se pinta la

¹⁶ Según Francisca Pérez Carreño “un cuadro sin marco es una pintura que irrumpe en el mundo de los objetos, un objeto en el mundo físico. Un objeto que es plano y que se cuelga contra una pared, pero que enfatiza sus valores críticos y exige una percepción, digamos, no ilusionista. Frank Stella persigue la creación de una experiencia primeramente visual y corporal, pero no ilusionista, con ello entiende que no se trata de crear la imagen de un objeto en la superficie de un cuadro sugiriendo el fondo en receso. El espacio del cuadro no es un espacio imaginario en la mente del espectador. Por el contrario, la pintura es un objeto que se afirma en su tamaño, en su forma, en su materialidad”. Pérez Carreño Francisca. *Arte mínimo. Objeto y sentido*, Visor, Madrid, 2003. Esa afirmación de la materialidad de la pintura hace que ésta entre en relación con su entorno de manera directa, o por lo menos con la pared *en* la que se encuentra. Si se comienza a preguntar ahora por la materialidad de la pintura se puede afirmar que esa relación con la pared hace que la pintura pierda su cualidad de ente cerrado, de continente, y se convierta entonces en un objeto real que se relaciona con otros objetos de su entorno. Así, la pintura llega a convertirse en un tema que tiene que ver con el espacio que está por fuera de esta. En esa misma dirección, para David Batchelor, los artistas definitivos que ponen en crisis las “categorías” de pintura y escultura son Raushemberg y Jones al incluir elementos “escultóricos” en sus “pinturas”. David Batchelor, *Minimalism*. Londres: Cambridge University Press, 1997.

superficie sino que se le pone pintura. En este caso lo que se desplaza no es un objeto hacia fuera sino la pintura hacia adentro. De la misma manera, poner la madera “sobre” el soporte hace evidente ese mismo juego de relaciones. Esta pintura es clave en la obra de Dueñas porque hace evidente la operación que va a llevar a cabo en obras posteriores. Lo importante acá es que todo se com-pone en relaciones de afuera hacia adentro y de arriba hacia abajo, pero no se recurre a efectos ilusionistas. El “efecto” es real.

3. Para 1991 la pintura de Dueñas da un giro importante. En ese año el artista presenta en GAULA¹⁷ su exposición “Adulterado”. Lo interesante de la postura de Aguilar frente a ésta exposición es que hace una anotación sobre los inicios del *ready made*, la relación de Dueñas con éste, y su forma de “adulterar” obras de la historia del arte. El autor considera que el *ready made* como práctica nace como derivado de la pintura y que no está relacionado con la escultura. Así mismo, señala que la operación de Dueñas invierte el gesto del *ready made* (o le da una vuelta de sentido) para llenarlo de sentido.

Al contrario de lo que se cree popularmente, el *ready made* es descendiente directo de la pintura y no de la escultura modernista (y así lo demuestra su uso por pintores, desde Duchamp, su inventor, hasta Rauschemberg y Kieffer) y Dueñas ha querido poner en claro que la elección de lo ya listo no significa necesariamente anti-pintura (o antiabstracción) sino, más bien, la ratificación del mínimo acto artístico, que el que manda escoger, pues si la palabra arte significa hacer, y hacer es escoger, entonces el arte de pintar es escoger¹⁸.

El objetivo es poder establecer por qué las pinturas de Dueñas *son* pinturas y justificar la operación de lo re-construido en ellas¹⁹. Según Aguilar, lo que hace Dueñas es volverle a dar un valor a los objetos pero no como el que tenían antes de ser usados en los cuadros sino como “otra cosa”. El *ready made* en el caso de Dueñas es un medio

¹⁷ GAULA fue un proyecto alternativo que desarrollaron tres pintores abstractos: Jaime Iregui, Carlos Salas y Danilo Dueñas. Fue un espacio que solo tuvo un año de existencia (1991-1992) y que se planteó como posibilidad alternativa para exponer proyectos de arte contemporáneo.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Habría que pensar en este punto en el surgimiento del *ready made* como posibilidad artística. Sí es cierto que la pintura es la primera en incluir objetos considerados extra-artísticos, y que la escultura, en ese mismo momento histórico sigue siendo conservadora en muchos sentidos; pero en ese caso habría que tener en cuenta en este punto una historia del *ready made* para poder aclarar la idea. Ese argumento sobrepasa por mucho los fines de este trabajo. Lo que sí podría decir es que no estoy de acuerdo con la afirmación de Aguilar porque creo que el *ready made* no es derivativo sino que tiene que ver más bien con una actitud contestataria frente al arte. Además, Aguilar en ningún momento aclara que en que sentido el *ready made* puede ser un derivado de la pintura. Creo que la actitud de Dueñas siempre fue inversa a la del *ready made* y en ese sentido siempre fue una crítica a esa práctica.

para articular un discurso en pintura. La pintura de Dueñas es una crítica al *ready made*, pero también es una crítica a toda la pintura abstracta del pasado. Critica la pretensión de purismo de todos los movimientos abstractos modernos pero también a la pretensión de sinsentido de muchos artistas que utilizaron objetos encontrados.

4. 1993 Danilo Dueñas gana el Salón Regional de la Zona Centro con su obra *Enchape 16*. Así mismo, ese año se presentó en el Museo de la Universidad Nacional de Colombia la exposición *Enchapes* organizada por José Hernán Aguilar. Esta exposición y la obra ganadora del Salón son, creo, las obras que marcan un cambio en la investigación de Dueñas. La pintura en este momento comienza a vincularse de una manera directa con el espacio arquitectónico, sobre todo en *Enchape 16*. Esta obra ya no es sólo una re-construcción como lo había propuesto Aguilar unos años atrás: comienza a crear un espacio y juega con el espacio preexistente. La composición es más limpia, más “minimalista”, además de ser menos anecdótica. *Enchape 16* esta constituida por:

cinco encofrados de madera utilizados en obras de construcción, pintados de blanco y colocados en la parte superior de un panel. Mirando de frente, el conjunto entra en relación inmediata con el alto muro del galpón: la obra crece y ocupa de una manera tan sutil como inevitable, el espacio entero del recinto. La obra premiada de Danilo Dueñas es un proyecto elaborado con formas sensibles colocadas con conexión en el entorno. Un ejemplo notable de cómo un material artístico se transforma en construcción imaginaria –sea imagen virtual u objeto real- mediante un proceso que puede calificarse perfectamente de arquitectónico²⁰.

Precisamente, *Enchape 16* ya establece una relación directa con la arquitectura y el espacio y desplaza la construcción del objeto a ayudantes que montan la obra. El cambio operativo que se produce porque Dueñas se da cuenta de que el espacio que circunda el objeto puede ser parte, como panel, como pared, de la misma composición. Dueñas compone racionalmente con elementos encontrados; lo importante es justamente la acción de componer y tratar de eliminar cualquier elemento autoreferencial. Pero sin dogmas. Unos cajones de madera sobre un panel blanco no me dicen nada del artista, pero si me dicen de la obra que se pone: hay una articulación con el espacio. El minimalismo se filtra por todos los espacios que deja Dueñas. Es ese minimalismo enredado que trata de conciliar con un expresionismo vaciado de

²⁰ Sin Autor, *Doce piezas sensibles para armar un salón conceptual*. Revista Cromos, 1993, pag 72.

subjetividad. Por ponerlo de alguna forma, si las cosas ya son expresivas por si mismas (porque tienen su propia historia) para qué meter- se en eso.

Aguilar, como lo he tratado de mostrar, ha sido el que mejor reseñó el proceso creativo de Danilo Dueñas desde el principio. Es el que primero notó la verdadera importancia de su obra. Sin embargo, luego de escribir su texto *Balas privadas, corazones públicos* que es una especie de síntesis de sus textos anteriores²¹, deja de escribir sobre Dueñas. Las razones parecen oscuras porque Dueñas no deja de trabajar. Es más, la obra de Dueñas comienza a diferenciarse más aún de lo que se había mostrado antes porque las pinturas “salen” definitivamente al espacio. La evidencia de eso es *Trailer Exhibition*, obra presentada en el Salón Nacional en 1996. Aunque sobre esa obra no se escribe en ese momento (sólo la página que le correspondía a cada artista en el catálogo) va a ser María Iovino la que reseña con mayor precisión esa obra. Para poder describir e interpretar esa obra, Iovino desarrolla el concepto de **pintura instalada**²² que va a usar en el año 2000 en una nota del periódico para la exposición que se realizó en el Museo de Arte Moderno de Barranquilla. El concepto es importante porque intenta definir de alguna forma el trabajo del artista. Según Iovino “el trabajo de Dueñas concreta, además del trabajo estructural de lo real, el de lo sensible. Hace físicos y perceptibles los recorridos mentales que abren la confrontación con el espacio pictórico (...) Su obra en general es un concepto de **pintura instalada**: además de que puede recorrerse como objeto, propone un ingreso al espacio propio y particular de la pintura, aspecto en el cual pueden mantenerse como referentes más claros *Trailer Exhibition* (1996), *Espacio preservado* (1998) y *Espacio preservado II* (1999)”²³.

¿Qué sería entonces una pintura instalada? Es en definitiva una pintura que juega con el espacio en el que se inserta y también, en donde se inserta un espacio. Una especie de “generación de espacio”. La cuestión, sin embargo, no sólo hace referencia al “espacio

²¹ José Hernán Aguilar, *Balas Privadas, Corazones Públicos* en *Nueva Imagen*. Bogotá: Ediciones Gamma, 1994.

²² A la pregunta de María Margarita García Ahora se interesa por la instalación ¿Por qué?, Danilo Dueñas contesta: Para mí la pintura es primordial. Me llama la atención la arquipintura. O sea la pintura instalada. Es el caso de las escaleras que la gente las ve como esculturas pero para mí son pintura que tienen en cuenta la movilidad del espacio. Son formas geométricas que me pareció interesante modificar. María Margarita García. *Sello adulterado*, La Prensa, Jueves 28 de noviembre, sin pag.

²³ María Iovino, *La ampliación de lo abstracto*, El Heraldo Dominical, 3 de septiembre, 2000, sin pag.

generado” como tal, sino que tiene en cuenta al espectador. No se puede “generar espacio” si el que ve no se involucra de alguna manera. En ese texto se da el ejemplo paradigmático del espectador que se refleja en la formica negra y la luz blanca, elementos muy usados por Dueñas en las obras de esos años. Si el espectador pasa enfrente de la lamina reflejante, iluminada por la luz, se incorpora a la pintura; es una manera de sacar al espacio el color negro de las pinturas de Barnett Newman. La “instalación” de la pintura tiene que ver con la incorporación del espectador en el cuadro “representacional” y también al sugerir un recorrido real en el espacio del museo al montar las pinturas. En ese sentido qué hay de pintura y qué de instalación. ¿No será mejor reformular ese término y proponer que la obra de Dueñas ya es otra cosa que no es pintura?

La última postura que es preciso tener en cuenta es la de Carmen María Jaramillo. Concretamente Jaramillo ha comentado la obra de Dueñas en dos oportunidades: primero, en el catalogo de la exposición *A través de espejo* de 1998, Jaramillo propone que Dueñas trata simultáneamente a la pintura como objeto y sujeto, “es decir, no opera como un lenguaje que parte de supuestos inmodificables acerca de su identidad y de su capacidad de comunicación, para hablar a cerca de su relación con el entorno sino que vuelve su mirada sobre el medio mismo y en forma cuidadosa, separa cada una de sus partes”²⁴. Esa actitud es la que ha hecho que Dueñas pueda efectuar la operación de “salida” de la pintura. Al ejecutar ese ejercicio, la pintura elimina cualquier carácter representativo y más aún, cualquier necesidad de soporte. En ese sentido, se libera a la pintura de su capacidad ilusionista y entra al mundo de los objetos reales. Si antes un objeto era representado en un plano, o también, si un objeto podía entrar a un plano, Dueñas parece que efectúa simultáneamente un proceso compuesto: mete el objeto y lo saca inmediatamente; o mejor, lo saca porque siempre estuvo afuera; de las tres dimensiones pasa a las dos dimensiones y de ahí de vuelta a la tridimensionalidad²⁵. En ese sentido las posibilidades compositivas y de materiales de la pintura, cuando no son

²⁴ Carmen María Jaramillo, *A través del espejo*, MAM, Bogotá, 1998, pag 13.

²⁵ Según Peter Weibel, una pintura que presupone y al mismo tiempo supera los efectos técnicos de los otros medios. La pintura del 90 es una pintura dialéctica. En la fase de lo inmediato pasa por la fase de lo mediato y por último de lo in- mediato, es decir, más allá de los medios. Esta pintura, que es una reflexión artística y técnica, se transforma en una pintura de inmediatez en segundo grado. Implica una observación del observador. No se opone de manera ingenua a los nuevos medios sino que logra la transformación pictórica de ellos. Peter Weibel, *Pintura Inmediata*, editor Peter Weibel, Neve Galerie am Landesmuseum, Joanneum Graz, Austria 1995.

dados a priori, pueden ser encontrados en el espacio. Cualquier cosa puede ser soporte, cualquier cosa puede ser pigmento; el artista pone las cosas, las señala, liberando del carácter simbólico y metafórico de la pintura. Si eso es así cualquiera puede hacer el trabajo del artista eliminando así el virtuosismo que se le tiende a adjudicar al trabajo del pintor.

La segunda vez que Jaramillo habla del trabajo de Dueñas lo hace de forma más completa. En esa ocasión escribe para el catálogo de la exposición *Local [bog-ccs]* que se realizó en el MACCSI (Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber) en 2003. Esa exposición recopiló trabajos anteriores que se consideran significativos en la trayectoria del artista (algunos de los que aún existen en colecciones) y también se instalaron obras nuevas, algunas creadas con objetos recogidos de la misma Caracas.

El folleto expone varias ideas importantes; la más relevante es que la obra de Dueñas construye un espacio. ¿Cómo es posible realizar esa tarea? El argumento de Jaramillo es sencillo en su exposición pero complejo por las afirmaciones que hace. Para ella la operación que ejecuta Dueñas comenzó en los años noventa cuando el artista, usando la técnica del ensamblaje con objetos de desecho, y a través de la transmutación de la idea de oficio a la de práctica, logró dinamizar un pensamiento pictórico en lugar de ejecutar un simple quehacer. En ese sentido abrió nuevas posibilidades para la pintura que no se limitaban a un ejercicio puramente estético, político, técnico, etc.; para sus posteriores trabajos, no solo convierte en pinturas los materiales que recolecta sino que confiere un carácter pictórico a algunos de los elementos que instala en sus exposiciones. Ese interés por *otro* en el plano objetual y no en *el otro* cultural, abre la posibilidad de otro tipo de belleza al otorgar un carácter poético a los entes, esos objetos encontrados, esos detritos. Jaramillo considera que esa forma de trabajar rompe con la linealidad de la noción del tiempo del mundo de las *cosas*. El **tiempo** en el trabajo de Dueñas es entonces un proceso retroactivo. Eventos relacionales como *antes* y *después* poseen el mismo valor y penetran en forma transversal, en su producción. Por su parte el **espacio** tiene una connotación contextual: “cada elemento comporta una carga específica de significación y se encuentra ubicado en un ámbito pleno de connotaciones semánticas; no obstante, la interrelación de singularidades es el detonante que activa nuevos sentidos. Su idea de contexto posee, entonces una doble acepción: como campo

conceptual y como construcción en un espacio concreto”²⁶. Son esas nociones de tiempo y espacio las que *construyen (o fundan un espacio) e incluyen (al espectador como forma de crítica hacia la pintura)*. Y eso es lo que hace el trabajo de Dueñas.

Ahora bien, es evidente que el cambio de posturas a través de los años está ligado tanto a la transformación en la obra de Dueñas como a la profesionalización de la curaduría y la crítica artística en el país. Como si fuera una respuesta al comentario de Zalamea respecto a la renovación de la pintura, Dueñas dio un salto de ese medio hacia la instalación haciendo una reflexión acerca del espacio, del tiempo, del estado de los objetos y del espectador partiendo de la pintura. Pero lo que es innegable es que el discurso en general sobre la obra de Dueñas está rezagado porque el problema de la pintura en Colombia es uno que no se terminó de desarrollar en ninguna discusión y que se dispersó sin concluirse.

Lo que he tratado de mostrar con la referencia de estos autores es la historia de la entrada y la posterior salida de los elementos constitutivos en la obra. La primera etapa, la reseñada por Aguilar, es la que se refiere dos puntos: la entrada de objetos al formato y la constitución de obras que parecen como un híbrido en donde los objetos aun no se pueden desprender totalmente de una composición pictórica bidimensional. Aunque los trabajos de Dueñas que van desde 1986 hasta 1995 son producidos ya como una crítica a la pintura, aún pertenecen a un primer estadio en la exploración del artista. Los ensamblajes o los anti *ready-mades* como los propone Aguilar son una forma de explorar composiciones y colores, materiales, al fin de cuentas, posibilidades. Pero también, más allá de eso, es la búsqueda de un sentido. Pero el discurso de Aguilar tiene en general varios problemas. Cuando Dueñas presenta en 1993 la exposición Enchapes y gana el Salón Regional de la Zona Centro, el autor no se atreve a decir que eso que se presentó allí no era pintura y se limita a reciclar sus reflexiones anteriores sobre la obra del artista. Es más, intentando justificar la actitud de Dueñas, trata de vincular infructuosamente a la práctica pictórica otra muy diferente, la del *ready made*. Está ajustado a una discusión que no se puede librar del problema del arte colombiano en donde pesa por mucho (por la tradición institucionalizada) la pintura y, así mismo, se

²⁶ Carmen María Jaramillo, *El lugar del Pensamiento* en el folleto para la Exposición Local [bog-ccs]. Caracas, Titulus, 2003, pag 7.

encuentra arrastrado por los comienzos como pintor del artista. Aguilar no se ha dado cuenta de que Dueñas deja de pensar sólo en pintura para pensar en los objetos que son traídos a las pinturas y que esa práctica bidimensional le sirve justamente para reflexionar sobre el estatus de los objetos; pero no sobre su representabilidad sino más bien sobre lo que son; una reflexión ontológica. *Encajpe 16*, por ejemplo, es un muro que por supuesto incluye un problema pictórico pero relegado al problema mismo de la espacialidad que ese muro genera en el galpón donde se exhibió. Es una cuestión de generación y de percepción de espacio real.

María Iovino, por su parte, describe la obra que para ella es fundamental en el trabajo de Dueñas: *Trailer Exhibition*; se propone ubicar dicha obra como un parteaguas para la pintura colombiana al destacar la operación que ejecuta Dueñas al cuestionar la pintura y proponer lo que para ella es una “pintura instalada”. Pintar con objetos encontrados, articularlos en un espacio, y además crear una exposición dentro de una exposición es una especie de subversión de las mismas bases de la pintura y en sí mismo de una muestra. Romper el espacio de exhibición y la perspectiva al poner una rampa para acceder la obra (“acceder a la obra” es un término que va a ser fundamental) y cerrar el espacio con paredes falsas es una forma de cuestionar el espacio pictórico en su estructura fundamental. Pero la noción de pintura instalada de María Iovino al referirse a *Trailer Exhibition* tiene el mismo vicio de José Hernán Aguilar porque lo que presentó Dueñas en ese Salón fue más que una pintura instalada: fue una instalación arquitectónica en forma de cuarto que contenía pinturas. No desconozco la pertinencia de dichas pintura a la obra en su conjunto; pero la obra misma era mucho más compleja que la presentación de las obras en el cuarto. Básicamente la obra consistía en al construcción del cuarto que aislaba las pinturas de las demás obras del Salón. Generar ese espacio alternativo tiene que ver precisamente con la idea de la “generación del espacio”. Para mí, esta obra no es una pintura instalada sino mas bien una instalación con pinturas: echar arriba unos muros falsos y generar una especie de rampa de acceso es crear un espacio real dentro de un espacio concreto.

Por otra parte Carmen María Jaramillo cambia de postura en sus dos argumentos. El primero presentado en 1998 sigue muy ligado a la noción de pintura aunque de una forma crítica como forma de vínculo directo entre la obra y el muro. El segundo, de

2003 está más próximo a lo que yo quiero decir en la siguiente parte de este trabajo que es la relación con el espacio, el tiempo, el objeto y el cuerpo. Para este momento la obra de Dueñas ya no se identifica únicamente con la pintura y su práctica sino con una reflexión más amplia. Sin embargo, al argumento de Jaramillo para esa exposición del 2003 le hace falta la reflexión sobre el sujeto, algo que estaba presente para el 1998 y que parece, ella desplazó más hacia el objeto. Espacio y tiempo sobre el objeto hecho pero no sobre el sujeto que percibe: al parecer sigue siendo una reflexión unilateral sin relaciones.

Esos tres puntos de vista, a pesar de que describen la obra de Dueñas en puntos específicos son justamente eso: una descripción de un suceso. No desarrollan ninguna consecuencia de las obras. Sin embargo, como dije, si describen lo que ha ocurrido con el trabajo de Dueñas desde 1987 hasta el 2003: lo que ha hecho Dueñas es cuestionar las nociones mismas de la pintura hasta sacarla de sus mismas dimensiones pictóricas. Lo que han hecho estas posturas, es anunciar que ocurre al alterar el formato de la pintura, al repensar la noción de ensamblaje y al apropiarse de la historia del arte abstracto en forma de relectura. En un primer estadio, los objetos entran a un espacio bidimensional; de la misma manera el formato cambia dejando de hacer referencia al cuadro y al marco; luego, en un periodo posterior, se quedan en un punto intermedio entre el adentro y el afuera como por ejemplo en los enchapes: un enchape es una obra que está “adelante del muro, pero no tanto” como lo afirmó Aguilar al respecto de la exposición homónima; después los objetos salen completamente al espacio arquitectónico y las paredes del espacio (y el piso y el techo) comienzan a funcionar ellas como parte de la obra. Es una operación, que como he dicho más arriba, tiene unas consecuencias claras respecto a los objetos, al espectador; los objetos con los que trata Dueñas han vuelto, pero como otra cosa, reformulando las nociones de tiempo y de espacio como lo señala Jaramillo, pero también las del posible carácter simbólico de la pintura. Estos autores lo que han hecho es narrar la historia de esa salida.

3. La basura y el cuerpo

3.1 La basura y la alegoría

Fijémonos por un momento en la basura del *remake de Trailer Exhibition* y en la que se dejó “expuesta” en *Local (tllaqpc)* (las maquetas de arquitectura, los restos de la exposición de Víctor Robledo). ¿Qué tienen de particular esos montones de basura? ¿Cómo se puede entender (leer)? Voy a sugerir que no puede ser leída partiendo de una tradición filosófica que entiende al arte como **símbolo**. En ese sentido, la hermenéutica no ayuda a la comprensión de una obra con estas características porque no se plantea un problema simbólico como lo entiende Gadamer. Sin embargo, si no es a través del símbolo, cómo nos podemos acercar a la obra, cómo podemos establecer algún baremo. Yo propongo para este trabajo, por lo menos en un sentido, el concepto de **alegoría** como lo entiende Benjamin, ayuda a una mejor comprensión de la obra. ¿Pero, por qué no se puede leer la obra local hermenéuticamente en el sentido que Gadamer lo plantea? O por lo menos ¿por qué no plantear un símbolo gadameriano? Si no se puede pensar el símbolo como se entiende en esa filosofía (y en toda esa tradición filosófica) entonces el argumento general de Gadamer cae completamente porque la triada juego-símbolo-fiesta se desmonta en el sentido de que ya no podemos articularla sin ese elemento simbólico.

Volvamos a la obra y fijémonos por un momento en el elemento de la basura reunida después de la instalación. Ese elemento que literalmente “aparece” en la escena. ¿Qué podríamos decir de eso o de la mesa que se deja después de la instalación? ¿Son esos elementos simbólicos o participan de alguna simbolización general en la obra? Antes de decir cualquier cosa vamos al concepto de símbolo que define Gadamer para poder llegar a algo.

En primer lugar, Gadamer aborda el concepto de símbolo en su significado clásico griego como *tessera hospitalis* y de la manera como lo entendieron Goethe y Schiller, e igualmente a partir de la diferencia entre copia e imagen. Para referirse al “sentido” de la obra de arte, a aquello a lo que apunta, Gadamer redefine la noción de símbolo, frente

un cierto uso que lo confunde con la noción de alegoría¹ retomando la idea griega de *symbolon* y el concepto de símbolo en el sentido acuñado por Goethe y Schiller como se dijo más arriba. La primera le servirá para referirse a la experiencia de la obra de arte como la evocación de un “orden íntegro”, es decir, la obra de arte no es un mero remitir que supone previamente el significado referido, sino que ella forma parte de aquello a lo que remite; ese, dice Gadamer, es el sentido técnico de la palabra griega símbolo: “tablilla del recuerdo”, el fragmento con el que en la posteridad podrá reconocerse un viejo “conocido”.

Más allá de las condiciones iniciales del encuentro que llevaron a partir la tablilla del recuerdo, de lo que puede estar seguro quien conserva hacia el futuro un fragmento es de la promesa de sentido. Así, el valor de la tablilla no deriva del sentido particular al que remita, sino de ser, en sí misma, un mensaje de integridad; en el mismo sentido, en la obra de arte, “no es lo particular lo que se experimenta, sino la totalidad del mundo experimentable y de la posición ontológica del hombre en el mundo, y también precisamente su finitud y trascendencia”.² Pero este carácter de promesa, esa “expectativa indeterminada de sentido que hace que la obra tenga un significado para nosotros”³, no es algo que quepa esperar su cumplimiento cabal; el ser promesa no es una deficiencia o una carencia frente a lo que sería la realización, lo prometido está ahí de la manera como puede estar en lo absoluto. Es en ese juego insoluble de presencia y distancia como gana sentido lo prometido, como gana su ser. La promesa no es “menos” frente a lo prometido, antes bien, lo prometido sólo es “en” y por la promesa. Como muy bien lo anota Adolfo León,

lo prometido se diluye tanto en la presencia plena como en la distancia absoluta. Con relación a la obra de arte este carácter simbólico significa entonces, que la obra de arte no es apenas uno de los modos de referir lo prometido, de apuntar al sentido; ello supondría desconocer el carácter fundacional de la promesa, la obra de arte no es ni una mera presencia, ni una mera revelación de lo distante, el sentido, valga decir lo prometido, es sostenido por la tensión entre presencia y distancia, al margen de lo cual escaparía de la pura indeterminación o se disolvería en la fragmentación⁴.

¹ Podremos ver más adelante justamente como en la obra el *remake de Trailer* el previo significado referido como alegoría es importante para el argumento que se va a desarrollar.

² H-G Gadamer, *La actualidad de lo bello*. Barcelona, Paídos, 1999, p 86.

³ *Ibidem*

⁴ Adolfo León, *El arte como horizonte*. Manizales, Universidad de Caldas, 2002.

Justamente se hace una reiteración a la idea de distancia como una cualidad positiva de lo revelado por la promesa y por la obra de modo que la obra “pone” el sentido “ahí”. De la misma manera, de lo que se trata no es de eliminar la distancia sino de la paradoja de que “ahí” esté presente lo distante.

Según Gadamer, “lo simbólico no sólo remite al significado sino que lo hace estar presente, representa el significado (...) representación no quiere decir que algo esté ahí en el lugar de otra cosa, de un modo impropio e indirecto, como si de un sustituto o de un sucedáneo se tratase. Antes bien, lo representado está ello mismo ahí y tal como puede estar en absoluto”.⁵ Si pensamos la imagen a partir de la noción de símbolo, la consecuencia será entonces que lo sensible no tiene un valor óptico secundario o nulo frente a lo inteligible, sino que, por el contrario, constituye una ampliación del ámbito de lo inteligible, o, como lo llama Gadamer, “un crecimiento en el ser”. Lo que es, sólo consigue serlo a partir de su representación; es cierto que la representación no agota el ser de lo representado, e igualmente es cierto que lo representado no está restringido a una representación determinada, pero no es menos cierto que cada representación constituye un fragmento de lo representado. Así, cada fragmento, cada imagen, cada obra de arte, constituye un acontecimiento único e irrepetible: “algo se representa”.

Pero volvamos a una pregunta original: ¿qué se representa con el montón de basura acumulado o con una mesa que se ha dejado allí? Esos objetos se dejaron después de que la instalación se terminó de montar. En un sentido estricto, el hecho de que los objetos fueran “dejados” y no “puestos” nos dice algo: el valor de la presentación del dejar nos enseña el objeto en su carácter más físico, más fáctico. No es posible pensar, por lo menos en el instante del mirar, que algo se nos está diciendo con ello: el decir no es una facultad de esta obra porque lo que hace es traer a la presencia más inmediata las cosas. No es que no podamos hablar de la obra, sino que por un momento no podemos decir nada más allá de lo que vemos y de lo que es. O sea, nuestra oralidad, por lo menos en la parte de la basura, de la mesa, del andamio, refuerza el sentido de *basura*, *de mesa*, *de andamio*. El valor de autorrepresentación, la promesa de sentido no se da porque no hay promesa: todo se nos ha dado como se debe.

⁵ Gadamer, Op cit, p 90.

Pensemos por un momento: esa valoración de la basura que ha quedado allí no es una sobrevaloración de lo que no tiene importancia. Es más bien señalar algo que está y porque está, es importante. Ya en otros trabajos anteriores Dueñas había hecho algunas intervenciones similares al restituir el valor a cosas que habían sido olvidadas. Al sacar tableros y sillas inutilizados de las bodegas de la Universidad Nacional de Colombia para la exposición *Sin las palabras circundantes* del 2000, y reinstalarlos en la sala de exposición, les da un nuevo valor al *usarlos* como materia(1).

¿A qué me remite a mí esa basura? Me remite a un trabajo implícito que dejó la construcción completa de la instalación. Sin embargo, ese remitirme de la basura al trabajo, es algo predeterminado en la obra: su sentido se me ha dado como una construcción externa a la basura que, sin embargo, deja a la basura intacta como objeto. Vuelvo a repetir: la basura no significa nada en el sentido de que me abre el ser basura de la basura (acá un poco heideggerianamente) sino que me remite a la idea de que la excusa para que la basura se encuentre allí es la instalación completa (lo mismo pasa con la mesa, con los paneles dejados en el piso, con el andamio, que en últimas fueron también la instalación). El montón de basura, sin embargo, no es igual a la instalación completa. Desde lo que yo considero, la basura es tan sólo una parte (pero es la parte perfecta) que nos remite a toda la instalación: todo el trabajo está metido allí de una forma “misteriosa” pero no es que la basura en sí misma sea misteriosa. Es lo que nos remite al misterio. Dicho de otro modo, la basura es basura porque todo lo demás existe como “no basura”.

Esa parte de la obra no es simbólica en el sentido Gadameriano. No mantiene la distancia que describe en sus textos sino que más bien acerca toda distancia. La basura que es basura no tiene más sentido que sí misma. Nada se ha separado de ella. Más bien, como ya dije más arriba, algo se le ha “pegado” y ese algo es la instalación completa.

Gadamer usó el argumento del **aura** benjaminiana para referir una distancia infranqueable en el simbolismo hermenéutico de su filosofía⁶. Utiliza la definición del aura como aparición de una lejanía por cercano que pueda estar el objeto, como lo que

⁶ No solo Gadamer ejecuta ese movimiento de positivación del aura benjaminiana. Didi-Huberman también lo hace para argumentar la distancia que se presenta ante una obra de arte minimal en su libro “*Lo que vemos, lo que nos mira*”, Buenos Aires: Manantial, 1997.

se me escapa de la representación. Esa distancia fundamental para Gadamer no se da en la basura de la instalación. Nada se escapa como distancia: todo es presente. De pronto es por eso que esa parte de la instalación es tan molesta: al estar *con* nosotros en la instalación (con nuestro cuerpo) y no en un plano representacional, se nos hace tan reconocible que su valor puede ser sólo el “ver la basura”. De nuevo, no dignidad de la basura sino dignidad de su presentación.

Ahora bien, si el símbolo como lo entiende Gadamer no se puede aplicar en este caso, creo que la alegoría se ajusta más para una mejor comprensión de esos elementos aislados, en especial la “basura”. La alegoría benjaminiana presupone otros hechos que el símbolo gadameriano no, en especial la idea de historia y el tiempo.

El argumento de Benjamín apunta a una depreciación del símbolo a favor del valor la alegoría. Esa depreciación se basa en una definición de símbolo que yo encuentro bastante parecida a la que favorece Gadamer en sus ideas. Benjamín escribe,

Es precisamente el uso subrepticio de ese mismo discurso de lo simbólico lo que al final posibilita el examen ‘en profundidad’ de cualquier configuración artística, lo cual contribuye enormemente a la comodidad de las investigaciones en la ciencia del arte. Lo más sorprendente en este, en su uso lingüístico vulgar, es sin duda el hecho de que el concepto, que con una actitud intempestiva se refiere a una ligazón indisoluble de forma y contenido, queda puesto al servicio de una mitigación de carácter filosófico de esa incapacidad en virtud de la cual, a falta de un auténtico temple dialéctico, en el análisis formal se pierde el contenido y, en la estética del contenido se pierde la forma. Pues este abuso, en efecto, tiene siempre lugar cuando en la obra artística se expresa la ‘manifestación’ de una ‘idea’ en cuanto símbolo (...) En cuanto construcción simbólica, lo bello debe resolverse sin solución de continuidad, en lo divino⁷.

Es básicamente el referirse profundo del símbolo el que es problemático en su concepción. La falsa dialéctica de la que habla Benjamín es falsa precisamente porque la ligazón indisoluble entre forma y contenido siempre va a favorecer a alguna de los

⁷ Benjamín W, *El origen del Trauerspiel Alemán* en Obras, libro I vol. I. Madrid: Abada editores, 2006, p 376. Vale la pena recordar que en cuanto a lo divino, Gadamer da un ejemplo preciso en *La actualidad de lo bello* que remite precisamente justamente a esa relación entre lo divino, lo bello y lo simbólico. “ al igual que este – al referirse a Lutero- estoy convencido de que las palabras de Jesús ‘Este es mi cuerpo y esta es mi sangre’ no quiere decir que el pan y el vino ‘signifiquen’ el cuerpo y la sangre. Creo que Lutero (...) se atenía a la antigua tradición católica romana, para la cual el pan y el vino del sacramento *son* el cuerpo y la sangre de Cristo”. Gadamer Op cit, p 91.

dos. Es el concepto que las liga el que no puede establecer dicho “verdadero carácter dialéctico”.

Hay una descompensación entre eso que se muestra y lo que significa en un afán por presentarlos como una simultaneidad. Así, y rescatando el argumento benjaminiano de nuevo pero dándole un giro, Gadamer nos ha dicho que el “aquí y ahora irrepetibles”, son fundamentales para la aprehensión de la obra de arte. Esto nos lleva a pensar el carácter temporal de la alegoría y del símbolo como tema fundamental. Como señala Jane Rendell, “la categoría del tiempo es la llave para la definición benjaminiana de alegoría, en donde en relación con el ‘instante místico’ que para él define el símbolo, la alegoría es entendida como ‘calma contemplativa’”.⁸

En ese sentido hay una referencia al tiempo en todo ese argumento. Es el tiempo el que predetermina al símbolo y a la alegoría en diferente medida. El “instante místico” es la medida temporal del símbolo y es la que le da el sentido. Esto quiere decir que el instante se remite a la totalidad como un tiempo presente y dicha totalidad es la que oculta en su interior el sentido del símbolo. Yo lo podría leer de esta forma: es el instante místico el que determina el valor del símbolo. Dicho instante no estaría en relación con la historia porque se da como excepcional. Por el otro lado, la alegoría si se presentaría histórica, en el sentido de su verdadera dialéctica en la que el demorarse como “calma contemplativa” permite ver significados en las cosas que están por fuera de estas. Es en ese sentido que la “historia se ofrece a los ojos del espectador como paisaje primordial petrificado. En todo lo que tiene de intempestivo, doloroso y fallido, la historia se plasma sobre un rostro; o mejor, en una calavera.”⁹.

Justamente porque permite ver las cosas como cosas históricas en relación a la naturaleza de la existencia humana y a la del individuo, la alegoría permite pensar dialécticamente. A mayor significado, el objeto tendería más a ser lo que es (acá utilizando un lenguaje ontológico) porque en el remitirme dialéctico, su carácter alegórico hace que desde ese “punto” me remita a un significado que es exterior al objeto: una cosa que no es. La significación, valga la aclaración (y la reiteración) está por fuera del objeto. Esa salida del objeto es lo importante porque es lo que lo vuelve

⁸ Jane Rendell, *Art and architecture*. London: I.B Tauris, 2006, p 77.

⁹ Benjamín, Op cit p 383.

“significativo” en su carácter de criatura. Ciertamente, si cualquier cosa puede significar cualquier otra, entonces todo puede ser valorado significativamente; las cosas insignificantes, ahora con un valor exterior a ellas, pueden comenzar a tener importancia. Según Benjamín,

Cada personaje, cada cosa y cada situación puede significar cualquier otra. En ese sentido, entre más se afirma el objeto, más se deprecia por que entre más es el mismo, más me remite a otra cosa. Posibilidad que emite un juicio devastador pero justo sobre el mundo profano: al definirlo como un mundo en el cual apenas importa el detalle. Sin embargo (...) no cabe duda alguna de que esos accesorios del significar, precisamente por aludir a algo distinto, cobran una potencialidad que los hace parecer inconmensurables con las cosas profanas y las eleva a un plano superior, pudiendo incluso santificarlas¹⁰.

Ahora bien, si Benjamín dice que “las alegorías son en el reino de los pensamientos lo que las ruinas en el reino de las cosas”¹¹, la escenificación de la alegoría sería una escena presente como ruina. En Benjamín hay una exaltación de la ruina en dos sentidos: como historia caduca y como fragmento. Se muestra una naturaleza ya caída. La alegoría hace ver las cosas como ruinas: como naturaleza ya caída, las cosas con una historia implícita en ellas. La ruina exhibe todo lo que es ella; muestra todo, incluso su contenido, digamos, su significado. Por ponerlo de alguna forma, está ex-puesta. La ruina siempre es historia porque, como en el reino de los pensamientos, me remiten a otra cosa. No me manifiestan una distancia temporal sino que me traen la historia, franqueando la distancia.

¿De dónde viene entonces el significado de las cosas si no viene de sí mismas? Del melancólico, de la criatura en conflicto. El objeto alegórico no irradia un significado porque no es en él donde está dicho significado ni el sentido. El significado se lo “mete” el alegórico (el melancólico). Por eso la cosa se vuelve algo distinto para él.

Si el objeto deviene en alegórico bajo el mirar de la melancolía, si esta hace que la vida lo abandone, si queda como muerto aunque seguro en la eternidad, entonces yace ante el alegórico, eternamente entregado a merced suya. Lo que significa que a partir de ahora es totalmente incapaz de irradiar un significado ni un sentido; de significado le corresponde lo que le confiere el alegórico, que se lo mete dentro y además en lo más profundo; pero este no es un hecho psicológico sino ontológico. En sus manos la cosa se convierte en algo distinto, él habla por tanto de algo distinto, y esto se le convierte en la clave del ámbito de un saber oculto como cuyo emblema lo venera. Esto constituye el carácter escritural de la

¹⁰ *Ibid*, p 393.

¹¹ *Ibid*, p396.

alegoría. Pues es un esquema, esquema que es objeto del saber, sólo cuando algo fijo inalienable de él: tanto imagen fijada como signo que fija.¹²

En ese orden de ideas valdría la pena pensar en qué tiempo se da la mirada del melancólico. Yo diría que en la calma contemplativa. Sólo en un mirar contemplativo se develan las cosas en esa relación entre el objeto alegórico y el sujeto melancólico. La cosa se pone al desnudo y ya no hay un detrás de la imagen porque el “detrás de la imagen” es su adelante. No es que se atraiga el hombre hacia sí, como sucede con el símbolo, sino que se despliega. La adjudicación de un significado por parte del melancólico a la cosa invierte la relación simbólica: si en el símbolo hay algo que yo reconozco, gadamerianamente hablando, entonces siempre hubo algo de mi en el objeto. Si no lo hay, se mantiene la promesa, como ya veíamos más arriba. Pero en la alegoría no hay nada de *mi* en la cosa si no que *yo* meto todo a la cosa. Ese significado adjudicado es el que establece como signo sin perder su carácter de cosa.

Ahora bien, en el *remake de Traialer Exhibition* se nos presentó un fragmento que es la basura. Esa basura por si misma no tiene un significado: no es simbólica pero eso no quiere decir que sea insignificante. La basura está en relación con la obra porque fue de allí de donde apareció, y digámoslo, también es obra (o el resultado de un obrar). De la manera más literal la basura aparece como ruina porque nos trae históricamente un trabajo. Pero no significa trabajo. Es ruina porque me presenta la historia particular del trabajo de la instalación como parte. Ese fragmento me remite al todo de la instalación como trabajo. La dialéctica se establece de esa manera.

Se ve entonces que el sentido es excéntrico y adjudicativo, no inherente. Esta ruina tiene un significado que no está dentro de ella. Se lo da el espectador que ve la obra, que transita la obra. La basura no es significativa en un sentido simbólico porque como ya se dijo, no me promete nada (y si se quiere poner de forma dramática, la basura nunca ha prometido nada y por eso es basura). El sentido de la basura se le ha adjudicado por el espectador *que no se mete en la basura como se podría meter en una pintura* sino que se queda en la superficie del significado alegórico.

¹² *Ibid*, p 403.

En la instalación completa, y en ese sentido Dueñas hace una crítica a la pintura (volviéndola otra cosa más cercana a la arquitectura), hay una salida del significado que hace que las cosas cobren valor como lo que son: cosas y no representaciones de cosas. Eso es a lo que yo me refería más arriba cuando dije que la basura no se vuelve importante porque representa algo simbólicamente; se vuelve importante porque se presenta como cosa. *Restituir el valor a las cosas no quiere decir adjudicarle un valor simbólico sino traerlas desde el pasado al presente actualizando su valor de cosas.*

Esa es justamente la consecuencia de sacar los objetos al espacio real, o mejor, presentarlos en el espacio arquitectónico. El proceso del trabajo de Dueñas consistió precisamente en traernos a los objetos, primero a un plano pictórico y luego a un espacio. Nos acercó a los objetos a un *aquí* y a un *ahora* pero sin la presentación de una lejanía (que era tan importante para la definición del símbolo en Gadamer). Esto es la consecuencia del proceso. Si un objeto se mete en un plano bidimensional adquiere otro carácter y comienza a comportarse de otra manera como muy bien lo han demostrado muchos artistas que han usado el ensamblaje y el collage. Se le ha quitado el carácter real a los objetos para adjudicarles un valor en una composición. En un cuadro, un objeto que se introduce funciona como un elemento más dentro de la composición bidimensional. El interés de Dueñas en un principio (en cuadros como *Bajo la calma* y *Fuera del círculo*) es posicionarse en un punto intermedio de esa “entrada” al no “meter” del todo los objetos que componen la pintura. Es el “espacio” que queda por fuera y no el que queda por dentro el que va a tener en cuenta posteriormente en su obra y es el que se explora en el *remake de Trailer exhibition* y en *Local (tllaqpc)*, pero como ya lo habíamos visto, comienza a desarrollarse en el *Trailer Exhibition* de 1996. Las consecuencias de considerar el espacio que está por fuera de la obra como parte de la obra misma son fundamentales para entender que los objetos que allí se presentan tienen ese carácter alegórico. Los objetos reales, tanto los que se ponen (los paneles) como los que aparecen como parte del proceso de montaje (la basura), tiene la doble condición descrita más arriba: son ellos mismos, comparten el espacio real conmigo (con mi cuerpo) pero al mismo tiempo, me remiten a su carácter de ruina. Esa vuelta de sentido de los objetos restituidos (valga decir que no es una especie de reciclaje) me hace pensar en que han vuelto con otro carácter: es el boomerang que al ser lanzado vuelve siendo él mismo, pero siendo otra cosa.

3.2 El cuerpo, el gesto y la superficies

Lo más profundo, es la piel
Paul Valery

Consideremos nuevamente que para poder entrar a la obra *Local (tllaqpc)* hay que ejercer una especie de contorsión en la que el cuerpo se agazapa. Así mismo, una vez dentro de la primera cámara, hay que volver a adquirir cierta postura para pasar a la izquierda y a la derecha de la instalación. En este sentido, antes de que yo pueda decir cualquier cosa frente a la obra, mi cuerpo ya ejerce una acción provocada por la misma instalación. El antecedente de este hecho estaba en la rampa de *Trailer exhibition* de 1996; para poder acceder a esta obra, había que transitar por dicha rampa; el piso no estaba nivelado sino inclinado hacia arriba y se debía subir. Antes de ver lo que había en el cuarto, el plano del piso ya forzaba una postura y la “caja de exhibición” de *Trailer exhibition* rompía -desde el cuerpo mismo del espectador y no desde su mirada- con todas las nociones mismas de perspectiva de la “caja”.

En el *remake de Trailer exhibition* y en *Local (tllaqpc)* el cuerpo también era fundamental por dos razones: en primer lugar, para poder ver toda la obra había que ejecutar el recorrido sugerido por esta. En el caso del *remake*, por ejemplo, en dicho recorrido uno encontraba la mesa, la basura etc. En segundo lugar, Dueñas juega con el negro reflejante del piso y las luces blancas para hacer que el espectador se refleje allí. El mismo efecto ocurre con las láminas de fórmica negra que están puestas en *Local*

(*tllaqpc*). La investigación con láminas de formica en el trabajo de Dueñas lo ha hecho buscar la forma de que el espectador no sólo esté viendo la obra sino que se incorpore de alguna forma allí. No es que su cuerpo se *meta* en la pintura pero de una forma directa el espectador hace parte también de la obra. Su imagen hace parte de la obra y a la vez la completa. Los reflejos del cuerpo del espectador y en un sentido estricto el *cuerpo del espectador*, es también parte de la obra.

Comencemos por las contorciones del cuerpo que son evidentes para entrar en *Local (tllaqpc)*. En esa obra está claro que antes de poder articular algún discurso, antes de que yo pueda decir algo, mi cuerpo se antepone gesticulando. Este gesto inducido es importante porque para Dueñas, las *palabras circundantes*¹³ a veces no tienen mucho sentido. Consideremos además de la “puerta”, los bloquesitos de madera que están presentes en el ala derecha de la exhibición; para poderlos ver bien hay que agacharse generando otra gesticulación. El cuerpo se anticipa siempre a cualquier discurso en ésta instalación y es el que produce, en un primer estadio, el sentido de la obra. Dicho sentido se produce en una relación y no antes. Por eso la acción de entrar a las obras y transitarlas (con todas las gesticulaciones que implica) no es in-significante. La acción del cuerpo gesticulante completa la obra porque completa su sentido. El vínculo que se genera entre el cuerpo y los objetos (y también la forma en la que se disponen los objetos) son en definitiva “la obra”. Ese primer sentido de la obra, ese que se genera con la relación con el cuerpo gesticulante es importante porque sólo se puede dar *in situ*. La obra que se presenta en una localidad, sólo tiene sentido *en esa localidad* porque la instalación de los objetos está en relación con el espacio y además porque ese espacio está en relación con el cuerpo. Obviamente esa relación produce que el cuerpo también se ponga en relación con esos objetos de manera directa. Pero, en qué consiste ese gesticular y por qué es tan importante.

a. Qué gesto

En éste momento hay que considerar por qué el gesto es importante para la comprensión cabal de las obras de Dueñas. Obviamente no me refiero a un gesticular facial sino a una definición de gesto mucho más amplia: el gesticular tiene que ver con que el cuerpo

¹³ Se hace referencia a la exposición *Sin la palabras circundantes*, curada por María Iovino en 2001.

cualifique el espacio de tal o cual manera: agacharse, caminar alrededor, todo ese tipo de gestos dan una valoración de lo que es el espacio. Pero como se puede ver, ese gesticular esta en relación directa con el cuerpo. El agacharse o el agazaparse para poder entrar por la puerta de *Local (tllaqpc)* cualifica el espacio de una forma pero esto únicamente se puede establecer a través de una relación con el cuerpo; si soy demasiado grande, mi cuerpo adquirirá una postura específica, si soy pequeño entraré sin contratiempos. El espacio no es entonces algo dado sino que está estrechamente ligado al cuerpo. Según Henri Lefebvre, el espacio es cualificado por el cuerpo, un cuerpo que no entra a un espacio vacío ni mucho menos, sino un cuerpo que posee y que genera su propio espacio. El arriba y el abajo, la derecha y la izquierda establecen una posición respecto al cuerpo propio pero también respecto al espacio en general. *Ser y tener* espacio es, según Lefebvre, una características de todos los cuerpos vivientes. Yo se, por ejemplo, que un lado es diferente del otro, que la izquierda no es lo mismo que la derecha y así me mueva de lugar siempre hay una referencia de esa lateralidad simétrica. Pero ese espacio, como es evidente en este punto, antes de ser conceptualizado ya “es” y “está”; el gesto, y con él la cualificación del espacio, es previo a la articulación de un discurso. Volvamos al ejemplo de la puerta de *Local (tllaqpc)*; antes de poder discurrir sobre el tamaño de la puerta sólo puedo saber si mi cuerpo entrará o no cuando lo pongo en relación con ésta. En ese sentido, Giorgio Agamben tiene razón la referir el gesto como la comunicación de una comunicabilidad. Para Agamben, el gesto

no tiene propiamente nada que decir porque lo que muestra es el ser-en-el-lenguaje del hombre como pura medialidad. Pero, puesto que el ser-en-el-lenguaje no es algo que pueda enunciarse en proposiciones, el gesto es siempre, en su esencia, gesto de no conseguir encontrarse en el lenguaje, es siempre *gag*, en el significado propio del término, que indica sobre todo algo que se mete en la boca para impedir la palabra, y después la improvisación del *actor* para subsanar un vacío de memoria o una imposibilidad de hablar.¹⁴

De esta manera, no es que yo anuncie que la abertura de la puerta es demasiado pequeña para que yo quepa sino que, sólo en la presencia de la puerta se que mi cuerpo no cabe por ahí. El lenguaje lo único que hace es articular discursivamente lo que previamente mi cuerpo ya “sabía” o mejor, lo que yo ya sabía a través de mi cuerpo.

¹⁴ Giorgio Agamben, “Notas sobre el gesto” en : *Medios sin fin, Op. Cit*, p 55.

Este hecho demuestra varias cosas. En primer lugar se entiende porque las obras de Dueñas no son maqueteables o proyectables. La experiencia del espacio percibido en el lugar en donde se monta la obra no se puede proyectar con anterioridad pero lo que si se puede hacer es traer los objetos que se van a montar: no se proyecta el espacio sino que se traen los objetos. Las maquetas de desecho que están en le cuartito de *Local (tllaqpc)* pueden referir a éste hecho: una maqueta es, entre otras cosas, un modelo que nos permite tener comprensión general de un objeto que es, o demasiado grande o demasiado pequeño para ser abarcado. Pero esa comprensión es completamente exterior a lo que es el espacio, tanto interior como exterior del objeto real. No existe una percepción del espacio real sino una simulación de un objeto que me permite abarcar lo inabarcable. Dueñas juega un poco con las maquetas de los edificios de Borromini y de Bernini y parece que nos dijera: el exterior del modelo es algo representable como objeto, no como espacio percibido, y todo lo que está por fuera de allí, esa intervención que se hace, es realmente lo que es espacio. La obra juega en este punto de nuevo con al particularidad del fragmento y la generalidad de la instalación.

El otro punto que hay que tener en cuenta es, ya no el aspecto del montaje de las obras sino la percepción por parte del espectador. Es un hecho que el recorrido de las obras es obligatorio, no sólo para tener una comprensión general de lo que son las piezas o de los objetos puestos/dejados sino que, como ya dije, las obras sólo pueden ser completadas por el espectador y así el espectador hace parte de la obra. El gesto específico de cada quién tiene que ver con un espacio específico y Dueñas muestra la especificidad del espacio a través de la especificidad de los objetos. Ente punto hay que considerar entonces los objetos que están puestos/dejados en la obra; y es acá donde la salida de los objetos de la bidimensionalidad a la tridimensinalidad es importante. El proceso que llevó a Dueñas de la bidimensionalidad a problemas espaciales que se desarrollan en el espacio real tiene que ver justamente con la percepción del espacio y la relación con los objetos, y lo que es más importante, cuestiona el estatus de los objetos en el proceso.

Dueñas se da cuenta en un momento de su trabajo artístico, específicamente en *Enchapes*, que al usar objetos encontrados y al intervenir el espacio exhibitivo directamente lo que hace es pensar en el espacio como un juego de relaciones que tiene que ver con lo que se expone pero también con el extrañamiento que produce dicho objeto. Por ejemplo, *Enchape 16*, sólo en su calidad de muro (como objeto), ya es una

evidencia arquitectónica que es extraña al resto de la sala. La pregunta que se hace Dueñas en ésta obra (y obviamente en su trabajo posterior incluyendo al *remake de Trailer Exhibition* y *Local (tllaqpc)*) es por la naturaleza del espacio en relación a los objetos y al sujeto que percibe. En toda esa serie de obras que tienen este carácter (1993-2003) como podemos darnos cuenta, el espacio tiene una naturaleza dual. Está obviamente el que percibe que, como dijimos más arriba, no entra a un espacio sino que *es* un espacio. Pero para que pueda reconocer el espacio tiene que reconocerse a sí mismo como sujeto que percibe. El que ejecuta esa operación es, según Lefebvre, el Ego. Y después de ese reconocimiento viene el reconocimiento del “otro”. Pero es importante tener en cuenta que el Ego solamente se reconoce a si mismo en lo “otro”. A este efecto Lefebvre lo llama “espejo”.

El espejo es una superficie que es al mismo tiempo pura e impura, casi material pero virtualmente irreal. El espejo presenta al Ego con su propia presencia material llamando a su contraparte, su ausencia de este “otro” espacio. Puesto que su simetría es proyectada allí, el Ego es responsable de “reconocerse” a si mismo en el “otro” pero de hecho no coincide con éste: “otro” meramente “representa” Ego como una imagen invertida en la cual la izquierda aparece en la derecha, como una reflexión la cual aún genera una diferencia extrema, como una repetición que transforma el cuerpo de Ego en una *luz fantasmal (will-o'-the-wisp)*. Acá lo que es idéntico es al mismo tiempo radicalmente otro, radicalmente diferente –y transparencia es equivalente a opacidad.¹⁵

El espacio tiene entonces una naturaleza dual, como sujeto (que soy yo reconociéndome a mí mismo a través del Ego) y como el reconocimiento de “lo otro”. Es en ese sentido que el cuerpo es importante porque el movimiento del cuerpo (el gesto) hace que todo el sistema circule; el cuerpo es entonces el que se “encarga” de generar un vínculo entre el espacio y los objetos. Así se puede ver como el espacio no es un contexto donde ocurren eventos sino que es, en primer lugar, mi cuerpo y luego es “lo otro”. El espacio en las obras de Dueñas aparece como algo complejo que establece relaciones múltiples. Es en ese sentido como tanto el cuerpo del espectador como los objetos son simultáneamente la obra.

2. Qué objeto

¹⁵ Henri Lefebvre, *The production of the space*. Massachusetts: Blackwell Publishers, 2001, pag 185.

En este punto todo parecería ser superficie¹⁶ o mejor, la vinculación de superficies a través del gesto. Las obras de Dueñas no son solamente para *ver* sino para *estar* con ellas. Y justamente es por eso que el teatro de acciones (de gestos) que se desarrolla allí tiene que ver con los objetos. Otra forma de considerar el cuerpo del espectador es a través de los reflejos en las fórmicas y en el piso, acentuados siempre por las luces blancas. Cuando uno camina por las instalaciones todo el cuerpo del que las transita modifica radicalmente el espacio al modificar la luz, y obviamente, al reflejarse en las superficies lisas y brillantes¹⁷. En el caso del *remake de Trailer Exhibition* el artista usa todo el plano reflejante de la baldosa negra de la sala como plano pictórico. Se caminaba sobre el negro de la superficie, todo el reflejo del cuerpo estaba sobre la “pintura”. Pero no sólo el cuerpo del espectador se reflejaba sino también todo lo que está arriba del piso: los paneles, el andamio, la mesa, la basura. Es en ese sentido que Jaime Cerón asume el trabajo de Dueñas más que un acto de pintar “una apropiación de una superficie”.

Ese “espejo” negro relaciona directamente lo que está arriba con lo que está abajo haciendo evidente la *superficialidad de las superficies*. El juego de reflejos en las fórmicas negras (y blancas), el tránsito sobre el plano/piso hace mucho más claro que *detrás* de las cosas, no hay *nada* y que todo eso nos remite al afuera; o en otras palabras, que la profundidad de los eventos está en la superficie. Así, los “efectos de superficie” que describe Deleuze en su *Lógica del sentido*¹⁸ parecen evidentes en este caso. Hay una inversión del sentido de las cosas y todos los “efectos ópticos” ocurren en la superficie; dicha inversión sólo puede tener lugar si en vez de considerar lo reflejante de la fórmica como una cualidad del material, en un sentido aristotélico, se considera

¹⁶ Jaime Cerón definió este “efecto” como redimensionamiento de la condición de la superficie al decir: La obra de Danilo Dueñas parecería provenir de la necesidad de ensanchar los límites convencionales de la idea de pintar, lo que le ha permitido conectar paulatinamente su trabajo con todo tipo de estrategias para demostrar que el arte cuanto más se aleja de su destino tradicional, más se aproxima a su función de ampliar y complementar las experiencias que recibimos. Por esto diríamos que la sofisticación, rigor y complejidad que caracterizan el grueso de su trabajo provienen de lo que podríamos nombrar como el redimensionamiento de la condición de la superficie. Jaime Cerón. *Revisiones abstractas*, El Tiempo, 4 de julio, 2001, sin pag.

¹⁷ María Iovino ya había notado esta situación afirmando que “el reflejo del espectador sobre la fórmica negra atiende a su vez las reflexiones elaboradas con anterioridad en el espejo de obsidiana, pero más que eso, es un replanteamiento de la capacidad real de luz en la configuración de la imagen pictórica. Dueñas le da un vuelco al concepto de la visibilidad que permite el fenómeno luminoso, convirtiendo un espacio negro – que en principio debería ser hermético- en un activo que se ingresa y se recorre”. *Op cit.*

¹⁸ Gilles Deleuze, *La lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 2001.

también como un cuerpo que hace parte de la sustancia. Lo mismo ocurre con el piso y ahora su carácter reflejante ya no hay que considerarlo como tal sino como sustancia. Esta operación sólo puede ser válida si, como dice Deleuze, se aplica la dualidad estoica de los cuerpos o estados de cosas y los afectos o acontecimientos que invierte las relaciones “porque si los cuerpos, con sus estados, cualidades y cantidades, asumen todos los caracteres de la sustancia y de la causa, a la inversa los caracteres de la Idea caen del otro lado, en ese extra-ser impasible, estéril, ineficaz, en la superficie de las cosas: *lo ideal, lo incorporal no puede ser más que un efecto.*”¹⁹

El *efecto óptico* de la superficie negra reflejante es lo que siempre buscó Dueñas al usar este tipo de *superficies*. El espectador que gesticula y el espejo negro/blanco se han vuelto extensos (siempre lo fueron) en el sentido deleuziano de la palabra. Su sentido está siempre por fuera y por eso el límite entre los dos sólo se puede plantear en la **presencia** de las **cosas**. He ahí la doble importancia de que la obra sólo se pueda percibir *in situ*: en primer lugar, los *efectos de superficie* sólo se pueden percibir en la presencia de los objetos. En segundo lugar la percepción de los espacios sólo se da en presencia del cuerpo. Pero dicha presencia no es exclusiva de la fórmica y del piso. Ahí está la importancia de toda la instalación al considerar los objetos que se presentan (la basura, la mesa, el andamio, los mismos paneles de tablarroca).

¿Qué pasaría si consideramos como *extensas* el resto de las partes de la instalación y no sólo el reflejo de las fórmicas y del piso? De hecho ya lo hicimos. Más arriba ya he dicho que las **cosas** de la instalación se afirman como cosas y que no tienen un comportamiento simbólico en un sentido gadameriano. También dijimos que lo que se nos presentó tanto en *Local (tllaqpc)* y en el *remake de Trailer Exhibition* sí se comporta dialécticamente pero más allá de que el sentido de las cosas este adentro, esta por fuera, operando así una “verdadera dialéctica”. Si el sentido de las cosas está por fuera, en el que una cosa me remite a la otra sin que dichas cosas pierdan su identidad, es por la operación que ha llevado a cabo el artista al restituir los objetos, que se nos presentan como históricos. El tiempo en las instalaciones es la clave de dicha restitución. El tiempo acá no es una sucesión de eventos. Es más bien, y como ya lo había anotado también más arriba, un presente dialéctico que nos trae las cosas del

¹⁹ *Ibid*, pag 30-31.

pasado como ruina y que al mismo momento no nos promete un futuro como destino. Acá todo está al límite y está siendo articulado por un espectador, que más que “meterse” en la obra, es también, una superficie. Su cuerpo (su tamaño, su forma, etc.) es el que termina de articular las relaciones a través del gesto. Todo se activa a partir de relaciones, las relaciones de superficies.

4. Conclusiones

Es medianoche. La lluvia azota los cristales.
No era medianoche. No llovía.
Samuel Beckett

Tanto Molloy como Moran -los dos personajes de Beckett en la novela *Molloy*- experimentan una peregrinación y un retorno a un punto de partida. Así, el punto de partida se vuelve a su vez el punto de llegada. Pero como en un principio partieron por una razón (el primero en busca de su madre y el segundo en busca de Molloy) y en un punto de su historia particular cada uno olvida los motivos del viaje, su *movimiento* se vuelve en sí mismo, el objetivo del viaje; la pregunta por el objetivo del viaje deja de ser importante para dar paso a la importancia del recorrido. Sin embargo, hay un movimiento que los hace volver al punto de partida: es una circulación del sentido. De hecho, y para ser un poco más redundantes, cada uno de los personajes comienza en el final de su historia, pero también al comienzo. Pero no son sólo ellos los que regresan, habiendo perdido el propósito mismo de su viaje. Los objetos que aparecen en esa novela también regresan con otro sentido. El conocido el pasaje de las piedras que Molloy guarda en sus bolsillos para chupar en el camino son también un ejemplo de esa circulación: cada una en un bolsillo diferente cada vez, para que no se repita la succión y cada una con su turno, ordenado pero a la vez sin-sentido.

Justamente y como en esa novela, los objetos de Danilo Dueñas están siempre en circulación y por lo mismo su sentido. Eso es lo que nos muestran tanto *Local (tllaqpc)* y el *remake de Trailer Exhibition* ambas obras del 2003. En esas dos instalaciones, los objetos que se presentan han vuelto, pero con otro sentido, a constituir un *algo*, que es a la vez un principio pero también un final. El caso paradigmático, los montoncitos de basura presentes en el *remake de Trailer Exhibition* tan descritos en el argumento de este trabajo: cada uno de estos ha sido un producto de un hacer, pero también son, en últimas, ellos mismos. La pregunta por los comienzos y los fines en este caso no tiene mucho sentido.

El obrar de Dueñas, que comenzó como una reflexión sobre la pintura abstracta se desplazó hacia una reflexión por el objeto y sus obras se transformaron radicalmente, pasando de la bidimensionalidad a la tridimensionalidad y a relacionarse directamente

con el espacio arquitectónico, volviéndose ellas mismas arquitectura. Sin embargo, el proceso de esa reflexión narrado por los críticos más importantes de su obra, y los que han tenido los mejores argumentos para pensarla (José Hernán Aguilar, Carmen María Jaramillo y María Iovino), no abarcan a cabalidad ni los procesos ni las consecuencias que la obra del artista lleva a cabo. Sólo describen las obras sin ocuparse del estatus de los objetos que se presentan. De hecho, la categoría de pintura a la cual se han encargado de vincularlo permanentemente no permite ver las verdaderas consecuencias de su trabajo. Las obras presentadas en el 2003, el *remake Trailer Exhibition* y *Local (tllaqpc)*, están lejos de ser pinturas, o por lo menos, la reflexión que ejecutan desplaza la atención hacia otros problemas, por ejemplo, la relación del objeto con el espacio (la salida del objeto al espacio), el diálogo entre las partes de la instalación, los objetos que se muestran como “productos” y las huellas del pasado evidentes en las piezas y objetos de segunda mano utilizadas en las obras.

Estos hechos hacen que las obras de Dueñas no puedan ser leídas simbólicamente sino de otra manera. La dialéctica que se presenta no es la del símbolo (gadameriano) en un sentido estricto sino otra, la de la alegoría (benjaminiana), que nos permite ver la los objetos en su integridad pero también como otra cosa y de hecho, **en relación a otras cosas**. Además, la forma como Dueñas monta sus obras está en una relación directa con el cuerpo del espectador que, más que seguir un recorrido propuesto en las instalaciones, se mete en la obra y la completa. El caso claro de esta situación es el “funcionamiento” del piso y de las láminas de fórmica en el *remake de Trailer Exhibition*, que por el efecto de la luz y las calidad del material, hace que el espectador se refleje allí integrando ese reflejo a la obra ineludiblemente. En ese sentido se ve le carácter superficial de las obras. No hay nada por “detrás” de éstas, solo un adelante, una superficie.

En un momento dado las cosas vuelven dando una vuelta, pero lo que una vez fue el comienzo, la punta, no se toca con el final, la cola, sino que más bien la punta vuelve y toca otro punto de la vuelta, que ya no es cola. Es como el boomerang que cuando vuelve, regresa con otro sentido.

5. Bibliografía

Libros

- Agamben, G. Kommerell or On gesture en : *Language*. Valencia: Pre-textos, 1997.
- Agamben, G. “Notas sobre el gesto” en : *Medios sin fin*. Valencia: Pre-textos, 2003.
- Aguilar, J Et. Al. *Nueva Imagen*. Bogotá: Ediciones Gamma, 1994.
- Batchelor, D. *Minimalism*. Londres: Cambridge University Press, , 1997.
- Benjamín, W. *El origen del Trauerspiel Alemán* en Obras, libro I vol. I. Madrid: Abada editores, 2006.
- Deleuze G. *La lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Didi-Huberman, G. “*Lo que vemos, lo que nos mira*”, Buenos Aires: Manantial,1997.
- Gadamer, H-G. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paídos,1999.
- Greimas A.J. “Condiciones de una semiótica del mundo natural” en *Del sentido, ensayos sobre semiótica*. Madrid: Gredos,1989.
- Iovino, M. *Oscar Muñoz: Volverse aire*. Bogotá: Ediciones Eco, 2003.
- Iovino, M. *Luis Roldán*. Bogotá: Impreso por Panamericana Formas e Impresos, 2007.
- Gutiérrez, N. *Cruces. Una reflexión sobre la crítica de arte y la obra de José Alejandro Restrepo*. Bogotá: Edición Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2000.
- Lefebvre, H. *The production of the space*. Massachussets: Blackwell Publishers, 2001.
- León, A. *El arte como horizonte*. Manizales: Universidad de Caldas, 2002.
- Nancy J-L. *Corpus*. Madrid: Arena libros, 2003.
- Pérez, F. *Arte mínimo. Objeto y sentido*. Madrid: Visor, 2003.
- Rendell, J. *Art and architecture*. London: I.B Tauris, 2006.
- Rueda, S. *Hiper/ultra/neo/post: Miguel Ángel Rojas. 30 años de arte en Colombia*. Bogotá: Edición Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2005.
- Weibel, P. *Pintura Inmediata*. Austria: Editor Peter Weibel, Neve Galerie am Landesmuseum, Joanneum Graz,1995.

Hemerografía

Aguilar, J. *Construcciones privadas, reconstrucciones publicas*, El Tiempo 1989, sin pag.

Aguilar, J. *Exposición en GAULA*, El Tiempo, 17 de noviembre, 1991, sin pag.

Aguilar, J. *Nueva abstracción: ¿Regreso a los 50?*, El Tiempo, 20 de agosto, 1988, sin pag.

Arango, C. *Danilo Dueñas: solo en blanco y negro*, El Tiempo, 11 de junio de 1988, sin pag.

Cerón, J. *Revisiones abstractas*, El Tiempo, 4 de julio, 2001, sin pag.

Entrevista hecha a Danilo Dueñas por María Margarita García. *Sello adulterado, Abstracción: base conceptual*, La Prensa, Jueves 28 de noviembre, sin pag.

García, M. *Sello adulterado*, La prensa, Jueves 28 de noviembre, sin pag.

Iovino M, *La ampliación de lo abstracto*, El Heraldo Dominical, Barranquilla 3 de septiembre, 2000.

Jiménez M. *La abstracción de hoy es más terrenal*, El Universal, 18 de julio, 1992, sin pag.

Sin Autor, *Doce piezas sensibles para armar un salón conceptual*, Cromos, 1993.

Folletos y Catálogos

Iovino M, *Sin las palabras circundantes*, Museo de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2001.

Jaramillo, C. *El lugar del Pensamiento* en el folleto para la Exposición *Local [bog-ccs]*, Titulus, Caracas, 2003.

Jaramillo, C *A través del espejo*, MAM, Bogotá, 1998.

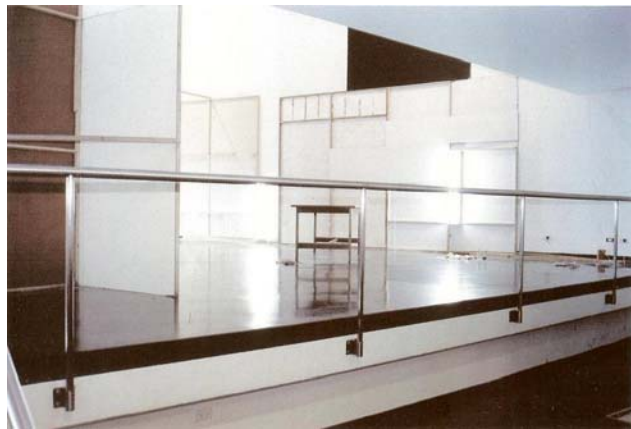
Folleto del Premio Luís Caballero, *Danilo Dueñas Local (tllaqpc)*, 2003, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Bogotá, sin página.

Documento CONPES del Departamento Nacional de Planeación, *Lineamientos para la sostenibilidad del plan nacional de cultura 2001 – 2010 “Hacia una ciudadanía democrática cultural”*, Bogotá, 2002.

Zalamea G. *Diez piezas para ensamblar un Salón Nacional* en Catálogo para el VII salón regional de artistas, Colcultura, Bogotá, 1995.

Anexo 1
Imágenes

Remake de Trailer Exhibition
Instalación
2003



**Local (tlaqpc)
Instalación
2003**



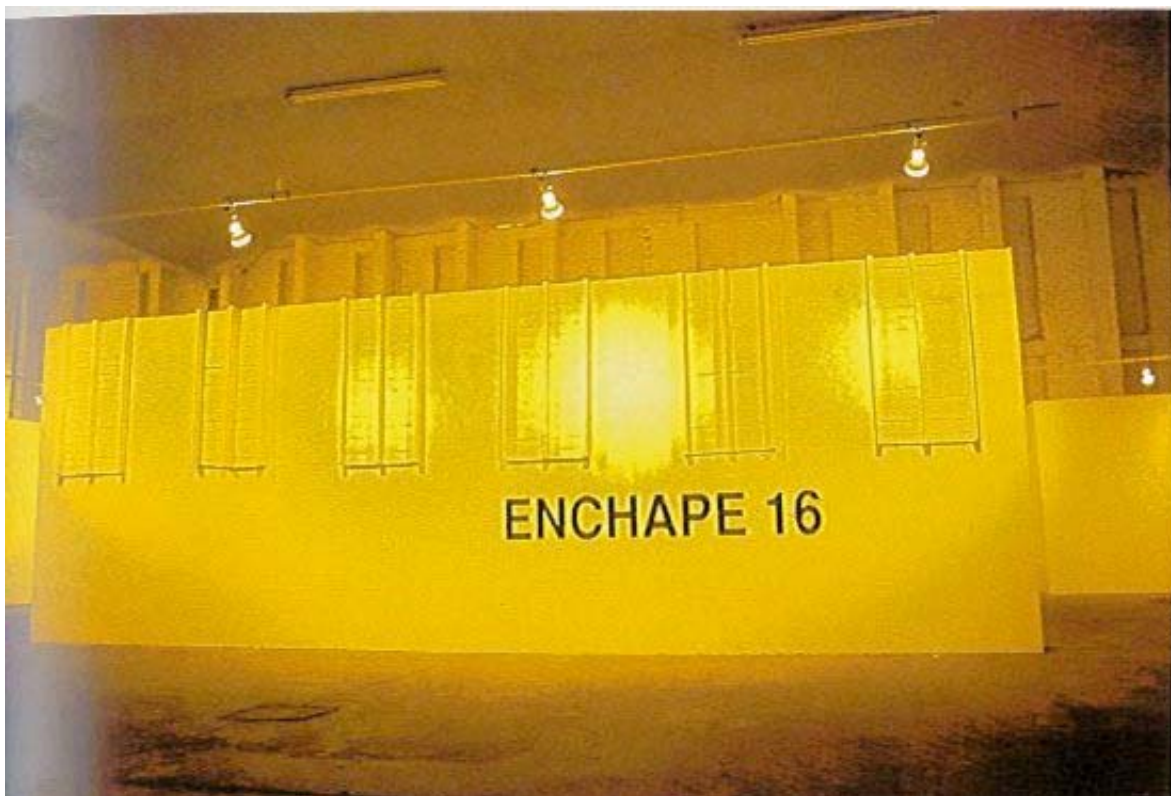
**Trailer Exhibition
Instalación
1996**



Sin las palabras circundantes
Instalación
1998



Enchape 16
Instalación
1993



Fuera del círculo
Ensamblaje
1988

