



Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas

ISSN: 1794-6670

ISSN: 2215-9959

Pontificia Universidad Javeriana

Molina Franjola, Sandra Elisa
Poética de lo transitorio: una revisión de Inert Gas Series/Helium, Neon, Argon, Krypton,
Xenon/From a Measured Volume to Indefinite Expansion, de Robert Barry (1969)*
Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas,
vol. 15, núm. 2, 2020, Julio-Diciembre, pp. 54-67
Pontificia Universidad Javeriana

DOI: <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae15-2.pdlit>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=297074648004>

- ▶ [Cómo citar el artículo](#)
- ▶ [Número completo](#)
- ▶ [Más información del artículo](#)
- ▶ [Página de la revista en redalyc.org](#)

LAEMA 

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Poética de lo transitorio: una revisión de *Inert Gas Series/Helium, Neon, Argon, Krypton, Xenon/From a Measured Volume to Indefinite Expansion*, de Robert Barry (1969)*

Sandra Elisa Molina Franjola**

[RESUMEN]

Este estudio busca indagar la poética de la transitoriedad desplegada de *Inert Gas Series/Helium, Neon, Argon, Krypton, Xenon/From a Measured Volume to Indefinite Expansion* (*Serie de gases inertes / Helio, neón, argón, criptón, xenón / De un volumen medido a una expansión indefinida*), de Robert Barry (1969). Esta obra consistió en la liberación de gases desde sus contenedores a la atmósfera en diversos lugares de California, la cual fue anunciada por medio de un cartel blanco en el que se publicaron los datos de una dirección de correos y un número de teléfono, al que respondía una máquina contestadora con la grabación de su descripción. Con lo anterior, se pone en obra una dimensión temporal que se debate entre la fugacidad del gesto performático y la infinitud de lo que implica conceptualmente, que problematiza la inmaterialidad y que desplaza los valores plásticos a valores implícitos en la idea de obra como un ejercicio conceptual. Pero ¿qué implica la desmaterialización total del soporte de obra?, ¿qué es lo que intenta mostrar *Serie de gases inertes* mediante la alusión al tiempo? y ¿qué importancia tiene el arte, en tanto conceptual, para articular una idea de magnitud en la obra? Esta investigación busca responder a tales cuestionamientos desde la premisa de que la obra de Barry, como propuesta inmaterial, temporal y conceptual, logra presentar una serie de paradojas en torno al arte que articulan una poética de la transitoriedad, la cual es puesta a prueba mediante la comparación con otros ejemplos de obra (Rachel Whiteread, Oscar Muñoz y Olafur Eliasson). Finalmente, la poética de la transitoriedad exhibe la imposibilidad de retener el transcurso temporal mediante dispositivos plásticos que se proponen como un flujo, esto es, representan el cambio espacial/material en el tiempo.

Palabras clave: poética de lo transitorio, tiempo en el arte, arte conceptual, arte inmaterial, Robert Barry.

doi 10.11144/javeriana.mavae15-2.pdf

Fecha de recepción: 11 de noviembre de 2019

Fecha de aceptación: 17 de marzo de 2020

Disponible en línea: 1 de julio de 2020

* Artículo de investigación. Parte de la investigación de la tesis doctoral de la autora titulada *Poéticas del tiempo en el arte contemporáneo: en torno a la alienación moderna y la huida del tiempo*.

** Artista visual. Licenciada en Artes por la Pontificia Universidad Católica de Chile, magíster en Artes con mención en Artes Visuales por la Universidad de Chile y doctora en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte. Docente de la Universidad de Chile. ORCID 0000-0003-0292-6037 Correo electrónico: sandramolinaf@gmail.com



CÓMO CITAR:

Molina Franjola, Sandra Elisa. 2020. "Poética de lo transitorio: una revisión de *Inert Gas Series/Helium, Neon, Argon, Krypton, Xenon/From a Measured Volume to Indefinite Expansion*, de Robert Barry (1969)". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 15 (2): 54-67. <http://doi.org/10.11144/javeriana.mavae15-2.pdf>

Poetics of Transience:
A Review of *Inert Gas Series/
Helium, Neon, Argon, Krypton,
Xenon/From a Measured Volume to
Indefinite Expansion*, by
Robert Barry (1969)

Poética da transitoriedade:
uma revisão de *Inert Gas Series/
Hélio, Neon, Argônio, Criptônio,
Xenônio/De um volume medido para
expansão indefinida*, por
Robert Barry (1969)

[ABSTRACT]

This study aims to investigate the poetics of the deployed transience of *Inert Gas Series/Helium, Neon, Argon, Krypton, Xenon/From a Measured Volume to Indefinite Expansion*, by Robert Barry (1969). This work consisted of the release of gases from their containers into the atmosphere in different places in California, which was announced by means of a white poster disclosing the details of a postal address and a telephone number that, when dialed, played an answering machine recording with its description. This leads to a temporal dimension that debates between the fugacity of the performative gesture and the infinity of what it conceptually implies, that problematizes immateriality and displaces the plastic values towards values that are implicit in the idea of the work as a conceptual exercise. But what does the total dematerialization of the work support imply? What is it that the *Inert Gas Series* tries to show by referring to time, and what is the importance of art, as a concept, to articulate an idea of magnitude in the work? This research seeks to answer such questions from the premise that Barry's work, as an immaterial, temporal and conceptual proposal, manages to present a series of paradoxes around art that articulate a poetic of transience, which is tested by comparison with other examples (Rachel Whiteread, Oscar Muñoz, and Olafur Eliasson). Finally, the poetics of transience exhibits the impossibility of retaining the passing of time by means of plastic devices that are proposed as a flow, that is, they represent the spatial/material change in time.

Keywords: poetics of the transience, time in art, conceptual art, immaterial art, Robert Barry.

[RESUMO]

Este estudo busca investigar a poética da transitoriedade empregada na *Série de gases Inertes / Hélio, Neon, Argônio, Criptônio, Xenônio/ De um volume medido a expansão indefinida*. (Série de gases inertes de volume medido em expansão indefinida), por Robert Barry (1969). Este trabalho consistiu na liberação de gases de contêineres para a atmosfera em várias partes da Califórnia, anunciada por meio de um cartaz em branco no qual foram publicados os dados de um endereço de e-mail e um número de telefone, que era atendido por uma secretária eletrônica com a gravação de sua descrição. Diante do exposto, uma dimensão temporal é colocada no trabalho que é debatida entre a transitoriedade do gesto performativo e a infinidade do que implica conceitualmente, que problematiza a imaterialidade e desloca os valores plásticos para valores implícitos na ideia do trabalho como exercício conceitual. Mas o que implica a total desmaterialização de suporte do trabalho? O que a *Série Inerte de Gases* tenta mostrar diante da alusão ao tempo? E qual a importância da arte, conceitualmente, para articular uma ideia de magnitude no trabalho? Esta pesquisa busca responder a essas perguntas a partir da premissa de que o trabalho de Barry, como proposta imaterial, temporal e conceitual, consegue apresentar uma série de paradoxos em torno da arte que articulam uma poética da transitoriedade, a qual é testada mediante comparação com outros exemplos de trabalho (Rachel Whiteread, Oscar Muñoz e Olafur Eliasson). Por fim, a poética da transitoriedade mostra a impossibilidade de reter o curso temporal por meio de dispositivos plásticos que são propostos como fluxo, ou seja, representam a mudança espacial/material no tempo.

Palavras-chave: poética de transição, tempo na arte, arte conceitual, arte imaterial, Robert Barry.

Introducción

> *Inert Gas Series/Helium, Neon, Argon, Krypton, Xenon/ From a Measured Volume to Indefinite Expansion (Serie de gases inertes / Helio, neón, argón, criptón, xenón / De un volumen medido a una expansión indefinida)*, de Robert Barry (1969), pone en obra una dimensión temporal que se debate entre la fugacidad del gesto performático y la infinitud de lo que implica conceptualmente, problematiza la inmaterialidad y desplaza los valores plásticos a valores implícitos en la idea de obra como un ejercicio conceptual. La obra consistió en la liberación de gases inertes desde sus contenedores a la atmósfera en diversos lugares de California, Estados Unidos. El helio, neón, argón, criptón y xenón son gases incoloros e inodoros que pertenecen a la atmósfera terrestre. Desde el gesto de apertura, o liberación de los volúmenes, los gases se dispersaron espontáneamente hasta el infinito. La obra fue anunciada por medio de un cartel completamente blanco en el que no se explicitaba ni el lugar ni la fecha de exposición, sino que se publicaron, en pequeña tipografía y en la base del afiche, los datos de una dirección de correos y un número de teléfono, al que respondía una máquina contestadora con la grabación de la descripción de la obra. El registro de obra corresponde a fotografías de los lugares de apertura de las latas, pero no muestra el acto performático en sí mismo debido a que la obra, por su carácter invisible, no puede ser captada ni medida. Las fotografías no muestran el estado gaseoso de la intervención y el afiche se limita a ser un elemento indicativo que desplaza la información del tiempo-espacio de la obra a otro medio de difusión que es la grabación. Mientras estos elementos suponen un testimonio de la obra, o su componente material, lo que realmente constituye el gesto plástico es el acto performático de liberación de los gases, los cuales se funden con la amplitud de la atmósfera.

Esta propuesta de Barry nos invita a pensar en una serie de preguntas que acontecen en el arte al disponer una poética de la transitoriedad como poética temporal e inmaterial. En primera instancia, la obra intenta hacer visible lo invisible, o más bien, exhibir lo que no puede ser mostrado dada la naturaleza etérea del soporte gaseoso. Además, la obra reflexiona en torno al tiempo y la imposibilidad de ser capturado. *Serie de gases inertes* singulariza un transcurso temporal, que, paradójicamente, se propone como transitorio e infinito. Se problematiza lo transitorio desde el acto performático, breve y sutil, y a la vez persigue la infinitud desde el aspecto conceptual de la obra; sin embargo, el tiempo como tal se mantiene emancipado de la obra. Por último, la propuesta amplifica los alcances conceptuales en busca de instalar una idea más que una experiencia sensorial, así, desplaza el dispositivo plástico desde lo visual a lo intelectual y encuentra en este ejercicio diversos flujos y tránsitos; por ejemplo, de la obra al espacio, de la obra al tiempo, o de la obra al pensamiento.

Entonces, la poética de lo transitorio se despliega aquí desde tres asuntos principales: lo inmaterial, el tiempo y el aspecto conceptual de la obra. Por lo mismo, cabe preguntar ¿qué implica la desmaterialización total del soporte de obra?, ¿qué es lo que intenta mostrar *Serie de gases inertes* mediante la alusión al tiempo? y ¿qué importancia tiene el arte, en tanto conceptual, para articular una idea de magnitud en la obra? Esta investigación intentará responder a tales cuestionamientos desde la premisa de que la obra de Barry, como propuesta inmaterial, temporal y conceptual, logra presentar una serie de paradojas en torno al arte que articulan una poética de la transitoriedad.

Lo inmaterial

Morgan (2003) propone el concepto de *obra invisible* para referirse a las propuestas que estaba realizando Barry a finales de la década de 1960, refiriéndose principalmente a *Onda de frecuencia* (1968) y a *Serie de gases inertes*, en que “el tema [...] era el mundo invisible de la materia, que escapa a la percepción y solo puede comprenderse prestando atención a la experiencia que está teniendo lugar en el momento en que se produce” (49). De este modo, la obra en sí misma, al desligarse de los caracteres perceptivos de la materia, se desliga de la posibilidad de ser sentida; sin embargo, puede ser concebida, pensada. Así, *Serie de gases inertes* se define por el momento en que lo que no se puede captar mediante los sentidos es imaginado por el espectador al tomar conocimiento de los dispositivos conceptuales puestos en marcha, volviendo la propuesta problemática y paradójica, ya que el material de obra se convierte en lo que se mantiene ausente a los sentidos. Más adelante Morgan (2003) escribe:

Por lo que luchaba Barry en estas primeras obras “invisibles” era por una forma de estética más amplia, en la que el principio de comunicación interviniera como la fuerza o elemento unificador de la obra. Así pues, en el paradigma estructural de Barry, la ausencia tenía un papel más intencionado que la presencia. Puesto que el centro de atención de su obra se situaba en lo que no estaba (de forma visible) allí, la ausencia fue declarada como algo significativo. Sin esta ausencia, sobre la que el habla (*parole*) operaba como el punto necesario de transición hacia la comunicación y la recepción, era imposible aceptar la forma (*langue*) como el elemento más fundamental de cohesión. (50)

La negación a los sentidos con la que Barry propone las obras in materiales implica concebir un dispositivo de comunicación que da a conocer la obra basado en el potencial significativo de la ausencia, viendo en esa falta de objeto, tal como plantea la cita, mayor intención que en la presencia de este. El habla, la comunicación en la obra de Barry (la manera en que se da a conocer la obra), opera sobre la ausencia del material, por lo que conforma en sí misma un lenguaje plástico. Esta contradicción de los términos, en la que la obra es inmaterial y su estrategia de difusión es el único material que funciona anexo al gesto de obra, es la que, según Morgan (2003), se instala como el elemento fundamental de cohesión. Es interesante, entonces, el modo en que el acontecimiento performático de liberación de los gases se mantiene emancipado de los medios que lo inscriben en la historia y que permiten que el gesto trascienda el breve instante en que ocurre; pero, además, la absoluta necesidad que tiene la obra de generar medios que permitan dar a conocer su gesto transitorio y volátil. Esta relación se vuelve paradójica, ya que la comunicación de la obra evidencia una voluntad de exhibición de los acontecimientos; sin embargo, el componente volátil que constituye el gesto performático anula toda posibilidad de experiencia de la obra. Así es como, paradójicamente, la ausencia aparece.

Este carácter invisible que indica la obra y los requerimientos de comunicación para llevarlos a cabo operan también en las obras de la artista británica Rachel Whitread, en las que el vínculo entre lo presente y lo ausente desempeña un papel similar a la presencia y la ausencia del lenguaje en la obra de Barry. Si bien el trabajo escultórico de Whitread dista del carácter transitorio e inmaterial que se está problematizando acá, sí permite ahondar en el problema de la ausencia o la indicación a lo no visible.

Las obras de Whitread *Sin título (paperbacks)* y *Sin título (Cien espacios)*, ambas de 1997, consisten en moldes de yeso y resina del vacío que dejan los objetos (libros o sillas), en alusión a su volumen mediante el negativo, o materializa el aire que los rodea. Los objetos se hacen presentes en la contraforma de su volumen y los restos materiales o huellas que dejaron en el yeso. Los objetos en sí mismos no están, no se pueden conocer sus características, mas sí se puede tener una referencia espacial en la que se instalan, una referencia volumétrica del aire a su alrededor.

En las publicaciones de la colección del Museum of Modern Art (MoMA, 2004), el equipo de investigación teórica escribe: "Whitread specializes in the sculptural reversal that makes a solid object speak less of its own material presence than of objects that are no longer present, yet maintain a ghostly presence in their absence"¹ (346).

Mediante el trabajo con los volúmenes escultóricos, Whitread le concede materia a lo que antes de ser obra era vacío y, por lo mismo, nuestra comprensión del objeto resultante hace constante referencia a lo que ya no se encuentra disponible. De este modo, la obra localiza un hito (el de su propia producción), que demarca la diferencia entre ese "antes de ser obra" y ese "ya no" de lo disponible, a la vez que localiza una silueta (la del vacío); con estos dos componentes "negativos"; se alude a una presencia, tal como se expone en la cita, de carácter fantasmal. La demarcación en la materia de un tiempo ya no disponible y la demarcación de una silueta de la contraforma de un objeto ausente hacen presente en imagen un tiempo-espacio que se mantiene inaccesible.

Al vincular lo anterior con la obra de Barry, se entiende que ambas propuestas ensayan la indicación de lo ausente mediante un elemento de comunicación material. En Barry, es el desplazamiento a las coordenadas dadas por el afiche a la grabación explicativa, que indica lo ausente y lo inmaterial de su obra. En Whitread, aun utilizando una señal densamente material, lo que hace presente mediante la escultura es todo lo que no está, es decir, lo que no se ha materializado en la obra. En este sentido, volviendo a lo expuesto por la cita de Morgan (2003), lo que para Barry reviste mayor interés es aludir a la ausencia más que a la presencia, asunto que se ve enunciado en el tratamiento escultórico de las propuestas de Whitread. Así, se niega el objeto de obra, se niega a los sentidos, pero se anuncia desde su inmaterialidad. Lo relevante acá es que, mientras Barry radicaliza la ausencia mediante la desmaterialización total, Whitread la indica en el volumen escultórico, y así genera dos lenguajes disímiles para exhibir la misma paradoja de la presencia y la ausencia en la obra.

Lo temporal

El tiempo que se involucra en una poética temporal puede ser considerado en dos ámbitos. Por una parte, estaría el tiempo propiamente tal, el tiempo como transcurso, el tiempo como "paso de tiempo"; como continuidad, como flujo. En otras palabras, el tiempo entendido como lineal, subjetivo e inaprehensible que conocemos y experimentamos a diario, el tiempo que se mantiene emancipado de la obra, pero al que la obra no deja de referir. Por otra parte, en la

consideración del proceso de producción de obra, estaría también el tiempo que en su paso deja un rastro en la materia, es decir, la huella, la narración, la escritura del mismo transcurso de tiempo, que trae al presente vestigios del pasado. Se refiere a una temporalidad reflexionada, configurada, ordenada secuencialmente en una progresión de significantes que establecen por sí mismos la continuidad de un transcurso temporal. De esa manera, existiría una diferencia entre un tiempo que pasa y la temporalidad aludida en el registro; aun cuando el registro materialmente no contiene nada de tiempo en sí mismo, sí remite a una progresión. “En la Naturaleza, no se da sino el hecho de pasar, el pasar o el paso del tiempo. Que pueda darse el propio tiempo es algo que está fuera de la naturaleza. Fuera de la naturaleza: en una técnica, en un arte” (Nancy 2003, 219).

Tanto la temporalidad que pasa (el tiempo de lo que acontece) como la temporalidad aludida mediante la técnica implican una dirección. Mientras que la primera transcurre del presente hacia el futuro, y deja el pasado atrás desvanecido en la trayectoria, la segunda mantiene la misma direccionalidad, pero en una constante referencia al pasado, el cual se vuelve un depósito de hitos demarcados.

La idea de continuidad implica una trayectoria en que el instante, una vez ocurrido, reinicia una nueva unidad —un nuevo instante— y genera una serie de momentos ya pasados que se pierden, se vuelven inaccesibles. Según Ricoeur (1999), el pasado implica una pérdida constante, “la idea de pérdida es un criterio decisivo del ‘carácter pasado’. [...] De ser así, el no poder actuar sobre el pasado solo es un corolario de la pérdida, del hecho de ‘tener que ceder’ al interiorizar esta” (76). Ricoeur trabaja, así, la concepción del pasado desde la pérdida que implica lo que ya ha sido y no será más. En este sentido, la pérdida ocurre en el momento en que se interioriza dejar de ser en el presente cuando ya no se puede “actuar” sobre el pasado. El hecho de “tener que ceder”; es decir, la derrota del “querer actuar” ante el paso del tiempo, implica una forma de comprender la temporalidad desde la incapacidad intrínseca del sujeto de poder intervenir ante un transcurso tan cotidiano como implacable. La pérdida confina al pasado a un estatuto inaccesible, de ese modo, la huella y el signo se convierten en breves accesos que problematizan el tiempo mediante una evocación paradójica de la presencia y ausencia del pasado. Así, la huella se vuelve el único recurso de sujeción o evocación de un tiempo que ya ha partido.

La marca de algo que pasó y dejó una huella trae a la presencia el rastro de eso que ya no está. Trae a la presencia solo lo que quedó como efecto de una acción estampada, grabada, infrin-gida, en un soporte material. Eso implica que la huella es signo de un suceso, de una presencia pasada de algo que en el presente se mantiene ausente.

Al presuponer un agente que dejó la señal como signo de su paso, solo llevamos algo más lejos el enigma de la presencia de lo ausente. Ahora bien, esa representación de la causa es externa a la función signica de la señal. Dicho de otro modo: una forma grabada, para constituir una señal, ha de poseer una dimensión de alteridad respecto de su origen. (Ricoeur 1999, 77)

Tal como explica Ricoeur (1999), la huella es ontológicamente diferente de quien o lo que la causa, por lo mismo, la presencia de la marca implica la ausencia de su origen y, a la vez, es el testimonio de que eso que la originó estuvo ahí en un tiempo pasado, un tiempo que no es el actual. Esas dualidades presencia/ausencia, presente/pasado, implican una relación problemática, en que la huella determina una relación causal inscrita en el tiempo, esto es: el signo o rastro de algo está en la presencia en el presente; sin embargo, da cuenta de una presencia pasada que se encuentra ausente. En este sentido es que el pasado implica una ausencia, una pérdida. ¿De qué? Es la pérdida de una presencia que se traslada a la materia contigua a modo de marca: “para que la marca o la señal sean el signo de otra cosa, han de designar de algún

modo la causa que las ha producido" (78). Este problema abordado desde el análisis del arte contemporáneo implica preguntarse por la relación que se establece entre el acontecimiento y la materia que componen la obra. Si, por una parte, el tiempo se emancipa de la materia, por otra, el acontecimiento que ocurre en ese tiempo deja una huella visible. Pero, entonces, ¿cómo se propone la visibilización del transcurso temporal en obras que buscan hacer visible la transitoriedad?

Si definimos lo transitorio como concepto, entendemos que se refiere a un suceso o proceso de corta duración, un acontecimiento en tránsito que se inscribe en el tiempo mediante una huella que no trasciende en el tiempo, o lo podemos entender como un conjunto de breves huellas que se disipan en el tiempo y hacen de su presencia un hecho fugaz, por su corta permanencia o por su carácter sutil. Así, bajo esta poética, se entiende la obra como un proceso, como un transcurso en constante cambio, en que se muestra lo imposible que resulta retener el paso del tiempo. La obra se presenta como flujo, como el cambio espacial/material en el tiempo. Esto supone la presencia del acontecimiento, no como testimonio o traza del tiempo desde la idea del pasado acumulado, sino que la demarcación del tiempo en la materia adquiere las mismas características que se le podrían atribuir al tiempo como un flujo. Así, se entiende la obra como un tránsito: la transitoriedad hace que las obras devengan, cambien y se desvanezcan, de modo que son ellas mismas un acontecer en el tiempo.

Por otra parte, las obras que problematizan la representación del tiempo se relacionan con un modo de comprensión de la temporalidad ya trasladada a la ilación narrativa que se deduce del devenir de la materia. En ese sentido, el tiempo se evoca como concatenación de hitos, no del tiempo propiamente tal, sino de los rastros que dejan los sucesos de un tiempo pasado, los rastros del contenido del tiempo. Por lo mismo, hay que considerar que la materia que registra el tiempo, es decir, la forma de representación o traslado de los gestos visuales que pueda tener el paso del tiempo en la obra, intenta volver visible un aspecto intrínsecamente invisible: el transcurso.

La obra analizada de Barry inscribe en el tiempo hitos que corresponden al acto performático de liberación de los gases. Esta inscripción se realiza a modo de acontecimiento en que lo que ocurre en el tiempo de lo que pasa (remitiendo a la distinción expuesta en la anterior cita de Nancy) encuentra una representación en el tiempo de la técnica mediante la descripción de la obra. Sin embargo, esta inscripción se realiza con materia imperceptible, por lo que niega a los sentidos la huella material del gesto artístico, debido a que en la obra no hay huella. El único recurso de sujeción al tiempo que tiene la obra, el rastro de su acto performático, no se vincula con el espectador desde los sentidos, ya que no hay registro ni medición del acto de liberación de los gases, por lo que entrega al carácter conceptual todo su potencial de registro. Así, es el afiche, la grabación y la fotografía los únicos testimonios de que el acto fugaz ocurrió. La poética de lo transitorio requiere un registro independiente de la obra misma, para ser reconocido como tal.

En relación con este requerimiento de medios de registro que permite materializar la idea de transitoriedad para hacer visible la obra, se plantea el vínculo con la obra de Oscar Muñoz, *Línea del destino* (2006) (figura 1).

La obra consiste en un video sin sonido de dos minutos de duración en que aparece la imagen del rostro de Muñoz reflejado en el agua contenida por dos manos. Lentamente, el reflejo empieza a desaparecer conforme el agua se va cayendo. Esta obra presentaría, al igual que la obra de Barry, una poética de la transitoriedad, pero bajo materiales y problemas diferentes. De igual manera, en ambas propuestas, se hace presente el acontecimiento de obra como un suceso fugaz, en una materialidad que se resiste a permanecer estática y que recurre al registro de otros medios para dar cuenta del instante fugaz de obra. Sin embargo, el problema principal en la obra de Muñoz tiene que ver con un quiebre de la fijación de la imagen fotográfica.



Si se revisan las imágenes del registro, se aprecia de qué manera la imagen del retrato del artista no logra fijarse en el agua, se vuelve una imagen mudable que permanece en constante deformación, movimiento y en progresiva desaparición. El espectador busca identificar las partes del rostro que se aprecian en la imagen; sin embargo, ese cometido se ve frustrado, ya que la obra no permite que la imagen trascienda estable en el tiempo. Tal como propone el curador José Roca, en el catálogo *Oscar Muñoz: Protografías*, estas imágenes de Muñoz “se sitúan en el espacio temporal anterior (o posterior) al verdadero momento decisivo en el que se fija la imagen —fotográfica—: ese proto-momento en el que la imagen está por ser, finalmente, fotográfica” (Roca 2011, 14). La obra rehúye constantemente la sujeción temporal que implica el medio fotográfico y hace de la imagen un proceso de cambio. No es solo que la obra se ocupe de dar cuenta del tiempo mediante la captación de la imagen fotográfica, sino que se ocupa de comunicar un proceso en el que escapa a la fijación fotográfica, y en ese aspecto, tensa la experiencia del tiempo al no permitirle permanecer. Se problematiza la obra como acontecimiento en proceso, pero esta no es una huella en sí misma, sino que hace visible cómo la huella de lo fotográfico desaparece. Entonces, es ahí que el video como soporte que capta

▼
▼
Figura 1.
Línea del destino
(fotogramas de video).
Fuente: Muñoz (2006).

el gesto de desaparición de la imagen se vuelve fundamental, ya que, sin ese registro, no tenemos referencia permanente del acontecimiento. La obra de Barry, por su parte, requiere estrategias de fijación del gesto de obra en el tiempo como testimonio de lo que ha acontecido, pero, en este caso, incurre en un desplazamiento de la obra como tal. El aire no puede ser medido, grabado o fotografiado, pero el acontecimiento sí puede ser explicado, entonces, es la palabra el medio que inscribe el testimonio, ya que los registros fotográficos no dan cuenta de la obra. Lo que es interesante de ambas propuestas es que se basan en una materialidad de carácter fluctuante —agua y aire— para informar de la desaparición del dispositivo que se va a exhibir. Así, ambos problematizan la transitoriedad desde los ámbitos plásticos en los que se inscriben: Barry en el arte conceptual y Muñoz en la fotografía.

Otra forma de comprender la transitoriedad es mediante la idea de la transformación de la obra, la cual, en su mutación, se hace parte del transcurso de tiempo y da paso a un devenir. En la obra de Barry, el trascurso del que se hace parte *Serie de gases inertes* es el tiempo como tal, el tiempo de la naturaleza, debido a que se indica conceptualmente el tiempo que toma la expansión de los gases en la atmósfera, una vez fijado el punto de partida correspondiente a la apertura de las latas. Un ejemplo que permite profundizar esta parte del análisis es la obra de Olafur Eliasson *Model for a Timeless Garden* (2011) (figura 2). La propuesta trabaja esculturas de agua en movimiento y exhibe un efecto de fijación del tiempo mediante la ficción de detención de su flujo, el cual, a su vez, problematiza lo transitorio y la duración mediante la constante metamorfosis de los dispositivos plásticos que exhibe.

La propuesta consiste en una sala de exposición negra donde se instala un plinto alargado también de color negro. Sobre el plinto se encuentra un sistema de flujo de agua vertical que genera diversos saltos y derrames, los cuales son iluminados mediante un sistema de luz estroboscópica que se enciende y se apaga con la rapidez e intensidad de un *flash* fotográfico. Cuando se ilumina la obra, se percibe una disposición del agua que parece estar inmóvil debido al corto tiempo que permanece iluminada. Luego, al quedar la sala en oscuridad total y repetir el *flash* de iluminación, parece que las “esculturas de agua” han cambiado su forma, pero se siguen percibiendo inmóviles. Este gesto de iluminar y oscurecer la sala se repite durante todo el tiempo que la obra permanece en exhibición, por lo que es imposible para el espectador ver los flujos de agua como movimientos continuos. La obra demarca hitos que dan cuenta de la detención de un movimiento; sin embargo, ese no es más que un efecto visual. La poética de la transitoriedad que articula Eliasson en esta propuesta dispone del movimiento y de la interrupción de la vista para ejercitar una retención momentánea, que, al ser tan rápida, exhibe la fugacidad de cada momento como si fueran fotografías sin soporte de impresión, fotografías en vivo. Así, se vinculan con la fugacidad de la imagen expuesta en la obra de Muñoz y con la indicación al tiempo mutable de *Serie de gases inertes* que resulta del acto performático de la liberación.

La obra de Eliasson presenta el movimiento como componente de la transitoriedad, elemento que se vuelve importante en la obra de Barry en tanto gesto performático. Bergson (1972) propone que el movimiento es indivisible o más bien “lo sentimos indiviso” (117). Esto es, la trayectoria de un movimiento cualquiera comienza en un punto determinado y termina en otro, por lo que establece un intervalo. Ahora bien, una vez realizado el movimiento, se entiende la trayectoria como divisible en tantas partes como se quiera. Sin embargo, de detenerse el movimiento en algún punto de su trayecto, ya no se tendría el mismo movimiento:

Es siempre de un solo salto que un trayecto se recorre, cuando no hay detención en el trayecto. [...] Desde el momento en que es único es indescomponible. Solo que una vez efectuado el trayecto, como la trayectoria es espacio y el espacio es indefinidamente divisible, nos figuramos que el movimiento mismo es divisible indefinidamente. (117)



Figura 2.
*Model for a
Timeless Garden*
(instalación de agua
y luz estroboscópica).



Fuente: Eliasson (2011).

Bergson (1972) plantea que el movimiento lo entendemos como si estuviese hecho de una consecución de inmovilidades unidas mediante un pasaje; sin embargo, estas divisiones responden a que “el movimiento ha sido cargado por nosotros mismos de inmovilidad” (119), ya que, de lo contrario, se escaparía en el momento en que “creemos poseerlo” (119). Si el movimiento es percibido en la obra como fragmentos de una totalidad, responde a la interrupción de la percepción visual, de este modo, la poética que articula Eliasson hace manifiesta esta concepción de subdivisión de la trayectoria en una consecución de imágenes aparentemente inmóviles. Lo interesante es que el flujo nunca se interrumpe realmente; es solo una ficción entregada a la percepción por medio de los efectos técnicos que componen la obra. Por otra parte, el movimiento en la obra de Barry, al ser una obra inmaterial, es trasladada a la idea como tal, es decir, a la idea que nos formamos del movimiento de los gases en la atmósfera. En la obra de Eliasson, la noción de *detención* no es más que la estrategia plástica para dar cuenta de la imposibilidad de detener el flujo de agua, por lo mismo, promueve la idea de sucesión. En cambio, en la obra de Barry, no hay detención, hay un acto performático como puntapié inicial, que deja la consecución y el movimiento a la inmensidad de la idea de expansión gaseosa que nos podamos imaginar. El tiempo, al igual que el agua y el gas, siguen su flujo que solo es detenido mediante el efecto que se entrega a la percepción visual o los límites que tengamos para imaginarlo. Ambas obras exhiben una forma de percibir o entender lo transitorio, como fragmentos de un total que se mantiene en constante efusión y cambio.

Lo conceptual

En *Serie de gases inertes*, se produce una problematización conceptual del tiempo en que el hito que da comienzo a la obra (la apertura de las latas) genera un punto de partida de su transcurso mediante una acción imperceptible e inmaterial. Conceptualmente, no tiene fin, aun cuando en términos materiales, en el momento en que se emite el gesto de obra, ya ha desaparecido. El gas se expande y en ese proceso no termina (no puede terminar), ya que se da inicio a la obra como acontecimiento irreversible, el cual, paradójicamente, no tiene una injerencia mayor en la composición de la atmósfera. El hecho de devolver gases que componen la atmósfera a la misma atmósfera no produce un impacto en el total, no da pie a un real cambio en la composición de la zona intervenida; sin embargo, como gesto que ha sido registrado al modo de hito en el tiempo, no puede ser borrado y, en ese ámbito, solo puede crecer su complejidad conceptual conforme pasa el tiempo. La serie basa su potencial significativo en esta propagación simultánea e infinita de los cinco gases; así, se hace parte de un equilibrio sistémico que potencialmente tiene duración hasta la actualidad y más (podríamos decir que la obra sigue en curso, ya que la acción que le dio inicio no ha sido revertida y, por lo mismo, continúa en expansión).

Esta idea de expansión infinita que se plantea a partir de la obra de Barry parece contradecir la idea de transitoriedad; sin embargo, se pone en práctica solo en tanto es una idea de extensión. La infinitud no puede ser experimentada debido a que somos seres intrínsecamente finitos. Entonces, si bien desde el acto performático y la inmaterialidad la obra de Barry problematiza la transitoriedad, su implicancia conceptual apunta a la expansión infinita desde un ámbito intelectual y genera un ejercicio del pensamiento. El gesto artístico es sutil e inmaterial. Los componentes de la obra colonizan la atmósfera y, por lo mismo, cambian, se reinventan, se mantienen en permanencia simultánea, aun cuando su disolución aumente exponencialmente. En ese sentido, el fenómeno de la obra inmaterial se plantea como concluso e inconcluso a la vez, porque el gesto de apertura de las latas, el único gesto perceptible, termina, pero la expansión de los gases, absolutamente imperceptible, no. Esta

eterna continuidad que se le otorga al dispositivo inmaterial de Barry solo tiene efectividad significativa en la medida en que es un ejercicio del pensamiento (no de la experiencia), ya que incita a representar un juego de relaciones, de intercambios etéreos, sin ningún tipo de evidencia material más que el hito de registro de obra.

Este asunto de los límites de la representación que hacemos de la obra como idea se vincula con el problema de los límites en el pensamiento que se establece desde la filosofía moderna. Tal como propone Kant (2006) en la primera crítica, a partir del enorme ejercicio de la razón, “nuestra tendencia a extender el conocimiento no reconoce límite ninguno” (46). Por eso, requiere la sensibilidad como vinculación del sujeto con los objetos para sostener el ejercicio del entendimiento. En esta filosofía, la sensibilidad como facultad — conformada por el espacio y el tiempo— es la que posibilita una relación con las cosas en sí mismas, con el límite trascendente que da pie al conocimiento.

Todo posible conocimiento especulativo de la razón se halla limitado a los simples objetos de la experiencia. No obstante, hay que dejar siempre a salvo —y ello ha de tenerse en cuenta— que, aunque no podemos conocer esos objetos como cosas en sí mismas, sí ha de ser posible, al menos, pensarlos. (25)

De este modo, el límite que reconoce el conocimiento sensible es diferente al del ejercicio de la razón, ya que, en el momento en que la sensibilidad encuentra una frontera, entendida como la cosa en sí, es el ejercicio del pensamiento el que, si bien no puede conocerla, al menos puede nombrarla y representarla como una zona vedada empíricamente. Llevado este problema a *Serie de gases inertes*, la obra no presenta un estímulo sensorial, sino conceptual. Estimula, más que a los sentidos, al pensamiento, y encuentra las extensiones del infinito tanto en la concepción espacial como temporal de la obra. El ejercicio de pensamiento que se origina en el hito de apertura de las latas en que la obra acontece expande la representación del tiempo hasta la actualidad y la del espacio a la representación de la atmósfera terrestre, por lo que amplía la posibilidad de concepción de obra a todo lo gaseoso que nos rodea. Si bien la propuesta de Barry puede entenderse como una obra que en el momento de suceder desaparece, insta a pensar en lo inmensamente grande. En ese sentido, la seña inicial de la obra propaga el gas en la atmósfera y, a la vez, la idea de expansión en nuestro pensamiento logra exceder las posibilidades de representación de lo que entendemos por obra y traslada esa magnitud a la representación de la biosfera. Además, nos invita a pensar en la irreversibilidad, ya que los gases no pueden volver a la lata de la que salieron en un comienzo y, por lo mismo, su expansión es infinita, y así problematiza una radical extensión espacial y temporal. Pensando en estos factores, es que la obra de Barry trabaja una amplia complejidad en sus dispositivos conceptuales, los cuales articulan lo que Kant (2006, 182) enunciaba como la tendencia al infinito de la imaginación y la pretensión de totalidad de la razón.

La poética de lo transitorio

La poética de lo transitorio en la obra de Barry se articula desde una paradoja inicial: si bien conceptualmente remite al infinito, materialmente se estructura desde un hecho performático que desencadena lo transitorio, lo mudable, lo etéreo y fugaz, es decir, el constante cambio de lo indeterminado del gas. La desmaterialización del soporte de obra implica el traslado de los caracteres sensibles de la experiencia a los aspectos conceptuales que promueve; por lo mismo, el hecho de ser una obra imperceptible que se expande, permite el ejercicio de la imaginación y hace de esta obra una indicación a lo ilimitado del pensamiento.

La sutileza inmaterial con la que Barry inicia la obra como acontecimiento requiere un registro para ampliar su difusión y dar cuenta del dispositivo plástico (lo que se mencionaba como el problema de la comunicación de obra), y es ese mismo comienzo el que instala la irreversibilidad como dispositivo fundamental de la propuesta. El tiempo que fluye en una sola dirección permite que los acontecimientos tengan una duración más o menos larga, y en este sentido, se articula lo transitorio como la inscripción de acontecimientos fugaces, procesos de cambio y de devenir de la propia obra.

A partir de este estudio, la poética de la transitoriedad encuentra nuevos modos de aplicación en soportes de obra, tales como el cuestionamiento de los medios fotográficos y escultóricos. Las propuestas analizadas muestran un modo de relación contemporánea con el tiempo en que el tránsito y la fugacidad son los medios para problematizar la impermanencia de las representaciones temporales. Si bien los ejemplos de obra revisados acá presentan particularidades formales que no coinciden en todos los aspectos problemáticos que plantea la obra de Barry, sí permite ampliar el análisis de la transitoriedad a nuevos formatos de obra. La transitoriedad muestra que los medios del arte actual tienen proyecciones y posibilidades de cuestionamiento de sí mismos.

Por último, se exhibe la imposibilidad de retener el transcurso temporal mediante dispositivos plásticos que se proponen como un flujo, esto es, representan el cambio espacial/material en el tiempo. Esta forma de abordar el asunto supone el acontecimiento, ya no desde el testimonio o la traza del tiempo desde la idea del pasado (la obra como una huella del paso del tiempo), sino que la demarcación del tiempo en la materia adquiere las mismas características que se le podrían atribuir al tiempo como un flujo, esto es, la transitoriedad que hace que las obras devengan, cambien y se desvanezcan. Las obras analizadas son ellas mismas un acontecer que no involucra su propio registro, por lo que el acontecimiento de obra se modifica y se disipa. Así es como las obras analizadas, a partir de la propuesta de Barry, exhiben una estructura material y principalmente simbólica de comprensión del transcurso, y proponen el tiempo desde lo fluido, lo fugaz y lo móvil. Estas poéticas temporales, al igual que la propia concepción del tiempo que articulan, tienden a huir, a hacer desaparecer sus significantes, y dejan de manifiesto que, al poner en obra la temporalidad como flujo (la transitoriedad), las demarcaciones deben tener caducidad.

NOTAS

1. Whiteread se especializa en la reversa escultórica que hace que un objeto sólido hable menos de su propia presencia material que la de objetos que ya no están presentes; sin embargo, mantiene una presencia fantasmal en su ausencia.

[REFERENCIAS]

- Barry, Robert. 1969. *Inert Gas Series/Helium, Neon, Argon, Krypton, Xenon/ From a Measured Volume to Indefinite Expansion*. Nueva York: Museum of Modern Art.
- Bergson, Henri. 1972. *El pensamiento y lo moviente*. Buenos Aires: Pléyade.
- Eliasson, Olafur. 2011. *Model for a Timeless Garden*. Londres: Hayward Gallery.
- Kant, Immanuel. 2006. *Crítica de la razón pura*. Madrid: Taurus.
- Morgan, Robert C. 2003. *El arte de la idea*. Madrid: Akal.
- MoMA (Museum of Modern Art). 2004. *Collection Highlights*. Nueva York: The Museum of Modern Art.
- . 2019. "Robert Barry". Consultado: 10 de noviembre de 2019. <https://www.moma.org/collection/works/109710?locale=en>
- Muñoz, Oscar. 2006. *Línea del destino*. Zúrich: Daros Latinoamérica Collection.
- Nancy, Jean-Luc. 2003. *La partición de las artes*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- Ricoeur, Paul. 1999. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Arrecife.
- Roca, José Ignacio. 2011. "Protografías". En *Oscar Muñoz: Protografías*. Bogotá: Banco de la República. Consultado: 10 de noviembre de 2019. <https://www.banrepcultural.org/oscar-munoz/>