Arte|logie

Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine

3 | 2012

Image de la nation : art et nature au Chili

La simulación del cosmos: utopía del paisaje y figuras de comunidad en Elías Santis

Anahí Rocio Pochettino

Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/artelogie/7373>

DOI: 10.4000/artelogie.7373

ISSN: 2115-6395

Editor

Association ESCAL

Referencia electrónica

Anahí Rocio Pochettino, «La simulación del cosmos: utopía del paisaje y figuras de comunidad en Elías Santis», *Arte|logie* [En línea], 3 | 2012, Publicado el 12 septiembre 2012, consultado el 07 enero 2022. URL: <http://journals.openedition.org/artelogie/7373> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/artelogie.7373>

Este documento fue generado automáticamente el 7 enero 2022.

Association ESCAL

La simulación del cosmos: utopía del paisaje y figuras de comunidad en Elías Santis

Anahí Rocio Pochettino

El cosmos: diálogos entre el barroco y el arte contemporáneo

- ¹ En 1974, Severo Sarduy propone en su ensayo *Barroco*, leer la resonancia de ciertas producciones científicas en determinadas producciones artísticas. Esta resonancia, que Sarduy llama “*retombée*” o “*cámara de eco*”, lejos de expresar cualquier determinismo, implica la imposibilidad de determinar precedencias, causas y efectos en relación con la voz y el eco, considerando su presencia biunívoca. En *Barroco*, Sarduy efectúa un corte transversal entre saberes, objetos y textos en relación con ciertas figuras. El primer corte es datado en el Siglo XVII y comprende la crisis del modelo de Galileo cuando Kepler descubre que la órbita de Marte en torno al sol no es circular sino elíptica. La figura emergente, la elipse, con sus dos focos descentrados, reemplaza a la circunferencia de centro único. Las leyes de Kepler alteran el soporte científico sobre el cual descansaba el saber de la época, creando al mismo tiempo un punto de referencia con relación al cual se sitúa toda la actividad simbólica. El pensamiento de la topología barroca es una *retombée* de las ideas de descentramiento o perturbación del círculo por anamorfosis, duplicación de centros, desdoblamiento. La forma no clausurada de la elipse, la define como geometría de múltiples componentes dinámicos, proyectables en otras formas, generadores. El segundo corte se abre en el Siglo XX con el conflicto epistemológico entre la *Teoría del Estado Estacionario* y la *Teoría del Big Bang*. Mientras para la primera, el universo no tuvo origen ni tendrá fin –siendo sus propiedades siempre estables: un universo isotrópico y homogéneo–, para la segunda en cambio, el universo se originó a partir de la explosión de un átomo primigenio y desde entonces está en continua expansión. Con este movimiento, más aumenta el vacío en el universo

volviéndose cada vez menos denso y tendiendo a su propia disolución. Sarduy comprende que ciertos procedimientos artísticos del Siglo XX exploran la expansión accidentada de la materia fónica y gráfica, indagación que ha tomado parte en lo que ha dado en llamar la *nueva inestabilidad*.

- 2 La obra de Elías Sántis asume como herencia de la *nueva inestabilidad* la interpelación de imágenes cosmológicas por la cual monta escenas iniciáticas del vacío expandido. En esta posición crítica acontece el fenómeno de ecos entre la ciencia y el arte, entre los discursos científico y plástico. Respecto del paisaje, el artista opera reflexivamente sobre él disponiendo su propia modalidad de “cámara de eco” de las ciencias y el arte como artefacto por el cual se pondría en crisis toda concepción realista; al tiempo que propone por artificio de la imagen una singular relación entre espacio y formas de vida, e interpela por vías de la imaginación, su origen.

La imaginación del paisaje

- 3 El trabajo de Elías Sántis responde a una búsqueda cuyo umbral se construye sobre la relación entre simulacro y barroco. Este vínculo, según Severo Sarduy, consiste en una transgresión respecto del platonismo, en tanto que la simulación se mantiene atenta a los efectos y superficies sin pasar por la Idea: “El que copia, primera forma del mimetismo, reproduce, del modelo, las proporciones exactas y reviste cada parte del color adecuado. Pero cuando se trata de modelar o de pintar una obra de gran talla surgen dificultades [...] Se emplean entonces las proporciones que “dan ilusión” al modelo: se trata del simulacro” (SARDUY 1987: 59). De esta manera, el simulacro se funda en un acto agresivo y subversivo que relega y posterga al modelo y al ícono que lo imita, y define una lectura extrañada o desplazada para la que “sólo cuenta la energía de conversión y la astucia en el desciframiento del reverso – el otro de la representación-” (SARDUY 1987: 66). Sántis indaga, a través de esta articulación entre barroco y simulacro, modos de asociación en el campo del arte que interpelan figuras de comunidad. En este sentido, el paisaje o simulacro de mundo aparece en diálogo con las figuras que en él habitan, constituyéndose como el espacio imaginario en donde ensayar formas de vida. La importancia del simulacro, de modos de conjurar el paisaje como reproducción, copia o imitación mediante el ejercicio por componer simulaciones de formas de vida en el mundo, hace de la obra de Sántis la promesa de pintar lo *por venir* atravesado por el interrogante acerca de formas del retorno.
- 4 En *Diferencia y repetición*, Gilles Deleuze retoma la cuestión del *eterno retorno* nietzscheana según la vía abierta por la lectura de Pierre Klossowski, para afirmar que cada cosa existe solamente porque vuelve, siendo copia de copias *ad infinitum* que no dejan lugar a original u origen. En este sentido, ingresamos al campo de la parodia y del simulacro. En el simulacro se interiorizan las condiciones de su propia repetición, en tanto ha captado en sí la disparidad constituyente en la cosa que destituye el rango de modelo. No se trata de ninguna manera de una imitación, sino de la tensión respecto de la idea misma de modelo u original por la cual queda abolida la existencia de un original y una copia. El retorno no es el de lo Idéntico, lo Mismo, o lo Semejante, pues “solo la afirmación retorna, es decir lo Diferente, lo Disímil”, en tanto que el retorno es “la identidad interna del mundo, y del caos, el Caosmos” (DELEUZE [1968] 2006:439). El simulacro asume entonces una forma de resistencia imaginativa, en el sentido de una

posibilidad de interpelación afirmativa, por la cual re-crear *caósmicamente* formas de vida.

Simulacro, logaritmos y vuelo parabólico

- 5 Hacia finales de los noventa, Santis comienza a construir su obra en torno al intercambio pendular de las ciencias y el arte. Con *La Palmera Logarítmica* de 2003, Santis inicia un estudio acerca de la relación entre naturaleza, imagen y simulacro. Esta pieza es un acrílico sobre madera en donde hallamos como figura dominante una palmera doblada por el viento en una terraza. En el ángulo superior izquierdo, el recorte de un gráfico logarítmico aparece como analogía matemática de la curvatura de la palmera. En un paratexto, el artista expresa: *“En mi caso particular, [...] me sirvo de estas informaciones o elementos universales para reinterpretarlos, a veces combinarlos con otros y así dar lugar a la concepción de un símbolo caótico, de carácter atemporal y multidireccional. Cosa que ahora que pienso somos todos nosotros. Siempre he creído que el proceder, incluyendo su forma material, de los elementos del universo marginando su funcionalidad evidente tienen otra tarea y es la de emanar destellantes analogías que al ser interpretadas reflejan las claves para nuestra evolución. Me encontraba yo en busca de un método para concebir imágenes que representen estas analogías inagotables, totalmente ignorante de muchas cosas que ahora conozco, semanas antes de interpretar la palmera. La obra finalizada incluía un texto, en ese entonces, que se perdió en mi primer viaje a Chile”* (SANTIS, 2003).
- 6 En el texto referido, Santis procesa un singular relato autobiográfico en tercera persona, en el cual el gráfico de la curva de una función logarítmica aparece como imagen que moviliza las acciones. El personaje se enfrenta a un ejercicio matemático a partir del cual se precipitan diversos acontecimientos y recorridos, hasta que en el cierre del relato se encuentra a sí mismo otra vez contemplando la imagen de una curva que lo obliga a interpelar su obra. Santis, recostado en la terraza de su casa observa una palmera que adopta la forma de la parábola matemática: *“Y ve de otra manera la curvatura que el viento produce a la palmera que ha tenido sobre su cabeza durante todo el día”* (SANTIS, 2003). El paisaje que ofrece una lectura de sí mismo con la analogía del gráfico introducido en uno de sus bordes, se vuelve a pensar a partir de una indagación matemática que supone el concepto del logaritmo binario que interpela la codificación también binaria que utiliza la informática. La palmera logarítmica de Santis explora el modo en que lo cifrado en la codificación del BIT (binary digit o dígito binario), le permite indagar sobre la tensión entre dos valores. Su simulación está atravesada por un código que le permite, por analogía, plantear la tensión entre lo *“verdadero o falso, abierto o cerrado, blanco o negro, norte o sur, masculino o femenino, rojo o azul, elevación y caída, día y noche, placer y dolor, bien y mal, nacimiento y muerte!”* (SANTIS, 2003).
- 7 Mientras en *La Palmera Logarítmica* el tratamiento de iluminación natural se propone como un giro digital sobre el legado cubista, por planos de luz que simulan píxeles o distorsiones operadas por efectos de digitalización de la imagen, el paisaje, en otras de sus primeras obras, aparece completamente pixelado. En *Primera Constelación* (2002) y *Segunda Constelación* (2002), dos acrílicos sobre tela, Santis hace uso del recurso del píxel para componer, particularmente, el cielo o las transparencias lumínicas. La ruptura mimética provocada por la imagen distorsionada bajo los efectos del pixelado, pone en crisis la relación opositiva entre naturaleza y artificio. La irrupción del píxel en el cielo parece ofrecer una imagen aumentada o llevada al extremo del detalle. La naturaleza

extrañada por la pixelización deviene una exageración de lo visible del paisaje que interpela los modos en que el sujeto se relaciona con la imagen. Quien contempla se enfrenta a la condición de una simulada baja resolución del paisaje que lo obliga a una mirada reposicionada. El interrogante entonces se sitúa respecto de distancias, perspectivas en aumento, en formas del detalle y de la miniaturización del mundo. A través de lo distorsionado, se investiga si la impostura del pixel—como máxima expresión de una avanzada ampliación de la imagen hasta los límites de lo reconocible o verosímil como construcción del mundo—, provoca el efecto de visibilización de un procedimiento que, yendo más allá de su fin, señala o denuncia el simulacro entero. No se trata así de efectos de mimesis de lo real en tanto paisaje verosímil, sino de un intento por destacar la simulación de un procedimiento digital en la pintura, y mediante este, visibilizar el simulacro del arte. En este sentido, cuando se leen estas intervenciones respecto del paisaje es posible comprender que el diálogo que Santis establece entre imagen, matemática e informática, se sostiene en el deseo de interrogar texturas del espacio y los modos en que el sujeto se vincula con ellas, a través de qué herramientas o procesos.

- 8 Hacia 2009, la pintura *El Cordero Gravitacional* y su intertexto, el vídeo homónimo, abren otro ciclo de interrogantes en torno a la relación entre ciencia, arte y literatura. En esta pieza, Santis construye una escena de vuelo parabólico, en la cual el protagonista retratado es Stephen Hawking. La escena narra la técnica de vuelo por la cual se simula un efecto de micro-gravedad, es decir, gravedad cercana a cero durante resumidos periodos de tiempo. Si bien es cierto el hecho de que el astrofísico haya experimentado efectivamente la gravedad cero, y que las fotografías que fueron tomadas en 2007 de este acontecimiento pudieron servir a la composición de la obra de Santis, lo que produce su obra es una puesta en crisis de todo realismo a partir de la elección de montar la escena necesariamente articulada a un paisaje cargado de simbolismos. En este sentido, la maniobra operada en el interior de un avión dispuesto para pruebas, alcanza otras dimensiones en la escena de Santis. En su obra, los contornos de la cabina se han desdibujado y aparece, en cambio, el entramado vegetal de una enredadera a través de la cual podemos ver el cielo abierto. Se procede a la apertura del recinto cerrado a la expansión de un paisaje aéreo. En el centro de la escena, Hawking, acompañado por dos osos polares, experimentan el efecto de micro-gravedad mientras tres asistentes lo secundan. La elección del paisaje, un jardín con galería de enredaderas, pone en crisis las leyes físicas de este mundo, ya que en este, la ingravidez está siendo experimentada bajo condiciones normales y sin necesidad de su simulacro. Pero precisamente, esa elección es la que advierte que lo natural es simulacro, o en todo caso, que se ha naturalizado el simulacro.
- 9 Otro elemento por el cual se trabaja la atención del observador, dirigida hacia una lectura *en filigrana* de las obras, es el procedimiento de intertextualidad por el cual su lectura debe reconocer un devenir *simulacro de simulacros, ficción de ficciones*. Así, paisaje, escena y simulacro son pliegues de un efecto de lectura que se cifra en el título de la obra. Comprendemos de esta manera que no es gratuito que el protagonista sostenga en su mano una rosa y debajo de sí, flote un cajón de madera con tres agujeros. El título desenfoca la atención del protagonista al cajón donde habitaría, por efecto intertextual, el cordero tantas veces reclamado por el personaje de *El Principito* de Antoine de Saint-Exupéry. El sistema de citas se completaría con la rosa sostenida por Hawking, apropiación de una economía pasional construida en la *nouvelle*, y con la figura del avión que surca el cielo. Lo que parecería extraño o distante como un vuelo

de ingravidez, Santis lo acerca al mundo cotidiano a través de lecturas iniciáticas, y por una intertextualidad de imágenes que dialogan con aquella lectura, ofrece un retrato de interrogantes generacionales. Así, las humaredas granate que emergen desde la tierra en algunas de sus otras obras, recuerdan a los pequeños volcanes con los cuales el Principito ejercitaba la disciplina del día. Principito o principiante en los saberes de la ciencia, los ejercicios plásticos de Elías Santis vienen a perfilar la construcción de paisajes inestables, en permanente puesta a prueba de su propio centro y gravedad.

Elías Santis – 2003, *La Palmera Logarítmica*

Acrílico sobre madera 50 x 70 cm

Elías Santis – 2002, *Primera Constelación*

Acrílico sobre tela 120 x 80 cm

Elías Santis – 2002, *Segunda Constelación*

Acrílico sobre tela 120 x 80 cm

Elías Santis – 2009, *El Cordero Gravitacional*

Acrílico sobre tela 50 x 75 cm

Ab ovo: paisaje o retrato

- 10 ¿Qué hallamos en el principio de la obra de Santis? ¿Está el paisaje o el autorretrato? ¿O acaso ambas formas, reinventando su propio origen, promueven un movimiento por el cual la imagen se desplaza del yo al cosmos, del cosmos al yo, ininterrumpidamente? Es preciso analizar este movimiento mediante la potencialidad del simulacro, por el cual todo *ab ovo* se halla simulado en huevos, ovoides, y elipses.
- 11 La diseminación de ovos en la obra de Santis, puede ser leída en consonancia con los procedimientos de anamorfosis del círculo. Una de las posibilidades geométricas más verosímiles de generación de una elipse, está dada por el poder de elasticidad conferido al círculo, y a la capacidad de escisión de su centro. La anamorfosis se consigue así por la “dilatación del contorno y duplicación del centro, o bien, [por] deslizamiento programado del punto de vista, desde su posición frontal, hasta esa lateralidad máxima que permite la constitución real de otra figura regular” (SARDUY, 1974:65). Pero lo que podría ser pensado, siguiendo una tradición idealista, como una mera derivación de formas y por tanto rebajamiento o anomalía de la precedente y perfecta, aquí es una posibilidad de resignificación ya que los ovos tendrían la misma capacidad “performativa” que aquellas infinitivas. Desprendiendo completamente la idea de secundariedad o cronología entre el círculo y el ovo, es viable considerar la generación del círculo por contracción de la elipse. Este procedimiento crearía la condición de transgredir “la normatividad autoritaria [de] una jerarquía de valores cuya referencia maniática es la del

origen” (SARDUY, 1974:67) para desarrollar una perspectiva de origen en el futuro, y la creación de modos alternativos de construir la temporalidad narrativa.

- 12 Santis ha ensayado esto en la narración sostenida en *Aves, rama y diapasón* (2011), una tinta sobre papel, donde aparecen a modo de secuencia gráfica, y de izquierda a derecha, un diapasón, una rama, un polluelo y un ave adulta. Las dos primeras figuras se sostienen sobre huevos, mientras que la del ave sostiene un huevo sobre su cabeza. La obra narra un origen, es la figuración del *ab ovo* de la poética horaciana, por medio de la cual Santis indaga acerca de si es la música el principio. El diapasón está situado bajo un cielo en el cual cobra protagonismo la espiral de una galaxia. El origen aparece así interrogado al tiempo que derrocado. Es necesario poner *ad ovo* la irrupción de lo inesperado, la posibilidad de la re-creación del mundo.
- 13 En “Causas y razones de las Islas Desiertas”, Deleuze interpela el discurso de la geografía a través de la relación entre imaginación, mitología y literatura. Afirma que el impulso que lleva al hombre hacia las islas repite el movimiento que produce las islas en sí mismas, la *separación* en las islas accidentales o derivadas, y la *emergencia* en las islas oceánicas u originales. En la atracción de la isla está puesta en tensión el deseo de la separación continental y el deseo de la re-creación como un recommienzo. Si bien la imaginación de las islas repite el movimiento de su producción, no así su móvil, y en este sentido, el hombre es quien se halla separado y es él también quien re-crea, quien hace emerger. De esta manera, por vías de la imaginación, el espacio de la isla es el origen, pero el origen segundo, es el “*mínimo necesario para este recommienzo, el material sobreviviente del primer origen, el núcleo o el huevo irradiante que debe bastar para reproducirlo todo*” (DELEUZE [2002] 2005). El filósofo advierte que el segundo momento no es sucedáneo al primero, sino la reaparición de este sucede cuando el ciclo de los otros momentos ha concluido. Este origen segundo tiene el valor de que inscribe la ley de la serie, la ley de la repetición de la cual el primero daba solo los momentos, y, concluye, es el que confiere todo su sentido a la isla desierta.
- 14 En varias ocasiones Deleuze utiliza la imagen del huevo para referirse a la isla: “*La isla es lo que el mar rodea, y éste lo que la limita; es como un huevo. Huevo del mar, ella está rodeada*” (DELEUZE, [2002] 2005), y al pensarla en su recommienzo, como *huevo cósmico* o irrupción por *partenogénesis*. Santis construye desde la forma de un huevo el paisaje, construye a través del paisaje su propia isla: un *ovo* y una interpelación al *ab ovo* en tanto re-creación del mundo.
- 15 La serie *Ovos*, consiste en un par de esculturas con la forma de huevos de avestruz, en los que se ha pintado un paisaje agreste, y la escena construida asume la forma de una epifanía. En *Ovo I* (2011), la horizontalidad de un pantanal se ve interrumpida por la presencia de un cohete espacial. El espacio rural se encuentra extrañado por el artefacto, y si bien por sus dimensiones parece un juguete, el efecto de artificio consigue poner en crisis el realismo del paisaje. La expectativa de no hallar perturbaciones en una escena bucólica es transgredida por Santis, para dar lugar a la inquietud acerca de si estamos ante la simulación de una escena arqueológica del futuro, por lo que el paisaje se convierte en el mundo *por venir* donde hallamos los restos del anterior. En *Ovo II* (2011) se repite el paisaje del pantano, pero esta vez habitado por tres sujetos que caminan en las aguas. En esta ocasión el realismo queda jaqueado con la figura de unas esferas brillantes, doradas y plateadas, suspendidas en el aire. Si entendemos a la epifanía como la revelación de imágenes más allá de este mundo, lo que Santis hace con sus paisajes epifánicos, es pintar el acontecimiento por

el cual la naturaleza aparece extrañada con visiones que interpelan sus leyes. El levitar de unas esferas en el pantano o un cohete espacial en manos de un niño baqueano marca abruptamente los límites de lo cotidiano. Por otra parte, el paisaje cenagoso deviene cita de lo que podríamos llamar una narrativa del recomienzo del mundo, ya que el artista propone series a través de las cuales leer el relato del diluvio universal como modo de ensayar simulacros del espacio *por venir*. La ciénaga pintada en estas esculturas puede ser así el remanente de la inundación, la imagen de un mundo reiniciándose.

- 16 En el caso de *Fábrica del Mundo* (2008), la apuesta del artista es la de complejizar la articulación del espacio y la figura humana mediante la puesta en tensión de las formas del paisaje y el autorretrato, a los fines de interrogar también una narrativa puesta en suspenso. En esta obra, Santis le hace un guiño retórico a la narración autobiográfica, apropiándose de la estética barroca por vías de la alegoría, del tratamiento del bodegón y la *vanitas*, para retratarse junto a su compañera en una escena de desayuno. La pareja está sentada a una mesa donde se sirven frutas, packs de leche y jugo, y en el cual se disponen un jarrón con flores en el costado izquierdo, y una calavera acompañada de un par de galletas chinas de la suerte, en el derecho. El despliegue de elementos actualizados a un bodegón del siglo XXI, construyen más que una arqueología del presente, un conjuro al relato genésico del Arca de Noé. En el centro de la mesa hallamos un libro cuyo lomo lleva grabado el título “TERRÍCOLAS”; detrás de la pareja, un oso panda y una grulla; en el fondo inmediato, dos ojos de buey ovalados dejan ver la profundidad de un fondo marítimo donde dos buques arden hundiéndose.
- 17 En su trabajo sobre las islas desiertas, Deleuze afirmaba que el mito del diluvio es “*la primera creación presa en una re-creación*” (DELEUZE, [2002] 2005), en virtud de que el mundo está necesariamente comprometido para un reinicio, re-negado en una catástrofe. Esto es, la catástrofe acontece porque debe haber otro inicio. Quizás sea esto lo que Santis ha explorado en varias otras de sus obras, como *Cohete en Mali* (2010) y *Hombre, robot y cometa* (2010), dos acrílicos sobre tela donde el diluvio ha dado como consecuencia un paisaje oceánico, en el cual los personajes aparecen montados en la estructura de un cohete espacial que les sirve de barcaza o abrazados al cuerpo de una máquina como sostén ante la pérdida. También es el caso de *Atardecer de los ídolos* (2009), un acrílico sobre tela en el que la extensión oceánica traza el horizonte del paisaje, cuyo cielo diurno y luminoso aparece perturbado por una explosión nuclear con una nube de humo gigante que no oculta, sin embargo, la espiral celeste que se transparenta cercana. Tres hombres están embarcados enfrentando la catástrofe, llevan diferentes especies de flores consigo, como un modo quizás de recomenzar con ese mínimo necesario al que se refería Deleuze en el texto citado. De esta manera se conjura a un mismo tiempo pasado y futuro, como ejercicio paródico, el cual se deja leer desde la nietzscheana apropiación del título.
- 18 Volviendo ahora a la *Fábrica del Mundo*, es posible pensar que Santis elabora un mito, no tanto de sí mismo como elegido ante el diluvio universal, sino del artificio a través del cual generar un procedimiento de creación de sí mismo y del mundo, construyendo metadiscursivamente un lugar donde interrogar operaciones y efectos de la propia obra. En este sentido, el artista explora una construcción de sí a través de metáforas que olvidan estratégicamente cualquier localismo, para proponer una utopía de comunidad cósmica. Es necesario desujetar la atención respecto de ciertas etiquetas, visibles en la obra, que harían de *La Fábrica del Mundo* una mera lectura del

cosmopolitismo: las impresiones en inglés, chino o castellano de los objetos que componen la naturaleza muerta. La firma de Santis como “*pictor universalis*” abre a sí el crédito de participar de la comunidad cósmica. Por ejemplo, en el tráiler de la exhibición que integraba esta obra, se narra un viaje interestelar con destino al planeta Tierra, un movimiento por el cual se indagan formas de la visitación extraterrestre. Los retratados, que parecerían componer un catálogo de nativos terrestres, se construyen sin embargo como sujetos inquietantes. Algo nos distancia de la mera asunción del yo como terrícola: las manos coloradas, al tiempo que nos incomodan, abren la posibilidad de pensar lo otro en sí. El yo construye en su cuerpo la hospitalidad absoluta de alojar otras formas de lo humano. El paisaje se construye como recommenzado, lo creado habitando en lo re-creado. Santis finalmente hace de *La Fábrica del Mundo* el lugar de huella sensible de mensajes que interpelan el futuro del paisaje, la expansión de las formas y el sentido, y preguntas al origen *por venir*.

Elías Santis – 2011, *Aves rama y diapasón*

Tinta sobre papel 15 x 21 cm

Elías Santis – 2011, *Ovo I*

Acrílico sobre figura de cerámica 16 cm

Elías Santis – 2011, *Ovo II*

Óleo sobre figura de cerámica 20 cm

Elías Santis – 2008, *La Fábrica del Mundo*

Acrílico sobre tela 120 x 80 cm

Elías Santis – 2010, *Cohete en Mali*

Acrílico sobre tela Ø 20 cm

Elías Santis – 2010, *Hombre, robot y cometa*

Acrílico sobre tela Ø 20 cm

Elías Santis – 2009, *Atardecer de los ídolos*

Acrílico sobre tela 120 x 150 cm

El espacio *por venir*: el paisaje sensible y las comunidades que lo habitan

- 19 La compleja articulación de paisaje y retratos de Santis ha asumido el valor de una exploración respecto de lo imaginario, de la relación entre espacio, tiempo y sujeto, y de promoción de simulaciones o formas de vida. El conjuro del paisaje apocalíptico trae consigo la pregunta acerca del mundo *por venir*, y el artista responde mediante la invención de un espacio proyectado a comunidades artísticas, espirituales y científicas. Particularmente, construye utópicamente un espacio donde otros artistas jóvenes de Chile, particularmente aquellos que también interpelan la relación entre naturaleza, arte y ciencia, instalan en el paisaje sus obras, o investigan a través de ellas las leyes que lo rigen. El trabajo de Santis apuesta por destituir la necesidad de posicionamiento respecto de una “comunidad nacional” a partir de puesta en conflicto de la noción misma de lo comunitario. Es posible leer esta tensión en los efectos de la relación entre comunidad y negatividad, comprendiendo lo comunitario no en términos de pertenencia, ni en rasgos excluyentes (BLANCHOT 1983), sino como posibilidad de interpelar si acaso es posible continuar hablando de signos de la pertenencia, comunión, y obra. Por estos motivos, mediante el simulacro se pone en tensión cualquier representación identitaria, cualquier ipseidad e inmanencia, y se libra una potencia infinita, un campo ilimitado de posibilidades. De esta manera, sin fundar en la nacionalidad ningún lazo, Santis propone el simulacro del “dar” el paisaje como condición de apertura a otros, convirtiéndose la pintura en un espacio crítico respecto de las relaciones. El paisaje aparece así como la conflictiva articulación entre la puesta en crisis de la noción de comunidad, la potencialidad de la negatividad para interpelar la idea de unidad, de lo común y de lo mismo, y ciertos procedimientos de desmitificación de los relatos nacionales. En este sentido, Santis explora en el encuentro con los otros y en la alteridad de sus acontecimientos estéticos, una pregunta acerca de los límites de lo comunitario.
- 20 En el caso de este artista no es lo nacional lo que diseña las figuras del estar juntos. La vía estética por la cual experimenta formas posibles de convivencia es la construcción de un paisaje habitable como utópica intervención en el mundo. Roland Barthes, en *Cómo vivir juntos: simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos* ([1977] 2005), ha comprendido la utopía del vivir juntos como “la búsqueda figurativa del Soberano Bien” (BARTHES, [1977] 2005:187), como un sentido ético del habitar comunitario. La pretendida utopía barthesiana está atravesada por la pregunta acerca de cómo sostener un discurso que no aspire a capturar al otro, por lo que plantea la imagen de una comunidad ideorrítmica, organizada a través de un sistema equilibrado de proximidades y distancias. Este sistema dinámico de vida en común está atravesado por una imagen de lo fluido, el *rhythmós* como pattern de un elemento de forma modificable, opuesto a todo esquema, y más particularmente, al sentido técnico de la doctrina atomista por el cual se piensa el fluir de los átomos, la configuración sin fijeza. Teatro o maquetación del *rhythmós*, la idiorritmia barthesiana es un modo de simulación de formas de vida comunitaria y del cómo habitar juntos, reconociendo el valor del distanciamiento crítico (la crisis acontecería cuando el más acá o el más allá es excedido); del sentido nietzscheano del “*pathos de las distancias*”; y de la tensión inscrita respecto de los afectos (una distancia nutrida de ternura).

- 21 Santis ha ensayado a través de la tensión entre paisaje y retrato figuras de comunidades estético-científicas comprendidas, en términos barthesianos, en su sentido gimnástico o coreográfico, en el gesto del cuerpo en acción al modo de atletas, oradores o estatuas. El espacio entonces aparece en plena intervención, y lo que el artista logra a través de estas figuras comunitarias, es volver al paisaje parte en la conversación de la obra. El gesto en los cuerpos habla así con el paisaje que lo interpela.
- 22 *Octo Pad* (2011) es un óleo sobre tela, en el cual un paisaje nocturno y brumoso acoge a un grupo de personas, varias de las cuales experimentan con la luz y el sonido. Sobre el fondo oscuro de un bosquecito a través del cual se divisa a lo lejos la cordillera, estos personajes se reúnen en torno a tres elementos: a la izquierda, una mesa o tabla sobre la que se dispone un bodegón; detrás de esta, otra mesa más pequeña sobre la cual se trabaja con radiaciones lumínicas; y a la derecha, una gran máquina de sonido.
- 23 La primera de estas mesas, la de la naturaleza muerta, es una cita de *La Fábrica del Mundo*, reapareciendo aquí la compañera de Santis, esta vez escribiendo en una bitácora o lo que pareciera ser una carta del nuevo mundo tras la navegación en el arca, como si toda la escena debiera ser registrada en la memoria de las imágenes. Si en la obra anterior la pareja aparecía asumiendo un viaje o exilio, aquí la escritura oficia como elemento metadiscursivo, mediante el cual el mundo es inscripto. La imagen produce el efecto del “teatro barroco” o “teatro del mundo”, por el cual inscripción y pintura se revelan formas de simular mundo.
- 24 Al costado del bodegón, se monta un gran artefacto tecnológico, obra del artista sonoro Ariel Bustamante titulada *Volumen Sintético* (2011). Este investigador y creador chileno, quien ha desarrollado estudios que articulan procesos estéticos y conocimientos científicos, construyó una pieza consistente en 1629 auriculares incrustados en una antena parabólica de 180 cm de diámetro, con 24 tableros electrónicos que distribuyen el sonido de un reproductor de mp3 para cada uno de los auriculares. Estos se disponen exponiendo sus caras al altavoz, de forma tal que el sonido se vuelve público en vez de permanecer siendo de uso privado. En la escena de Santis, alguien opera la máquina, otro personaje analiza, y el tercero, enfrentado a ella, contempla el procedimiento estético-científico. La aparición de este aparato en el paisaje nocturno provoca un efecto sinestésico en razón de que la imagen visual imprime una huella de sonido. La obra de Bustamante tiene la particularidad de funcionar en relación del contexto en el cual es emplazada, y por su ubicación en determinado entorno emite vibraciones o “bandas de sonido” diferentes. Al tiempo que la máquina captura y dialoga con el sonido del paisaje de Santis, trabando una intertextualidad entre arte, ciencia y alegoría, la cita de Bustamante en *Octo Pad* funciona como un modo de construir imágenes de comunidad por las cuales interpelar el canon artístico chileno mediante la participación conjunta de jóvenes artistas. En este sentido, *Octo Pad* es la imagen de una participación cooperativa comprendida en los términos de la ideorritmia barthesiana como forma de instalar la pregunta acerca de cómo participar juntos en el campo del arte, de cómo habitar comunitariamente el paisaje que se pinta, cómo construir ese paisaje habitable por “tiernas” y “delicadas” distancias” entre sí.
- 25 De esta manera, cuando se piensa en el título de las exhibiciones individuales de Santis, *Terrícolas* (2010, Galería Animal, Santiago, Chile; 2010, Galería Mite, Buenos Aires, Argentina), *Órbita Prima* (2011, Galería Mite, Buenos Aires, Argentina), y *Cosmos* (2012, Museo Volkerkunde, Hamburgo, Alemania), se podría pensar en una narrativa por deslizamiento de imágenes, en tanto la preocupación cosmológica de su obra nos indica

un desplazamiento de lo micro a lo macro, desde la maquetación y la miniatura hacia un desbordarse del marco en expansión universal. Es iluminador, respecto de la indagación comunitaria de sus obras, el título de *Órbita Prima*, por el cual accedemos a una cadena de significados que hacen que nos detengamos en toda forma iniciática y en aquello que gracias a su desplazamiento en un juego de distancias y proximidades, traza una línea invisible en torno de cada cuerpo. Lo orbital delimita ya no una dinámica de jerarquías, sino, gracias a la figura de la elipse, de fuerzas o energías alejándose o distanciándose, siempre en la tensión del distanciamiento crítico advertido por Barthes. Santis lee así en la órbita una línea no solamente productiva como elemento operativo que le sirve para construir mundo, sino también como traza estético-afectiva en tanto permite, de forma invisible, ensayar ritmos respecto de los cuerpos.

- 26 En *Transfiguración y árbol de naranjas* (2011), un acrílico sobre tela, se construye en las resonancias del claroscuro un paisaje nocturno en cuyo cielo puede contemplarse una gran luna llena y la curva lumínica de un cometa surcándolo. La noche se recorta sobre las montañas al fondo, y el paisaje rural se completa con un lago o laguna que se abre ante la mirada del observador, extendiéndose sobre el borde inferior del cuadro. Hacia la izquierda de la composición se encuentra un naranjo, del cual uno de sus frutos ha caído sobre la tierra. Otros naranjos detrás de este, más oscuros, van ocultándose hacia un fondo en el que observamos una fila de pinos que atraviesa toda la escena y se yergue bajo la cordillera. Si bien el grupo de figuras humanas parece protagonizar la escena, la relación que mantienen con el paisaje es mutuamente necesaria en tanto componen una imagen equilibrada y armónica respecto de la naturaleza, una vinculación espiritual por la cual podemos comprender que hombre y cosmos se coligan en el ejercicio místico-ritual. Los elementos agua, tierra, aire y fuego están orquestados en el paisaje de manera enigmática, cifrando preguntas respecto del valor en la relación sujeto-espacio. Bajo los pies de dos de los personajes se acomodan unas rocas esféricas, base o pedestal sobre el que se alzan sus cuerpos. La niebla y la polvareda hacen visible el aire enrarecido, al costado del grupo y por encima de ellos se transparenta la bruma granate que aparece en otras de sus obras. El fuego está en el cielo, en el cometa y las estrellas. El agua bajo los pies de los personajes, donde se refleja su imagen. El paisaje codifica una alegoría del tiempo, de lo que se reproduce, de lo que retorna como epifanía, imagen o memoria del paisaje: el avistaje de cometas como forma de la revisitación celeste, la luna llena como interpelación a un ciclo, el reflejo del agua como espejo que devuelve un doble. *Transfiguración y árbol de naranjas*, a modo de instantánea, captura el instante en que el ritual humano converge con el plano natural. Los cinco personajes reunidos a la orilla del agua, participan de una íntima ceremonia cuyos signos corporales evidentes son la imposición de manos, el abandono místico del cuerpo, los ojos cerrados o la contemplación asombrada de un fenómeno. De frente al agua, parecen anunciar con su espera que algo o alguien llegará desde ahí, o que desde esa otra zona los conjura.
- 27 Escenas como estas, en paisajes nocturnos y rurales, se reiteran en *Las partículas elementales* (2010) y en *La mano invisible* (2010), donde también se celebran prácticas o rituales mágicos. En la primera, un grupo de cuatro personas están reunidas en una zona de monte, alrededor de uno de los pequeños volcanes ya citados. Uno de los personajes hace pendular un talismán sobre el humo mientras otro lo sopla. En la segunda obra, la noche estrellada y cerrada sobre un rancho iluminado y presidido por una antena satelital, presencia el encuentro de dos hombres que desarrollan una escena

de sanación. El hombre de la derecha impone sus manos sobre el de la izquierda, la conexión invisible de sus cuerpos articula una analogía con la igualmente intangible ligazón entre la antena y el satélite en el cielo. De esta manera, Santis trae otra vez la cita saint-exúperiana acerca de que *lo esencial es invisible a los ojos*, para ponernos a dialogar con la analogía entre paisaje y energía, desde las partículas atómicas hasta la canalización energética de los cuerpos animados. El paisaje nocturno adquiere una visibilidad diferente al advertir que mediante la deconstrucción de su física alcanzamos a divisar la multiplicidad de sentidos del espacio. Entonces, si este no se deja ver, por su oscuridad o porque las figuras humanas asumen un plano protagonista, quizás sea porque aquello invisible es lo esencial en la obra. Sin el paisaje, no hay cosmos que interpelar, y en este sentido, no hay razón de pintar el mundo.

Elías Santis – 2011, *Octo Pad*

Óleo sobre tela 80 x 100 cm

Elías Santis – 2011, *Transfiguración y árbol de naranjas*

Acrílico sobre tela 160 x 210 cm

Elías Santis – 2010, *Las partículas elementales*

Acrílico sobre tela 130 x 170 cm

Elías Santis – 2010, *La mano invisible*

Acrílico sobre tela 80 x 100 cm

Notas finales

- 28 La obra de Elías Santis ha operado reflexivamente sobre la relación entre paisaje y figuras comunitarias a través de la articulación entre arte y ciencia, asumiendo una posición crítica respecto del realismo y proponiendo utopías mediante las cuales interpelar por vías de la imaginación y el simulacro, formas del espacio y de la vida. El mundo imaginado y aquellos quienes lo habitan forman parte ineludible de una obra que, en el umbral crítico de una revisión del barroco latinoamericano, visibiliza modos de la crisis y formulaciones acerca de operatorias de reinicio. De esta manera, los interrogantes acerca de cómo conjurar estética y éticamente el barroco para hablar de la utopía cósmico-comunitaria, y cómo interpelar a través de estas comunidades estético-científicas el campo más reciente de las artes chilenas y latinoamericanas, atraviesan los procedimientos por los que Santis promete la imagen del arte *por venir*.

BIBLIOGRAFÍA

SANTIS, Elías (2002) *Primera Constelación* Acrílico sobre tela 120 x 80 cm

- SANTIS, Elías (2002) *Segunda Constelación* Acrílico sobre tela 120 x 80 cm
- SANTIS, Elías (2003) *La Palmera Logarítmica* Acrílico sobre madera 50 x 70 cm
- SANTIS, Elías (2003) *Audio texto de La Palmera Logarítmica*, disponible en: <http://www.eliassantis.com/index2.html>
- SANTIS, Elías (2008) *La Fábrica del Mundo* Acrílico sobre tela 120 x 80 cm
- SANTIS, Elías (2008) *La Verdad Universal* Vídeo, disponible en: <http://www.eliassantis.com/index2.html>
- SANTIS, Elías (2009) *El Cordero Gravitacional* Acrílico sobre tela 50 x 75 cm
- SANTIS, Elías (2009) *El Cordero Gravitacional* Vídeo, disponible en: <https://vimeo.com/4379312>
- SANTIS, Elías (2009) *Atardecer de los ídolos* Acrílico sobre tela 120 x 150 cm
- SANTIS, Elías (2010) *Cohete en Mali* Acrílico sobre tela Ø 20 cm
- SANTIS, Elías (2010) *Hombre, robot y cometa* Acrílico sobre tela Ø 20 cm
- SANTIS, Elías (2010) *Las partículas elementales* Acrílico sobre tela 130 x 170 cm
- SANTIS, Elías (2010) *La mano invisible* Acrílico sobre tela 80 x 100 cm
- SANTIS, Elías (2010) *Terrícolas* Vídeo, disponible en: <https://vimeo.com/11747099>
- SANTIS, Elías (2011) *Transfiguración y árbol de naranjas* Acrílico sobre tela 160 x 210 cm
- SANTIS, Elías (2011) *Aves, rama y diapasón* Tinta sobre papel 15 x 21 cm
- SANTIS, Elías (2011) *Ovo I* Acrílico sobre figura de cerámica 16 cm
- SANTIS, Elías (2011) *Ovo II* Óleo sobre figura de cerámica 20 cm
- SANTIS, Elías (2011) *Octo Pad* Óleo sobre tela 80 x 100 cm
- BARTHES, Roland [1977] (2005) *Cómo vivir juntos: simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1976-1977*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina.
- BLANCHOT, Maurice [1983] (2002) *La comunidad inconfesable*, Madrid, Arena Libros.
- BUSTAMANTE, Ariel (2011) *Volumen sintético*, disponible en: <http://arielbustamante.wordpress.co...>
- DELEUZE, Gilles [1968] (2006) *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu.[2002] (2005) "Causas y razones de las islas desiertas", *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*, Valencia, Pretextos.
- SARDUY, Severo [1972] (2011) *El barroco y el neobarroco*. Buenos Aires, El Cuenco de Plata.
- SARDUY, Severo (1974) *Barroco*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- SARDUY, Severo [1987] (1982) *La Simulación*, en *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.[1987] *Nueva inestabilidad*, en *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

RESÚMENES

La obra de Elías Santis recupera el legado artístico barroco para construir imágenes del mundo en las cuales las formas del paisaje y el autorretrato están puestas en tensión. A través del trabajo sobre el espacio, en paisajes simbólicos y alegóricos, el artista indaga sobre la potencia ética del simulacro. Los autorretratos de Santis asumen el valor de interpelación respecto de lo imaginario, de la relación entre espacio, tiempo y sujeto, y de promoción de simulaciones o formas de vida de comunidades artísticas y científicas (otros artistas jóvenes de Chile, particularmente aquellos que también interpelan la relación entre naturaleza, arte y ciencia) que construyen y habitan el utópico paisaje de sus obras.

Le travail d'Elías Santis récupère l'héritage baroque artistique pour créer des images du monde dans lequel les formes du paysage et du portrait sont mises en tension. Grâce au travail sur l'espace, dans des paysages symboliques et allégoriques, l'artiste explore la valeur éthique de la simulation. Les autoportraits se présentent en tant que questionnement sur l'imaginaire, sur le rapport entre espace, temps et sujet, et en tant que simulations ou comme promotion de modes de vie des communautés artistiques et scientifiques (autres jeunes artistes du Chili, en particulier ceux qui ont également étudié la relation entre la nature, l'art et la science) qui construisent et vivent dans le paysage utopique de ces œuvres.

ÍNDICE

Mots-clés: art contemporain, paysage symbolique, imagination, simulation, autoportrait

Palabras claves: arte contemporáneo, paisaje simbólico, imaginación, simulacro, autorretrato

AUTOR

ANAHÍ ROCIO POCHETTINO

Licenciada en Letras Modernas – Doctoranda de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba – Becaria del CONICET. Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba – CONICET.
rocio.pochettino[at]gmail.com