

LIBRO
SEGUNDO

BENJAMÍN
OSSA

SECOND
BOOK

Libro editado por Poiesis Ediciones
Hernando de Aguirre 326, Dpto. 11B,
Providencia, Santiago, Chile

This book has been edited by Poiesis Ediciones.

POIESIS

LIBRO SEGUNDO
Second Book

Editor: Benjamín Ossa

Corrección de estilo y traducción al inglés
Style correction & english translation:
Maya Errázuriz

Diseño / Design:
Sebastián Rodríguez Besa

Primera revisión de texto / First text revision:
Gonzalo Boudon

Copyright textos / texts © 2020:
Matías Allende Contador
Pedro Donoso
Rodolfo Andaur
Loliett M. Delachaux

Copyright fotografías / photos © 2020:
Benjamín Ossa
Sebastián Mejía
Tomás Rodríguez
Rafael Guillén
Cristián Aninat
Augusto Zanela
Javier Toro Blum
Pablo Guerrero
Ignacio Elffman
Sobering Galerie
Mission Centaur
Galería Aldo de Sousa

Copyright editorial © 2020:
Poiesis Ediciones

ISBN: 978-956-09469-0-4

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación puede ser reimpressa, reproducida o transmitida de ninguna forma ni por ningún medio sin el permiso por escrito de los autores y del editor.

Este libro fue impreso en Gráfica LOM en Abril del 2020.

Esta primera edición consta de 1000 copias en papel couché brillante 130gr 2/2 color y bond ahuesado 90gr 4/4 color, de formato 22x30 cm. Impreso en offset, encuadernación costura hilo y hotmelt. Las tapas duras impresas 4/0 color.

Enlaces / Links:

benjaminossa.com
artespacio.cl
aldodesousa.com.ar
ngartgallery.com
soberinggalerie.com
cargocollective.com/editorialvortex
missioncentaur.tumblr.com
dedelmu.com/es
sebastianrodriguez.ch

Imagen portada / Cover image:

Sebastián Mejía

Imagen contraportada / Back cover image:

Benjamín Ossa

All rights reserved. No part of this publication may be reprinted, reproduced or transmitted in any form or by any means without the written permission of the authors and editor.

This book was printed in Gráfica LOM in April, 2020.

This first edition consists of 1000 copies on uncoated paper 90gr printed in 4/4 colors and coated paper 130gr printed in 2/2 colors, format 22x30cm. Printed in offset, square back binding, sewing thread, capital and hotmelt. Hard cover printed in 4/0 color.

LIBRO SEGUNDO

Texto por / Text by
MATÍAS ALLENDE CONTADOR

SECOND BOOK

Con profundo agradecimiento a
cada uno de ustedes.

I am profoundly grateful to
all of you.

ALDO DE SOUSA

ALFREDO COMANDARI

ÁLVARO MEJIA

BENJAMÍN BRAVO

BENJAMÍN NOGUERA

CAMILA BUDNIK OJEDA

CARLOS CRUZ PUGA

CARLOS HONORATO

CARLOS NAZAR

CRISTIÁN ANINAT

DIEGO DONOSO

ELISA ELTON

EMILIA EYZAGUIRRE MANDIOLA

GONZALO TÉLLEZ

GUILLERMO HEVIA GARCÍA

JAVIER TORO BLUM

JOSEFA DE MUSSY

JOSEFINA UNDURRAGA

JUAN DE MUSSY

JUAN PABLO PEREIRA

JUAN VINAGRE

MADÉLINE HURTADO

MARÍA ALCALDE MONTT

MARÍA CRISTINA MELEDA

MARÍA ELENA COMANDARI

MARICARMEN CARREÑO DOMINGO

MERCED BENAPRÉS LYON

NIVALDO CARBONELL

OLTMANN AHLERS

PABLO GUERRERO

RAMÓN SAUMA

RENÉ GARCÍA

RODRIGO FRANZANI

ROSITA LIRA

SAMUEL RODRÍGUEZ OLIVOS

SEBASTIÁN GUERRERO

VÍCTOR LEYTON

Lo constante, lo que perdura en su idea,
en su ciencia; es mi deber.

That which is constant and that endures in its idea,
its science; that, is my calling.

1

Para Catalina, Julia y Pascual.
Por siempre a Ismael y Elena.

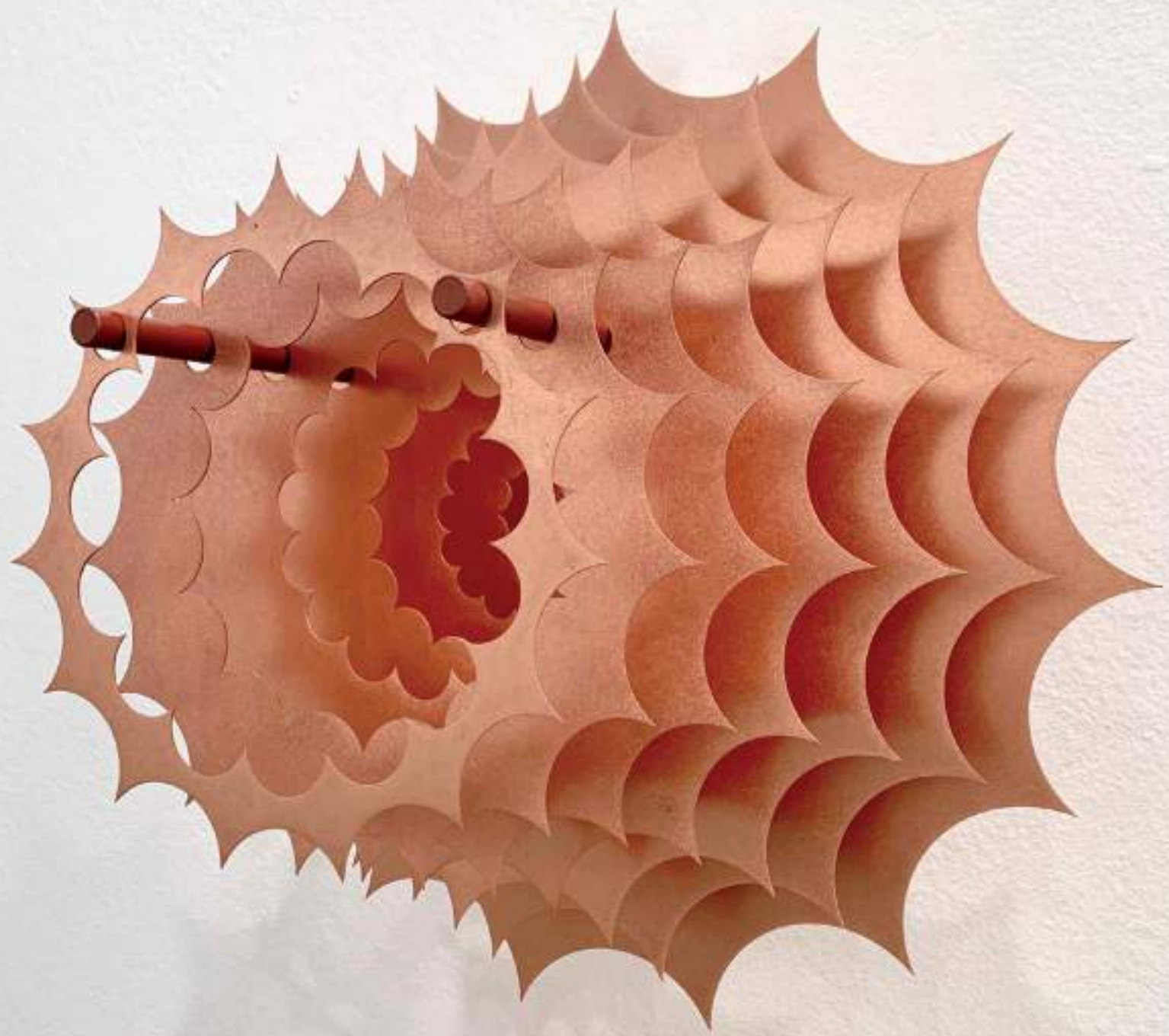
For Catalina, Julia and Pascual.
Forever Ismael and Elena.



20—25	Introducción / Introduction FOUR WINTERS AND THREE SUMMERS CUATRO INVIERNOS Y TRES VERANOS
26—89	Capítulo / Chapter 1: INVIERNO — WINTER
90—169	Capítulo / Chapter 2: VERANO — SUMMER
170—203	Capítulo / Chapter 3: ECLIPSE — ECLIPSE
204—205	Bibliografía / Bibliography
206—215	Anexo / Annex PERMANENCIA DE LO IMPERMANENTE PERMANENCE OF THE IMPERMANENT Pedro Donoso BORDES DISTANTES DISTANT BORDERS Rodolfo Andaur UN GRITO DE LUZ CONTENIDO A CONTAINED SHOUT OF LIGHT Loliett M. Delachaux
216—221	Apéndice / Appendix FICHAS DE IMÁGENES ABOUT THE IMAGES



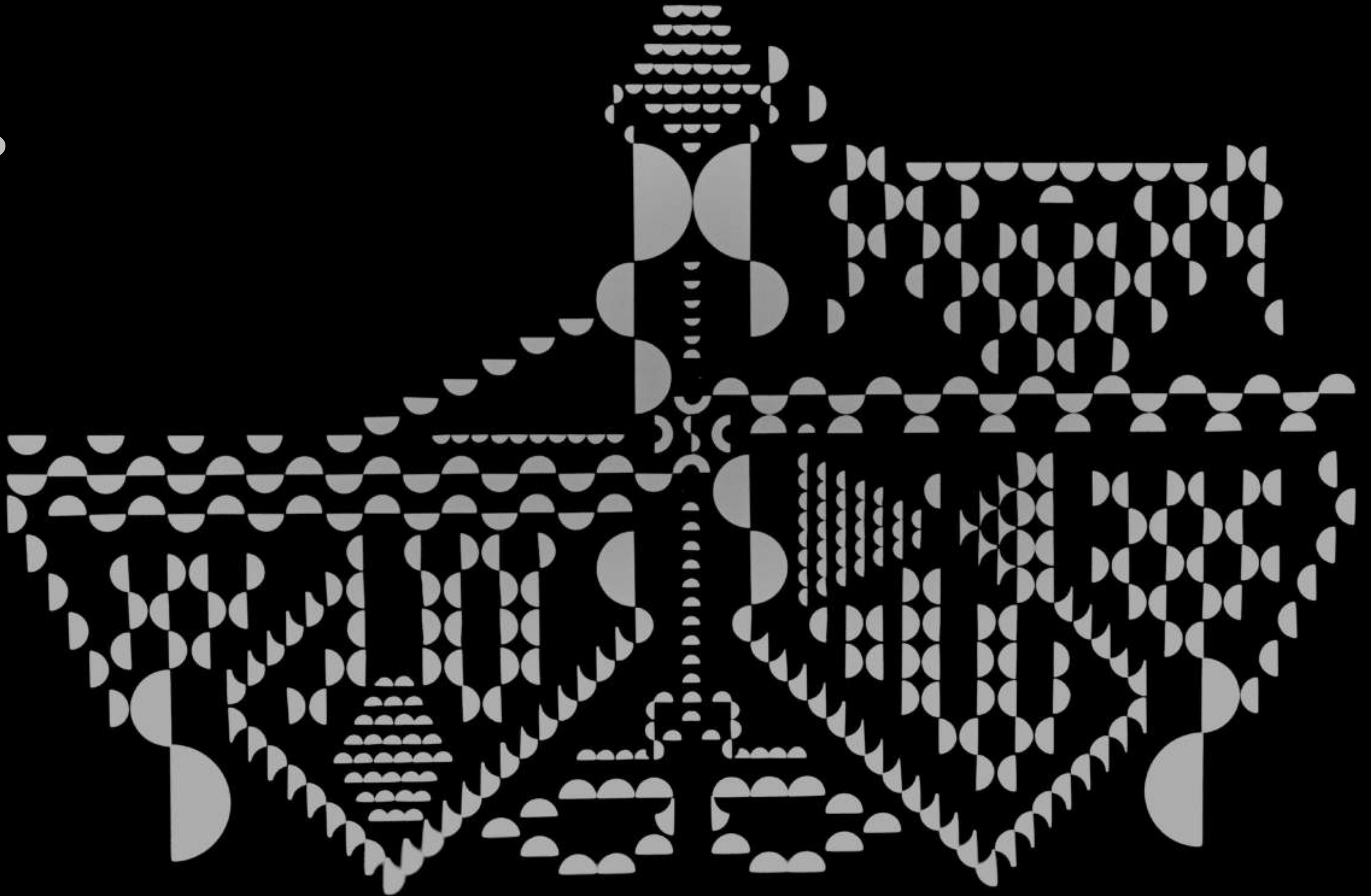


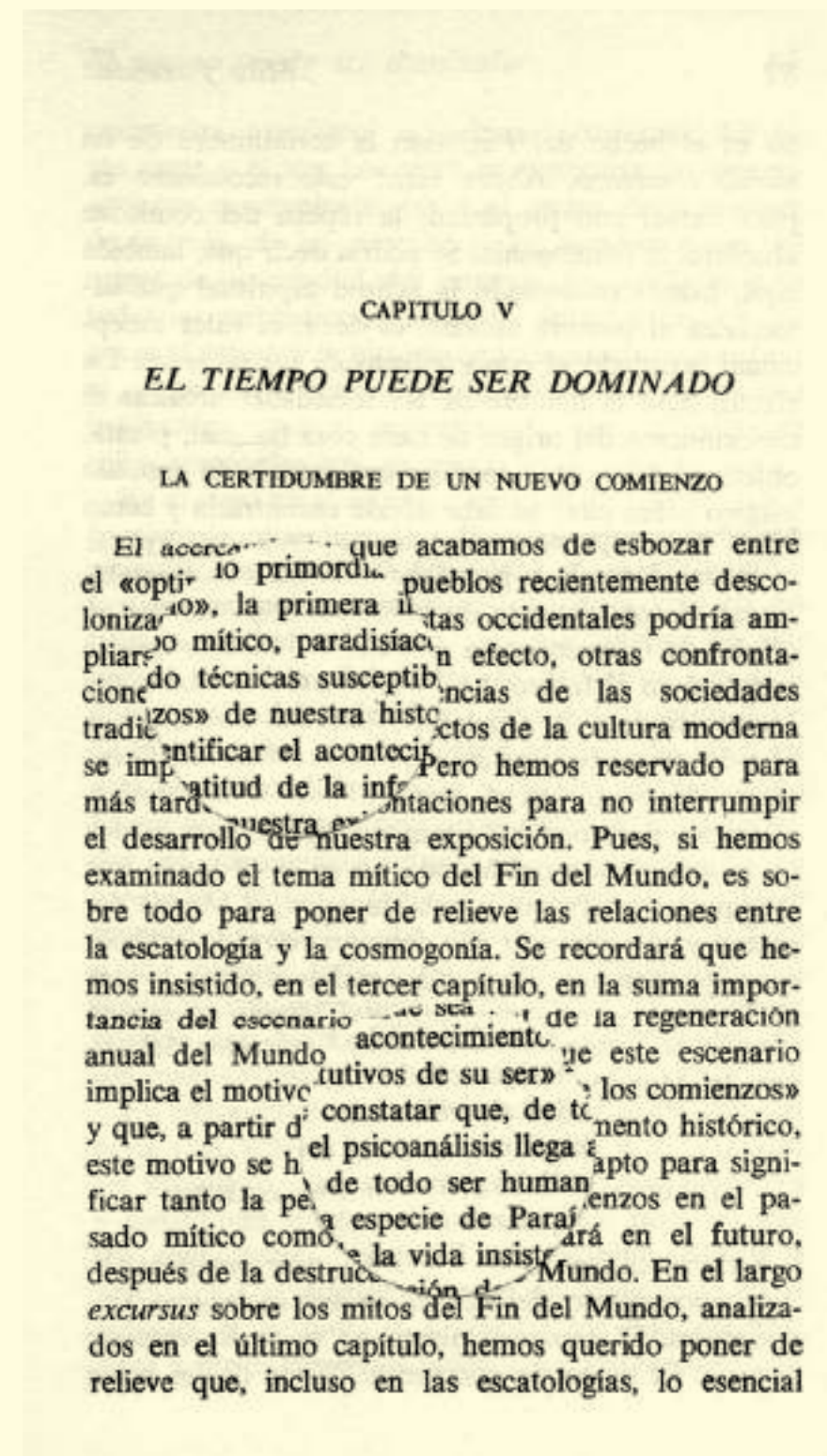


4



5





CAPITULO V

EL TIEMPO PUEDE SER DOMINADO

LA CERTIDUMBRE DE UN NUEVO COMIENZO

El acercamiento que acabamos de esbozar entre el «optimismo primordial» de los pueblos recientemente descolonizados, la primera ilusión occidental podría ampliarse, en efecto, otras confrontaciones técnicas susceptibles de las sociedades tradicionales de nuestra historia y de la cultura moderna se imparten el acontecimiento. Pero hemos reservado para más tarde las tentaciones para no interrumpir el desarrollo de nuestra exposición. Pues, si hemos examinado el tema mítico del Fin del Mundo, es sobre todo para poner de relieve las relaciones entre la escatología y la cosmogonía. Se recordará que hemos insistido, en el tercer capítulo, en la suma importancia del escenario de la regeneración anual del Mundo y de este escenario implica el motivo de «los comienzos» y que, a partir de constatar que, de momento histórico, este motivo se ha convertido en un elemento histórico, de todo ser humano, apto para significar tanto la pérdida de la especie de Paraiso en el pasado mítico como la vida insistente en el futuro, después de la destrucción del Mundo. En el largo *excursus* sobre los mitos del Fin del Mundo, analizados en el último capítulo, hemos querido poner de relieve que, incluso en las escatologías, lo esencial

INTRODUCCIÓN

LIBRO SEGUNDO

CUATRO
INVIERNOS
Y TRES
VERANOS

20 — 205

INTRODUCTION

SECOND BOOK

FOUR
WINTERS
AND THREE
SUMMERS

MATÍAS
ALLENDE
CONTADOR

Antes de empezar este ensayo tengo que partir con una excusa, detesto cuando los textos parten pidiendo perdón por algo que no sabemos y, es más, con algo de lo que podríamos estar de acuerdo. Sin embargo, utilizaré ese acto político enunciativo para declarar que las presentes páginas no son un recorrido por la teoría del arte contemporáneo o una revisión iconográfica relacionada con la obra de Benjamín Ossa (Santiago de Chile, 1984). No es un texto disciplinar *per sé* —algo muy cuestionable, lo “disciplinariamente duro” de la historia del arte—, sino uno que pretende dialogar con las obras de Ossa en su mismo lenguaje, tomando las preguntas que ellas activan en tanto objetos vivos, dinámicos y políticos.

Pensar las obras del autor es preguntarse por cuestiones sencillas y austeras en términos de la cotidianidad explosiva que vivimos hoy, no únicamente en términos de redes, o el impacto de los medios de comunicación masivos y la guerra tecnológica, sino también, en relación a la reciente consolidación de los movimientos conservadores —sosegados en los estertores del siglo XX y hoy vociferantes— alrededor del globo. Además, en plena crisis migratoria regional, continental y mundial los desplazamientos mediterráneos son tan fuertes como nunca antes. Las preguntas por capitalismo y socialismo que dominaron el siglo pasado han sido transformadas gracias a la globalización hegemónica en una pregunta por

la democracia, y la reflexión podría ser tal vez: cómo la extinción de las grandes ideologías ha permitido la reactivación de pensamientos fanáticos o el descuido del medio ambiente.

La obra hace emerger preguntas interesantes. Duras, implacables, y aunque a veces no son tan evidentes, sin duda están ahí. Luz y sombra, tiempo y percepción, toda esa fenomenología estructural de la estética contemporánea es transversal en Ossa y, sin embargo, si quitáramos toda esa carga teórica para pensar los procesos de creación de obra y sus resultados inesperados, también podríamos ingresar a una dimensión más cotidiana de los trabajos del autor.

En las siguientes carillas propongo relacionar la producción artística de Ossa en un intervalo determinado de tiempo —desde el inicio del invierno de 2016 al verano de 2019—, con diversos aspectos del contexto artístico y social actual. Alguna vez escuché que viviendo los inviernos nos damos cuenta del tiempo, o más bien, nuestro cuerpo da cuenta del paso del tiempo. Sometidos a un estado de eterno verano, nosotros los australes parece desfasarnos los ciclos vitales de esas otras y otros que conforman el 90% de la población mundial.

Un artista tan productivo como Ossa, que varía entre exposiciones individuales y colectivas, y entre obras de gran formato y ensayos gráficos; infatigable, inclaudicable en su hacer, pareciera que tuviese un repertorio temático repleto de imágenes y referentes. Una biblioteca alejandrina llena de temas desde la ciencia al arte. Este texto, para el tercer libro de Ossa, pretende encontrar esa biblioteca por medio de sus obras, los espacios donde exhibe, los países en los que ha estado, los amigos conquistados y los recuerdos construidos. Por cuestiones relativas a la poesía nos saltaremos lo bucólico del otoño y la expectante primavera. Iremos directamente al invierno o al verano donde él expuso, acá o en otras latitudes, relativizando las estaciones pero no los ciclos vitales, para concluir con un eclipse solar desértico que se trasladará al caribe.

Para escribir este ensayo —una advertencia más— he decidido, cómo ya mencionaba, referirme al invierno y al verano por ser estaciones que derrochan todos los ánimos, a favor y en contra de la humanidad completa, de los goces y las frustraciones, de las alegorías compungidas y los jolgorios festivos. Mi referencia no es tan casual ni apócrifa, es más, así como muchos antes de mí, es-

cribir desde las estaciones, los meses o el zodiaco, es una manera de pensar nuestra vida en relación a la naturaleza y el tiempo. Un ejemplo de ello es la fascinante obra *Les très riches heures du Duc de Berry* (1410-1411), libro concommitado por el Duque Jean I de Berry y realizado por los hermanos Paul, Jean y Herman de Limbourg; una pieza angular de la historia del arte. ¿Por qué? Parafraseando muchos de los artículos que han versado sobre esta obra, la razón podría estar en que, en esas doce estampas encargadas por un señor feudal, la sociedad —en vías de transformación capitalista— es representada haciendo labores cotidianas. El clima, el cielo y sus astros están ahí como gesto moderno de vinculación cosmogónica.

Haré algo similar, pero concentrado únicamente en las dos estaciones principales. Esto, por un motivo casi pedagógico: que las obras transiten no solo sus contextos de realización o exposición, sino también el tiempo mismo. Que se demuestre en este ensayo que las ideas, tanto como los materiales o las palabras, maduran. Benjamín Ossa, así como otros creadores, coincide en que las obras no son revelaciones divinas o seculares en un momento determinado, son relaciones con personas, la música o la literatura, que se concretan en una forma específica y mutan en otra distinta. Así entre 2016 y 2019 saltaremos y romperemos —no del todo— la linealidad de la producción.

Before I begin to write this essay, I must first begin with a pretext even though I hate it when a text begins apologizing about something that is still unknown to the reader and could even be something that the reader and writer could agree upon. However, I will use this enunciative political act to declare that the present pages are not a journey through the theory of contemporary art or an iconographic revision related to the work of Benjamín Ossa (Santiago, Chile, 1984). It is not an academic text *per se*—something very questionable, the “strictly academic” aspect of art history—but rather, one that intends to dialogue with Ossa’s works in their spoken language, addressing the questions that they prompt as living, dynamic and political objects.

To think about the artist’s work is to ask simple and austere questions in terms of the explosive daily life we live today, not only in terms of networks or the impact of mass media and technological warfare, but also, in relation to the recent consolidation of conservative movements—calm in the rales of the twentieth century and today vociferous—around the globe. In addition, in the middle of the regional, continental and world migration crisis, Mediterranean displacements are as intense as ever before. The questions of capitalism and socialism that dominated the last century have been transformed by the hegemonic globalization into a question that asks for democracy, and hence

the forethought could perhaps be: how has the extinction of the great ideologies allowed for the revival of fanatic thoughts, or the negligence of the environment?

Ossa’s *oeuvre* poses interesting questions. Tough, relentless, and although sometimes unapparent, they are certainly there. Light and shadow, time and perception, all that structural phenomenology of contemporary aesthetics is transversal in Ossa’s work. However, if we remove all that theoretical load to think about the creative process behind his work and its unexpected results, we could also enter into a more quotidian dimension of the artist’s work.

In the following pages, I propose to relate Ossa’s artistic production within a certain interval of time—from the beginning of winter of 2016 until the summer of 2019—to various aspects of the current artistic and social context. I was once told that by experiencing the winters we become aware of time, or rather, our body becomes aware of the passage of time. Subject to a state of eternal summer, we from the South become desynchronized with the life cycles of those others that make up 90% of the world’s population.

An artist as productive as Ossa, who alternates between individual and collective exhibitions, and between large-scale works and graphic essays, and is tireless and relentless in his work, seems to have a thematic repertoire full of images and references; an Alexandrian library full of topics that range from science to art. This text, for Ossa’s third book, aims to find that library through his works, the spaces where he exhibits, the countries he has visited, the conquered friends and fostered memories. For reasons related to poetics, we will skip the bucolic sentiment of autumn and the expectancy of spring and go directly to the winters and summers where he has presented his work, in Chile or in other latitudes, relativizing the seasons but not the vital cycles, to conclude with a desert solar eclipse, which will take us to the Caribbean.

To write this essay—one last warning—I have decided, as I have previously mentioned, to refer to winter and summer because they are seasons that splurge all spirits, for and against the entire humanity, the joys and frustrations, the remorseful allegories and festive revelry. My reference is not so casual or apocryphal, moreover, as many before me

have done so, writing according to the seasons, months, or the zodiac, is a way of thinking about our life in relation to nature and time. An example of this is the fascinating work *Les très riches heures du Duc de Berry* (1410-1411), a book concomited by Duke Jean I de Berry and made by brothers Paul, Jean, and Herman of Limburg; an angular piece of art history. Why? Paraphrasing many of the papers that have dealt with this work, the reason could be that in those twelve prints commissioned by a feudal lord, society—in the process of a capitalist transformation—is represented through daily life doings. Weather, the sky and its stars are there as a modern gesture of cosmogonic correlation.

I will do something similar, but will concentrate only on the two primary seasons. This for an almost pedagogical reason: that the works traverse not only their contexts of realization or exhibition, but also time itself. Let it be demonstrated in this essay that ideas, as well as materiality or words, mature. Benjamín Ossa, as well as other creators, agrees that artworks are not divine or secular revelations at a given time, they are relationships with people, music, or literature, which are concretized in a specific way and mutate into a different one. Thus, between 2016 and 2019 we will jump and break—not entirely—the linearity of production.

MATÍAS ALLENDE CONTADOR

LIBRO SEGUNDO

INVIERNO

BENJAMÍN OSSA

SECOND BOOK

WINTER

CAPÍTULO CHAPTER 1

26 — 89



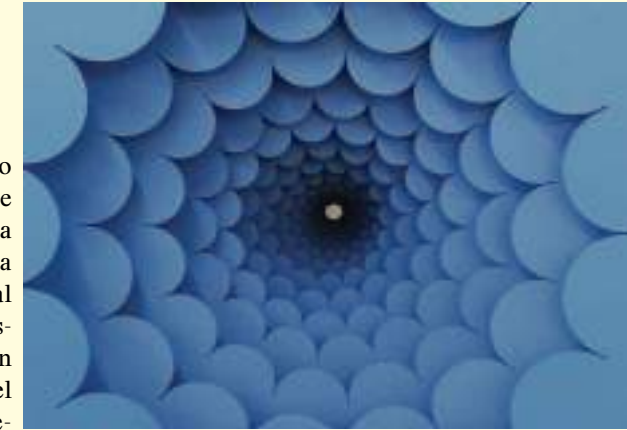
1

INVIERNO

WINTER

No es peregrino mencionar que Benjamín Ossa tuvo su primera aproximación al arte en la adolescencia, y fue con la pintura en el taller del profesor Rodrigo Vega. Fue en ese contexto de estimulación donde se gestaron muchos de sus inquietudes y gustos actuales. Creo que es importante pensar la producción del artista vinculada siempre al lenguaje pictórico más que al gráfico o al escultórico, aunque el sentido común diga que deben leerse en esa lógica disciplinar. En un contexto de “campo expandido” (sabemos que tengo el canon de Krauss en mente), cuando se piensa desde la localidad latinoamericana, no es la escultura sino más bien la pintura la que se “expande”. Primero, porque es la tradición por excelencia desde la formación de las Repúblicas independientes que importaron la tradición decimonónica de las Academias, y segundo —y todavía más importante—, los pintores fueron claves en el descubrimiento y aprehensión de un territorio inexplorado aún en los años de las construcciones estatales nacionales. Es decir, ante una gran masa de población analfabeta, la pintura se erigió en América Latina como una manera de aprender quiénes somos y lo que nos rodea.

Siguiendo esa línea: texto e imagen, cultura letrada y cultura visual, una obra como *Caleidoscopio* propone una confluencia de dos tradiciones poderosas. Pieza en dúo con el artista Augusto Zanela, curada por Marcelo de la Fuente y expuesta entre julio y septiembre de 2016 en el Centro Nacional de la Música, en la Capital Autónoma de Buenos Aires,



It is not nonsensical to mention that Benjamín Ossa had his first approach to art during his adolescence, and it was with painting during

a workshop led by Professor Rodrigo Vega. It was in this context of stimulus where many of his current concerns and interests developed. I think it is important to think about the artist's production rooted in pictorial language, more so than the graphic or sculptural, although common sense would incline us to read art under a disciplinary logic. In a context of “expanded field” (we know that I have Krauss' canon in mind), when you think from the Latin American locality, it is not sculpture but rather painting that “expands”. Firstly, because it is the tradition par excellence since the formation of the independent Republics, which imported the nineteenth-century tradition of the Academies, and second—and even more importantly—the painters were vital in the discovery and apprehension of an unexplored territory even in the years of national state constructs. In other words, in light of a largely illiterate population, painting was erected in Latin America as a way to learn who we are and what surrounds us.

Under that train of thought: text and image, literate culture and visual culture, a work like *Caleidoscopio* (Kaleidoscope) proposes a confluence of two powerful traditions. A collaborative piece created with the trans-Andean artist Augusto Zanela, curated by Marcelo de la Fuente and exhibited

between July and September 2016 at the National Music Center in the Autonomous Capital of Buenos Aires, by



2

3



5

por el barrio de Monserrat, próximo al Congreso. Su lugar de emplazamiento fue un edificio de estilo neoclásico,



the Monserrat neighborhood, next to the Congress. Its place of exhibition is a neoclassical building, which

que tiene la particularidad de haber sido alguna vez la Biblioteca Nacional de Argentina (antes del hoy emblemático edificio de Testa, Bullrich y Cazzanica), institución que fue dirigida por Jorge Luis Borges entre 1955 y 1973, y donde el autor trasandino atesoró referentes y pensó muchos de los textos hoy canónicos dentro de nuestra literatura continental. El 2016, las estanterías que conformaban dicha biblioteca fueron intervenidas con espejos con formas semicirculares que reflejaban haces de luz cálida. Las estanterías se intervinieron con luces, además de humo que produjeron los artistas, generando una atmósfera onírica que se completó con una serie de conciertos de música barroca.

has the peculiarity of having once been the National Library of Argentina (before today's emblematic building of Testa, Bullrich and Cazzanica), an institution that was directed by Jorge Luis Borges between 1955 and 1973, and where he treasured references and thought of many of the canonical texts in our continental literature today. In 2016, the shelves that are housed in this library were intervened with semicircular mirrors that reflected beams of warm light. The shelves were intervened with lights, in addition to smoke produced by the artists, generating an oneiric atmosphere that was completed with a series of baroque music concerts.

(ES) 1

Augusto Zanela tomó la decisión de la luz, su cantidad y disposición.

(EN) 1

Augusto Zanela decided the quantity and disposition of the light.

Los espejos eran dibujos de corte con diversas inclinaciones propios de la producción de Ossa hasta el momento(1). Como el punto de inclinación fue aleatorio, algunos se iluminaban más que otros, dándole un ritmo al conjunto en general. El gesto de los espejos hizo emerger las estanterías, no solo como algo útil, sino como algo simbólico. La biblioteca, así como la Academia de Pintura, es sin duda una de esas instituciones importadas que “definían” lo republicano. Ambas originalmente ligadas al mundo de la alta cultura pero que, con el devenir del siglo XX y la incorporación de capas medias de la sociedad, fueron coaptadas por estas nuevas masas ávidas de autorepresentación. Una sociedad que, como en los libros de Borges, deseaba mostrar sus costumbres y formas de vida en la ciudad, en la noche, entre libros. Pero los libros son una posibilidad de

The mirrors were cut-out drawings with various inclinations typical of Ossa's production so far(1). Because the inclination point was random, some lit up more than others, giving the whole ensemble a rhythm. The gesture of the mirrors made the shelves emerge, not only as something useful, but as something symbolic. The library, as well as the Painting Academy, is undoubtedly one of those imported institutions that “defined” the republic. Both originally associated to the world of high culture, but with the future of the twentieth century, and the incorporation of middle layers of society, were co-opted by these new masses eager for self-representation. A society that, as portrayed in Borges books, wished to show their customs and ways of life in the city, at night, between books. But books are a possibility of worlds that open up—beyond their simplistic romantic concept—and contribute to



6

7

la aurora no es nada nuevo Ya la aurora no es nada nuevo





mundos que se abren —fuera del concepto romántico simplón de ello—, y aportan a la realidad con toda su potencia simbólica y política. Su desaparición, su ausencia, o los restos sobrevivientes del esqueleto que los sostuvo, aumenta su presencia. Las luces, la música, la historia que es ineludible, los llama nuevamente, los hace comparecer en todo su despliegue.

La idea de una comunicación de las imágenes —no solo como resultado y contenedor experiencial de relatos constitutivos de la subjetividad común, sino también como el emblema de un tratado de lecciones que imponen las naciones— puede ser pensada desde el concepto de *iconocracia*. Esto tiene un sustrato en la constitución misma de nuestra civilización: la cristiandad se instauró a partir de la circulación de una retórica del poder sustentada en el Cristo en la cruz. El martirio como base de la cultura, es uno de los recursos que puede ser leído de principio a fin en la invención del continente americano. Sus procesos políticos no quedan fuera de este programa.

Pero hoy, el estatuto de las imágenes debe ser repensado. El 11 de septiembre de 2001 fue la muerte irreductible de la imagen. El espectáculo que, a diferencia de su tradición y definición, es invisibilizado. La destrucción televisada de las torres gemelas masificó la imagen, pero despolitizó el ejercicio mismo de la democracia contenida en ellas —quisiera especificar que cuando me refiero a democracia, me refiero al acceso—, entonces ¿cuál es el acceso a cuestionar políticamente las imágenes cuando el espectáculo lo llena todo? Tal vez ha sido la imagen la que no se ha preguntado por su politicidad, y es ella la que tiene que reconvertirse en relación con un sujeto activo. Si somos activos ante las imágenes, si recordamos la epistemología de “espectador”, como quién observa para atestiguar, ponemos nuestra subjetividad no al servicio de la imagen sino la imagen a nuestro servicio.

reality with all its symbolic and political power. Their disappearance, their absence, or the surviving remains of the skeleton that sustained them, increases their presence. The lights, the music, the history that is inescapable, summons them once again, makes them appear to display themselves in their entirety.

The idea of communicating images, not only as an outcome and experiential vessel of constitutive accounts of common subjectivity, but also as the emblem of a treaty of lessons imposed by nations, can be thought from the concept of *iconocracy*. This has a substrate in the very constitution of our civilization: Christianity was established from the circulation of a rhetoric of power sustained in the Christ on the cross. Martyrdom as the basis of culture is one of the resources that can be read from beginning to end in the invention of the American continent. Their political processes are not left out of this program.

But today, the statute of images must be rethought. September 11th of the year 2001 was the irreducible death of the image. The spectacle, which unlike its tradition and definition, becomes invisibilized. The televised destruction of the twin towers massified the image, but also, depoliticized the very exercise of democracy contained in them—I would like to specify that when I refer to democracy, I am referring to its access. Hence, what is the access that allows us to politically question images when the spectacle takes up everything? Perhaps it is the image that has not asked itself about its politicization, and it is the image that must reconvert itself in relation to an active subject.



Tal vez ha sido la imagen la que no se ha preguntado por su politicidad, y es ella la que tiene que reconvertirse en relación con un sujeto activo.

Si somos activos ante las imágenes, si recordamos la epistemología de “espectador”, como quién observa para atestiguar, ponemos nuestra subjetividad no al servicio de la imagen sino la imagen a nuestro servicio.

Perhaps it is the image that has not asked itself about its politicization, and it is the image that must reconvert itself in relation to an active subject.

If we are active beings when faced with an image, if we remember the epistemology of “spectator”, observer as witness, we do not place our subjectivity at the service of the image, but more so the image at our service.



12

13



14

15





Lo invisible en la imagen no responde al orden de lo que carece, más bien responde a lo que subyace como palabra, inmaterial, carente de una estructura tangible. Ese es el lugar donde el espectador entra a completar la obra para activarla, pero también para enterarla. La mirada que se posa, pero también el cuerpo relacionándose con ese espacio, se despliega ampliamente y logra que la imagen no solo sea el contenido histórico o teórico que carga, sino la experiencia sensible que elegimos.

El sonido circular del paisaje invisible fue parte de

la exposición colectiva curada por Ángela y Felipe Cura en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile (MAC), en su sede de Quinta Normal entre agosto y octubre de 2016. Si los espejos y la luz predominaron en la construcción espacial de la obra antes referida, ahora la experiencia, aún protagonista, tiene la abstracción como telón de fondo. Si pensamos que los artistas siempre terminan las obras contraviniendo la abstracción, por mucho que el idealismo o el materialismo histórico haya querido arrasar la narración o la figuración; en la idea subyacen millones de imágenes y experiencias que palpitan por ser descubiertas en el objeto.

Esta obra expuesta en el MAC estaba formada por semicírculos habitables, contruidos con plástico metalizado, los cuales era posible cruzar. Es decir, estaban suspendidos en diversos lugares de la sala, jugando con las luces que se proveyeron especialmente para dichos dispositivos. Con el desplazamiento de los sujetos se generaba movimiento en las



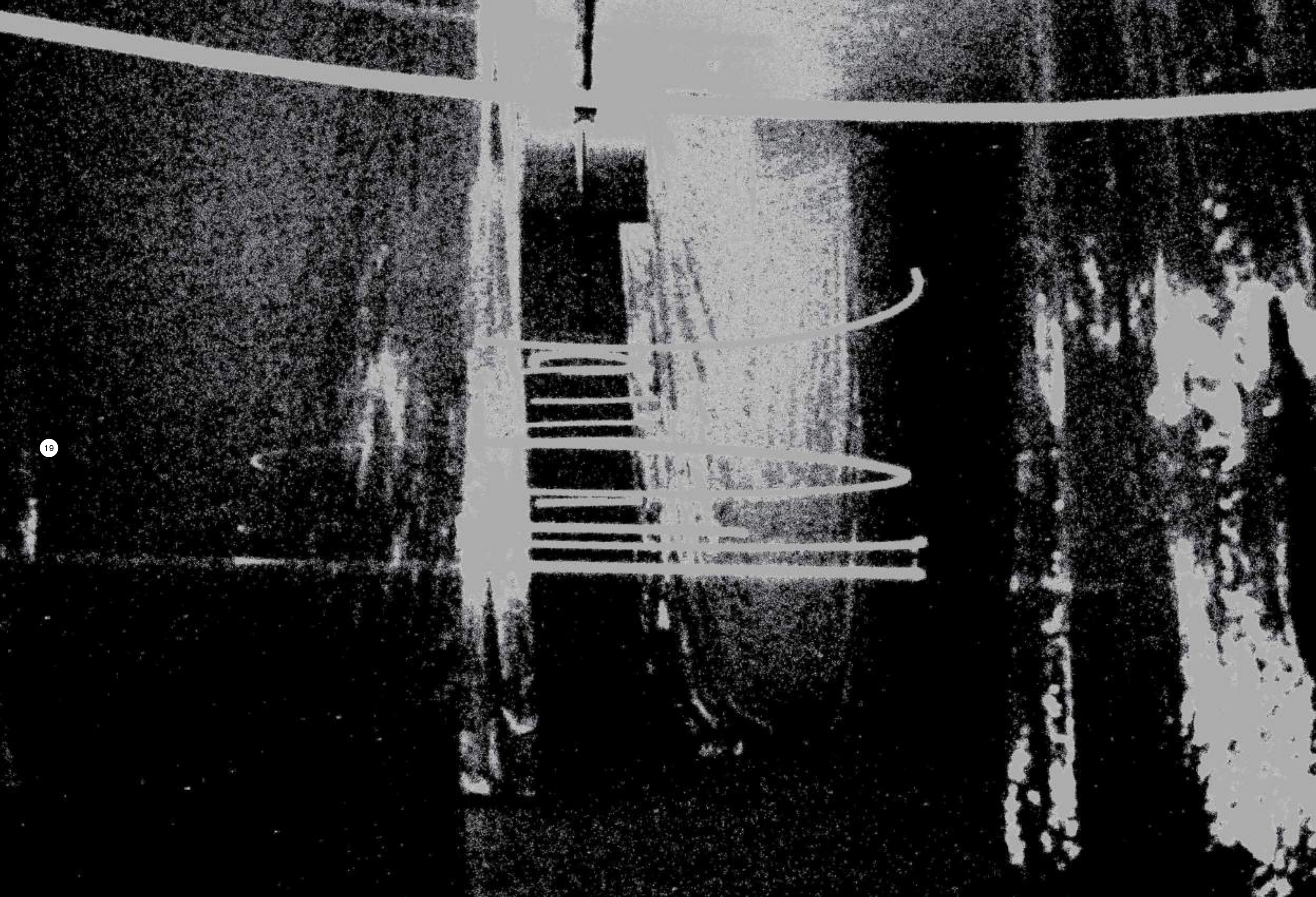
El sonido circular del paisaje invisible (The Circular Sound of the Invisible Landscape) was part of a group exhibition curated by Ángela and Felipe Cura at the Museum of Contemporary Art of the University of Chile (MAC), at its location in Quinta Normal, be-

tween August and October of 2016. If mirrors and light predominated in the spatial construction of the aforementioned work, now it is the experience, still the protagonist, that has abstraction as a backdrop. If we think that artists always finish the works in contravention of abstraction, no matter how much idealism or historical materialism has wanted to destroy narration or figuration; the idea underlies millions of images and experiences that palpitate to be discovered in the object.

If we are active beings when faced with an image, if we remember the epistemology of “spectator”, observer as witness, we do not place our subjectivity at the service of the image, but more so the image at our service.

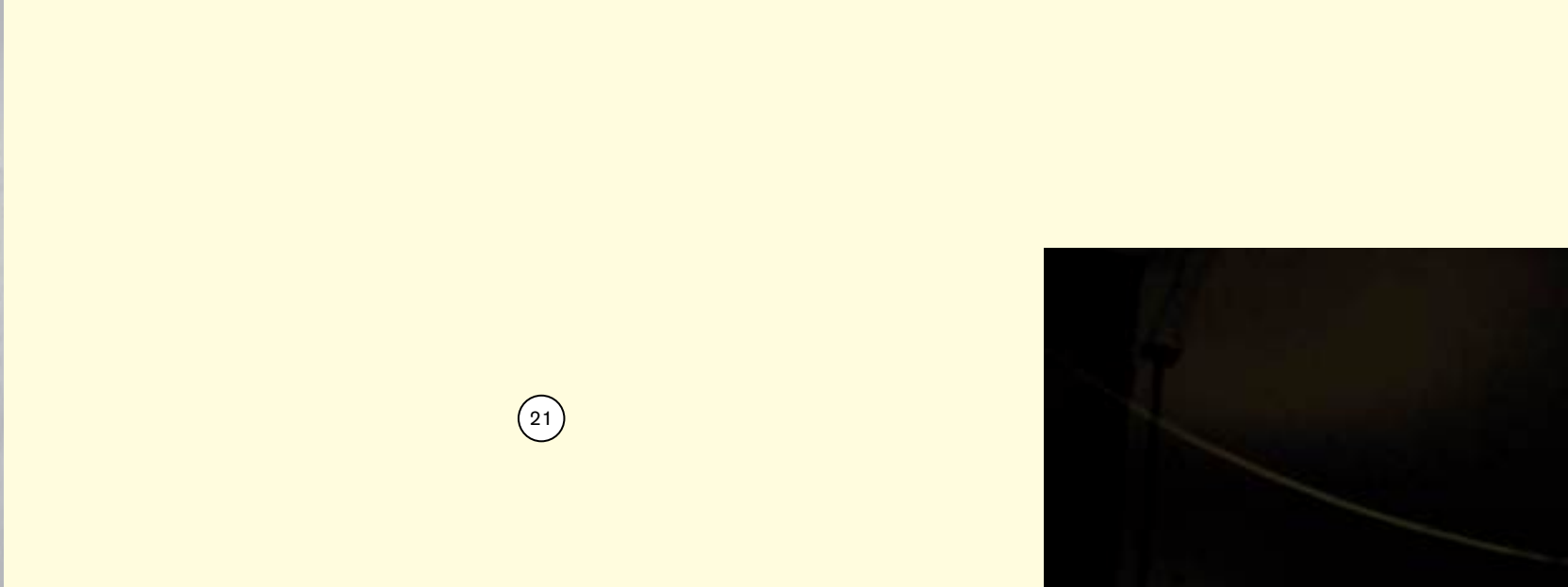
That which is invisible in the image does not respond to the order of what it lacks, but to what underlies this word that is immaterial and lacking in tangible structure. That is the place where the spectator enters to complete the work, to activate it, but also to inform it. The gaze that lurks, but also the body relating to that space, unfolds widely and makes the image not only the historical or theoretical content that it carries, but the sensitive experience we choose.



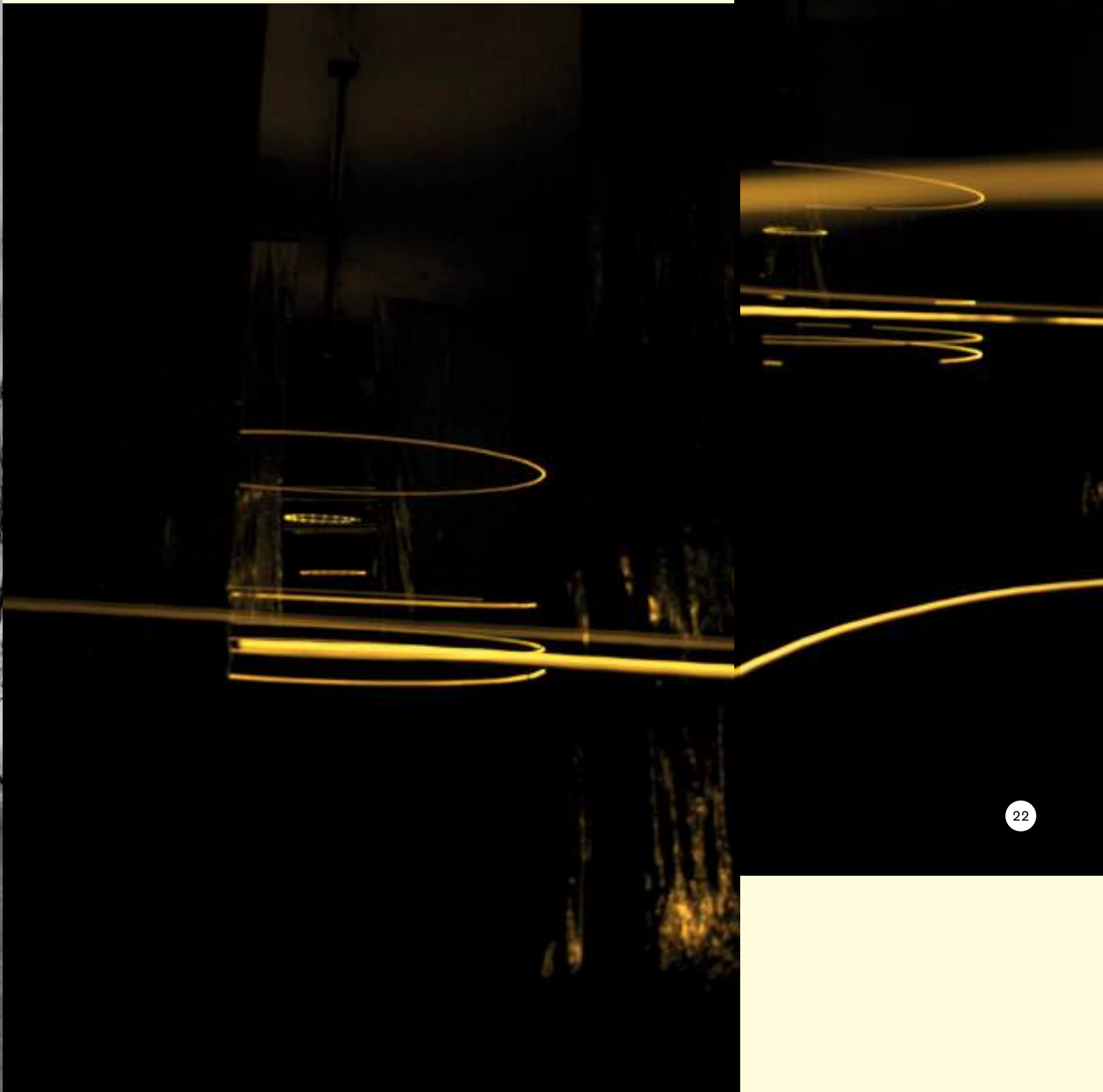




20

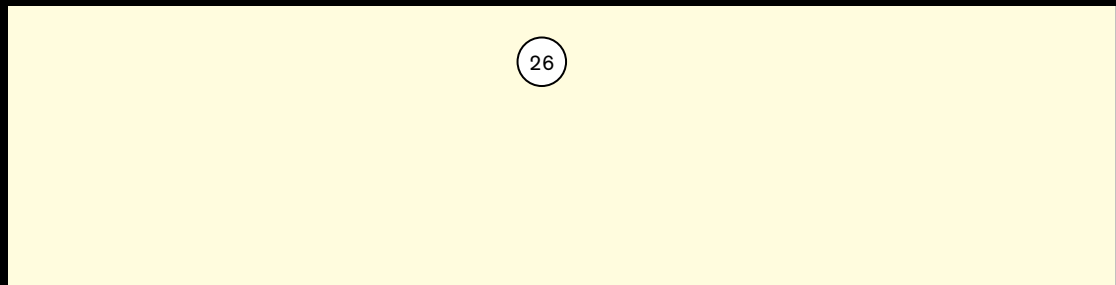
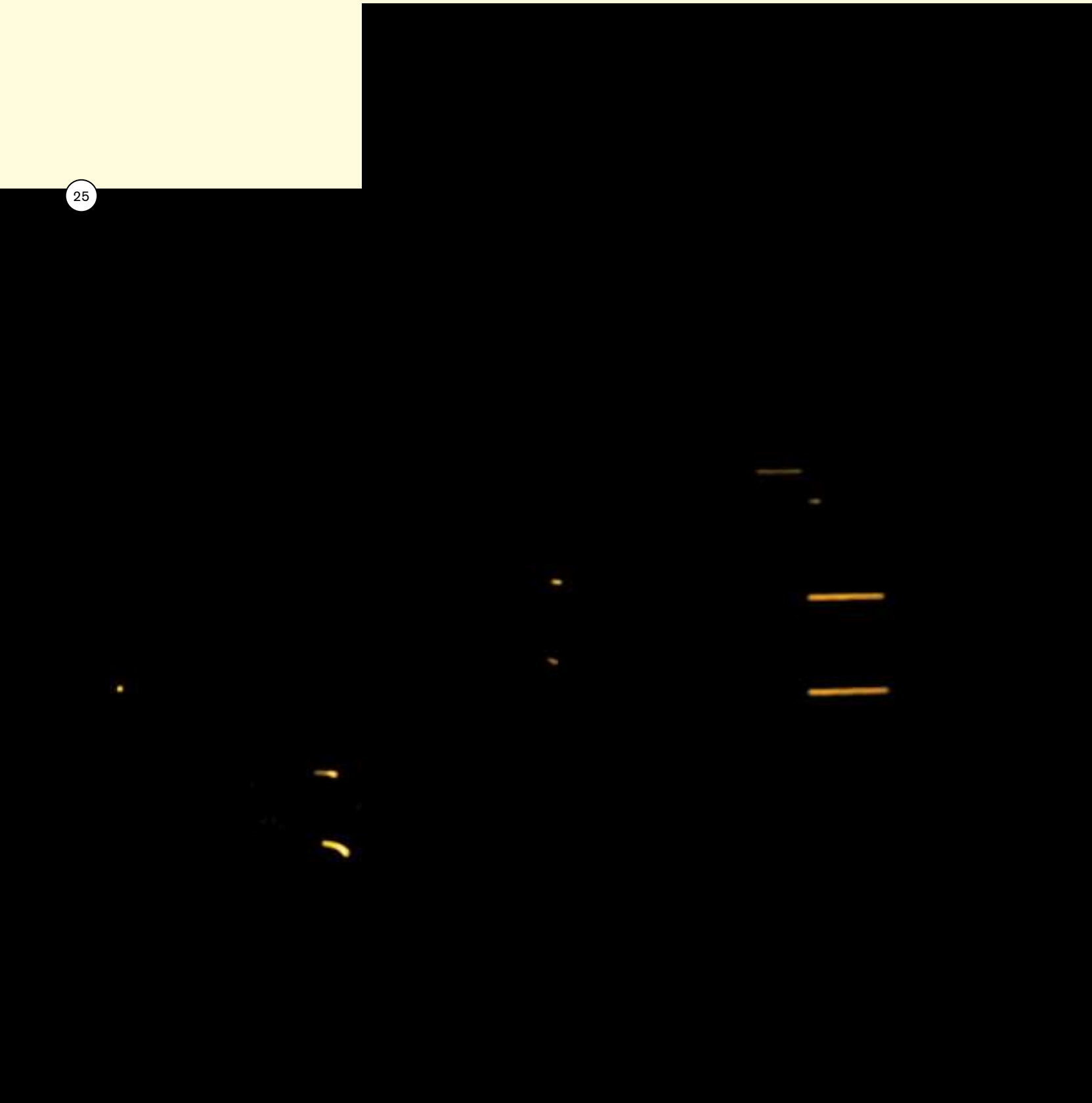


21



22









cortinas, lo que alteraba las imágenes resultantes, generando distintas texturas sobre todas las superficies. Hay que considerar que las cortinas brillantes y metalizadas separaban los dibujos que se trazaban con luces, los cuales eran señuelos que movilizaban la curiosidad del reflejo de los espectadores.

En su arquitectura, la obra nos hace pensar en *Les Nymphéas* de Claude Monet, más de 250 telas ejecutadas en diversos formatos entre 1914 y 1926 en diversos formatos. Sin embargo, nosotros lo pensamos en relación a los paneles exhibidos y la arquitectura del Musée de l'Orangerie, institución creada en jardín des Tuileries, para que, justamente en dos salones fueran alojadas estas piezas. La curvatura constitutiva de los muros obedece a los diseños de Monet, que quería que sus piezas fueran exhibidas como él las pensó, en su estado de luz natural, con un punto de vista que reforzara la profundidad de los estanques donde los nenúfares flotan. Estanques con un espesor particular de cada estación anual, dada por la luz que recibían, esa que interactúa con las flores. Y no es fútil que, con el progresivo envejecimiento del artista, el estanque se volviera más pantanoso, las flores más abstractas, y la profundidad del muro más insoslayable.

Esta abstracción de una arquitectura leve, se repite en la obra *El sonido circular del paisaje invisible*, y se percibe en la experiencia de la imagen fotografiada que revela cómo los anillos lumínicos, en su interacción con los sujetos, se fragmentaban según los distintos tiempos de captura. Esto sostiene que todo lo que vivimos fue pura ilusión. Esa idea siempre presente de “desbordar una línea”, no solo como operación artística sino también como horizonte (pienso en el paisaje), es algo que ocurre inevitablemente en la interacción de los materiales —particularmente simples en la obra de Ossa—, con los espectadores.

This work exhibited in the MAC, was formed by habitable semicircles constructed with metallic plastic, in which the spectator is able to cross through them. That is, they were suspended in various places of the room, playing with the lights that were specially provided for such devices. With the movement of the visitors, a movement was generated in the curtains, which altered the resulting images, generating textures over all surfaces. It should be noted that the bright and metallic curtains separated the drawings that were drawn with lights, which were decoys that mobilized the curiosity of the spectator's reflection.

In its architecture, this artwork makes us think of *Les Nymphéas* by Claude Monet, more than 250 fabrics executed between 1914 and 1926 in different formats. However, we think of them in relation to the exhibited panels and the architecture of the Musée de l'Orangerie, an institution created in Le jardin des Tuileries, so that, in just two rooms these pieces were housed. The constitutive curvature of the walls obeys Monet's design, who wanted his pieces to be exhibited as he conceived them, in a state of natural light, with a point of view that reinforced the depth of the ponds where the water lilies float. Ponds that have a particular thickness according to each annual season, which is given according to the light they received, that which interacts with the flowers. And it is not futile that, with the progressive aging of the artist, the pond became swamplier, the flowers more abstract, and the depth of the wall more indispensable.

This abstraction of a slight architecture piece is repeated in the work *El sonido circular del paisaje invisible*, and is perceived in the experience of the photographed image, which reveals how the light rings, in their interaction with the subjects, became fragmented according to the different capture times. With this we are able to argue that everything we experienced was pure illusion. This ever-present idea of “overflowing a line”, not only as an artistic



(ES) 2

Sabemos que hay muchas propuestas en la historia del arte donde la obra interactúa y se piensa -tal vez orgánicamente- con la arquitectura de su emplazamiento. La idea de la obra que se conforma por el soporte es antigua. A su vez, la relación entre experiencia natural y espacio de interacción tiene un correlato particular en el cinetismo venezolano, importante pero no inaugural de estos procedimientos transformadores.

(EN) 2

We know that there are many proposals in art history where the work interacts with and thought having in mind-perhaps organically-the architecture of its site. The idea of the work being conceived according to the space is old. In turn, the relationship between natural experience and space of interaction has a particular correlation in Venezuelan kineticism, important but not inaugural of these transformative procedures.

Les Nymphéas de Monet, propusieron antes que muchos otros artistas, la idea de una dinámica de acción ante la obra de arte, y a la vez, la complejidad contextual que supone su instalación; la oferta de esa experiencia(2). “Está claro que la ‘ideación’ de antes sustituye a la ‘fenomenación’ de hoy. El artista no es entonces aquel que desarrolla tipos acabados, directamente abiertas al comportamiento; e inclusive propone proponer [sic.], lo cual es mucho más importante como consecuencia. La obra antigua, pieza única, microcosmos, totalidad de una idea-estructura, se transformó, con el concepto de objeto, también en una propuesta de comportamiento...” (Oiticica, 151). Entonces, tanto en la pieza exhibida en el MAC como en su referente en las telas de Monet, la experiencia es edificada por condiciones preestablecidas

del espacio, pero también por la azarosa voluntad de los espectadores que se someten a una abstracción que avanza y modula con cada procedimiento artístico.

Por otro lado, la exposición “Bordes distantes”, curada por Rodolfo Andaur en la Galería Aldo de Sousa, también en la ciudad de Buenos Aires, también por el invierno del 2016, estaba conformada por fotografías del desierto — próximo al Gigante del Tarapacá—, esculturas,

operation but also as a horizon (I have the landscape in mind), is something that inevitably occurs in the interaction of materials, which are particularly simplistic in Ossa’s work, with the spectators

Monet’s *Les Nymphéas* proposed, before many other artists, the idea of a dynamic of action before the work of art, and at the same time, the contextual complexity that its installation entails; the offering of that experience(2). “It is clear that the ‘ideation’ of before replaces the ‘phenomenation’ of today. The artist is not then the one who develops finished types, directly open to behavior; and even proposes to propose [sic.], which is much more important as a consequence. The old work, unique piece, microcosm, a whole idea-structure, was transformed, with the concept of object, also into a proposal of behavior...” (Oiticica, 151). Therefore, both in the piece exhibited in the MAC and in its reference in Monet’s fabrics, the experience is built by preset conditions of space, but also by the random will of the spectators who submit to an advancing abstraction and modulate with each artistic procedure.

On the other hand, Ossa’s exhibition “Bordes distantes” (Distant Borders) curated by Rodolfo





dibujos, fotografías y el video *Persiguiendo una línea encontré una galaxia*. Algo que aunó esta exhibición fue el mito del Gigante al que se agradece con piedras volcánicas. Parte de la tradición prehispánica, es un relato que reverbera en las comunidades locales hasta el día de hoy. Ossa reflexionó sobre la imagen, sobre qué debía quedar marcado por la luz. Por ello respetó la posición de las piezas en el suelo e imprimió los rayos de luz que pasaban alrededor de ellas, poniendo de manifiesto las piedras que en la naturaleza —aunque imperceptibles—, se queman con el sol, registrándolas sobre la tierra como si fuesen matrices.

El gesto anterior fue replicado en esculturas elaboradas con papel y grafito, quemadas también por el sol. Estos papeles eran superpuestos, generando los ideogramas

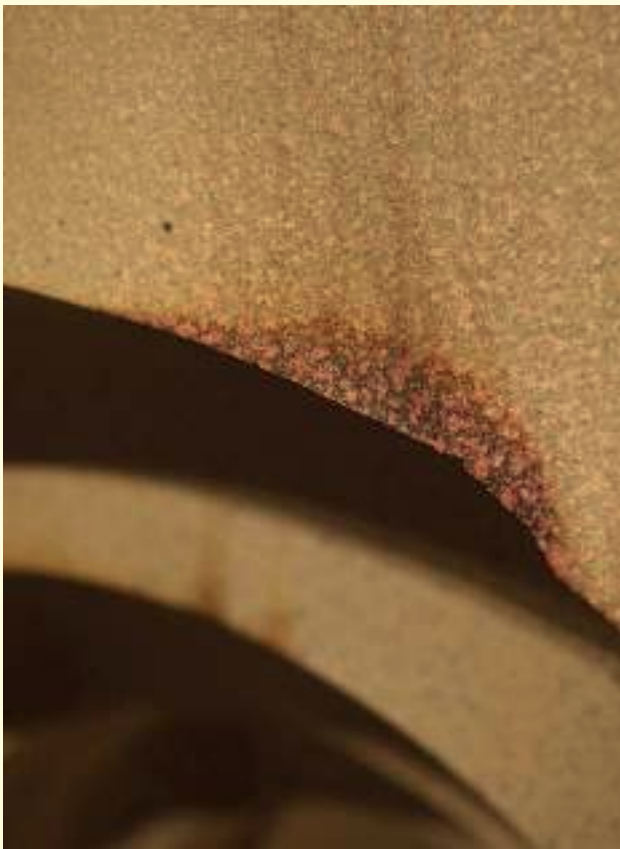
que habitualmente elabora Ossa, sostenidos en una referencia a símbolos del sol y los astros. En ellos, pequeños trazos sobre quemados evidenciaban el gesto. Algunas de estas esculturas se colocaron sobre la impresión a escala de una fotografía de un paisaje desértico. Allí veíamos el desierto, pero en la gigantografía misma, los granos de la imagen impresa. Todo ello acompañado por piedras volcánicas, próximas al Gigante, suspendidas en móviles.

Andaur in the Aldo de Sousa Gallery, also in the city of Buenos Aires, also during the winter of 2016, was made up of photographs of the desert—close to the locality of the Giant of Tarapacá—, sculptures, drawings, photographs and the video titled *Persiguiendo una línea encontré una galaxia* (Chasing a Line I Found a Galaxy). Something that brought together the different pieces of this exhibition was the

myth of the Giant, traditionally surrounded by volcanic stones as a sign of gratitude. This myth is part of the pre-Hispanic tradition, and it is a story that reverberates in local communities to this day. Ossa reflected on the image and what should be left behind as a result of a mark created by light. That is why he respected the position of the pieces on the ground and printed the rays of light that passed around them, revealing

the stones that in nature—although imperceptible—are burned by the sun, registering them on the earth as if they were originals.

The previous gesture was replicated in sculptures made of paper and graphite, also burned by the sun. These papers were superimposed, generating the ideograms that Ossa usually elaborates, sustained in a reference to symbols of the sun and the stars. In them, small burnt strokes evidenced the gesture. Some of these







Tanto las piedras como los papeles quemados y finalmente la fotografía misma, reaccionan al calor. Su naturaleza es reaccionar como metal, cambiando de estado, acelerando su tiempo por las condiciones extremas. Por ello, podemos pensar en lo metálico como algo no necesariamente inerte, como normalmente se supone, sino como un organismo multimodal y fantástico, que muta ante la acción de la naturaleza y el ser humano. Las posibilidades del grano de haluro de plata, así como la piedra en el desierto son infinitas.

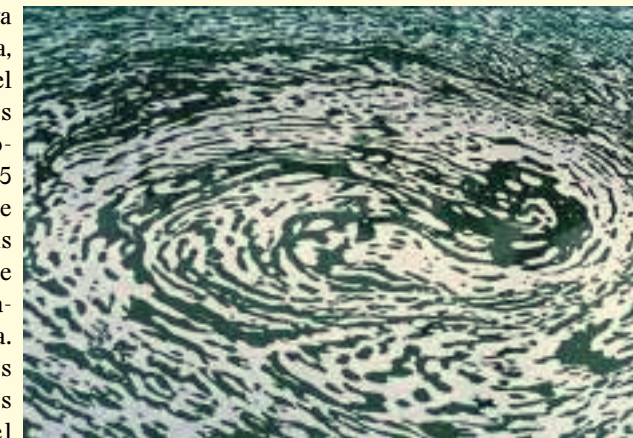
La materia se altera, cambia de estado, pero nunca se pierde (según el principio de la termodinámica). Pensar una obra como *Los funerales de Atahualpa* para entrar en ese problema es interesante. Obra capital para Ossa, realizada por el peruano Luis Montero en Florencia entre 1865 y 1867, es una de las pinturas más importantes de la tradición académica peruana. En ella se nos presentan los funerales del

último Inca con clara influencia de la pintura romántica europea. La escena se divide entre los españoles que custodian el cuerpo de Atahualpa muerto y engrillado y, por otro lado, las esposas y hermanas del regente del incario entrando impetuosamente en medio de la ceremonia, para reclamar morir junto a sus deudos. Sabemos por las crónicas de la conquista, que los funerales fueron tanto más fastuosos que la horrorosa muerte de Atahualpa. La guerra intestina entre él y su hermano Huáscar fue aprovechada por Francisco Pizarro y sus hombres, quienes dilataron las negociaciones. Finalmente, la ejecución fue muchísimo menos glamorosa que lo que vemos en la pintura de Montero,

sculptures were placed on the scale print of a photograph of a desert landscape. There we saw the desert, but in the gigantography itself, the grains of the printed image. All accompanied by volcanic stones, close to the Giant, suspended in mobiles.

Both the stones and the burnt papers and finally the photograph itself, react to heat. Its nature is to react like metal, changing state, accelerating its time due to extreme conditions. Therefore, we can think of the metallic as something not necessarily inert, as is normally assumed, but as a multimodal and fantastic organism, which mutates before the action of nature and human beings. The possibilities of the silver halide grain, as well as the stone

in the desert, are endless.



According to the principle of thermodynamics, matter is altered, it changes state, but it is never lost. To think of a work like *Los funerales de Atahualpa* (The Funerals of Ata-

hualpa) to get into that matter is interesting. A seminal work for Ossa, made by the Peruvian Luis Montero in Florence between 1865 and 1867, it is one of the most important paintings of the Peruvian academic tradition. In it we are presented with the funeral of the last Inca with a clear influence of European romantic painting style. The scene is divided between the Spaniards who guard the body of Atahualpa dead and enmeshed and, on the other hand, the wives and sisters of the Inca ruler impetuously entering in the middle of the ceremony claiming he die with his relatives. We know from the chronicles of the conquest that the funerals were so much more lavish than the horrific death of Atahualpa. The civil



(ES) 3

Ésta, la obra pública n°1 para la municipalidad de Renca y el Ministerio de Obras Públicas, fue comisionada por Autopista Central, CorpArtes y la Universidad del Desarrollo, y fue parte de un concurso donde resultó vencedor Benjamín Ossa. Su nombre fue elegido por votación popular entre los vecinos.

sin embargo, lo que inquieta a Ossa son los haces de luz, que realmente es el agua bendita arrojada desprevadamente por el sacerdote Vicente de Valverde.

Vicente de Valverde, en el centro de la composición, es un punto medio entre el tumulto de mujeres indígenas, Pizarro estoico y el fallecido Atahualpa. El agua derramada en la pintura se solidifica, su transparencia no quiso ser traducida por Montero, quien prefirió dar una densidad aumentada, parecida a haces de luz contrastados, como los que llenaban la biblioteca de Borges. En este sentido, la construcción de la experiencia lumínica pasa a ser una experiencia política en el rito del funeral católico, que transforma en términos corporales la inmanente presencia de Atahualpa. Particularmente la caída del instrumento, la luz que cae como agua bendita, se vuelve una materia que pesa. El agua como la luz desborda en su sentido natural, sin encausarse.

No es una pregunta vana pensar ¿por qué los artistas tienen que involucrarse con la sociedad? La respuesta habría que deslocalizarla, tal vez, del artista, cuando es la obra la que debería tener ese rol.

Murmullos de amor(3), es una especie de poza de agua invertida con pequeños movimientos como olas, puesta en un paso bajo nivel de Renca, en una carretera de alta velocidad. La energía está sobre la cabeza. Ossa tuvo la astucia de reconocer los lugares en sus espacios más fuertes, es decir, donde la energía hace vibrar los instrumentos de metal que son líneas con frecuencia de onda acompañadas con círculos; pensando como resolución de la

war between him and his brother Huáscar was utilized by Francisco Pizarro and his men, who extended the negotiations. Finally, the execution was much less glamorous than what we see in Montero's painting, however, the beams of light are what caught Ossa's attention, which really is the holy water thrown off guard by the priest Vicente de Valverde.

Vicente de Valverde, at the center of the composition, is a midpoint between the tumult of indigenous women, a stoic Pizarro, and the late Atahualpa. The water spilled in the painting solidifies, Montero did not wish to translate its transparency, he preferred to give it an increased density, similar to contrasted light beams, such as those that filled Borges's library.

In this sense, the construction of the light experience becomes a political experience in the rite of the Catholic funeral, which transforms the immanent presence of Atahualpa in bodily terms. Particularly the falling

instrument, the light that falls like holy water, becomes matter that weighs. Water like light overflows in its natural sense, without channeling. It is not a futile question to wonder why should artists have to get involved with society? The answer should perhaps be dislocated from the artist when it is the work that should have that role.

Murmullos de amor (Murmurs of Love)(3) is a kind of inverted water pool with small movements like waves, installed under a low-level crossing of Renca, on the highway. The energy is over our heads. Ossa had the astuteness to recognize the places in their strongest spaces, that is, where the energy makes the metal



42

(EN) 3

A first public work created for the Municipality of Renca and the Ministry of Public Works, Chile, commissioned by Autopista Central, CorpArtes and the Universidad del Desarrollo, and was part of a contest where Benjamín Ossa won. His name was chosen by popular vote amongst the neighbors.

43





INVIERNO

WINTER

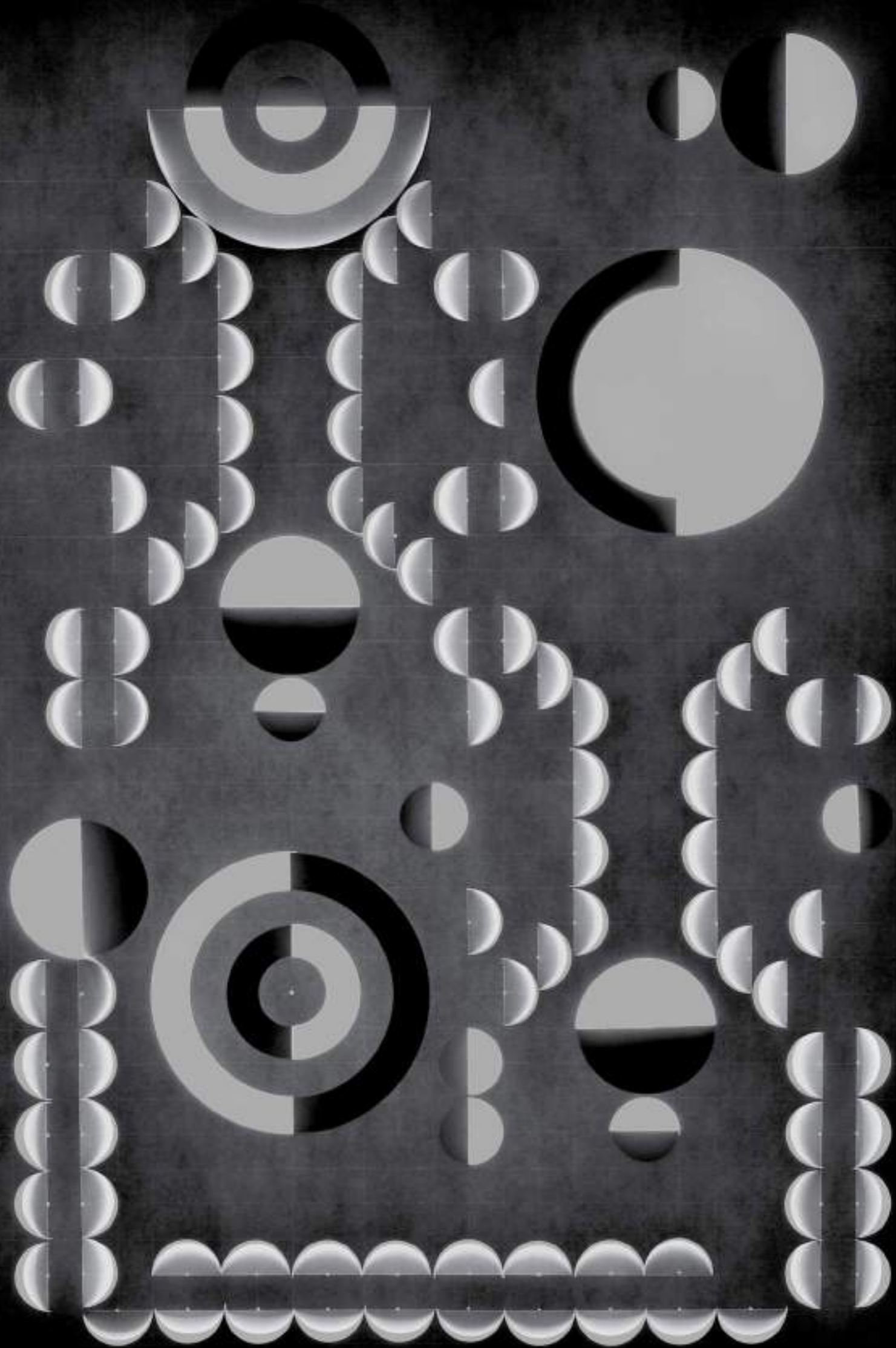
45

44

74



75



obra, el cómo se construyen las campanas y el viento generado por la corriente de un río. Si bien en este punto de Renca se buscaba recuperar un entorno desechado, Benjamín Ossa, fuera de esos discursos sobre los “no lugares” tan de moda en la antropología urbana y que ya son una apología a la segregación y el clasismo, entendió que la ciudad tiene contradicciones y modulaciones imposibles de negar, que en el cuerpo de la ciudad hay conexiones que deben ser aprovechadas y potenciadas como espacios de tránsito, mejorándolas, no ignorándolas y desechándolas.

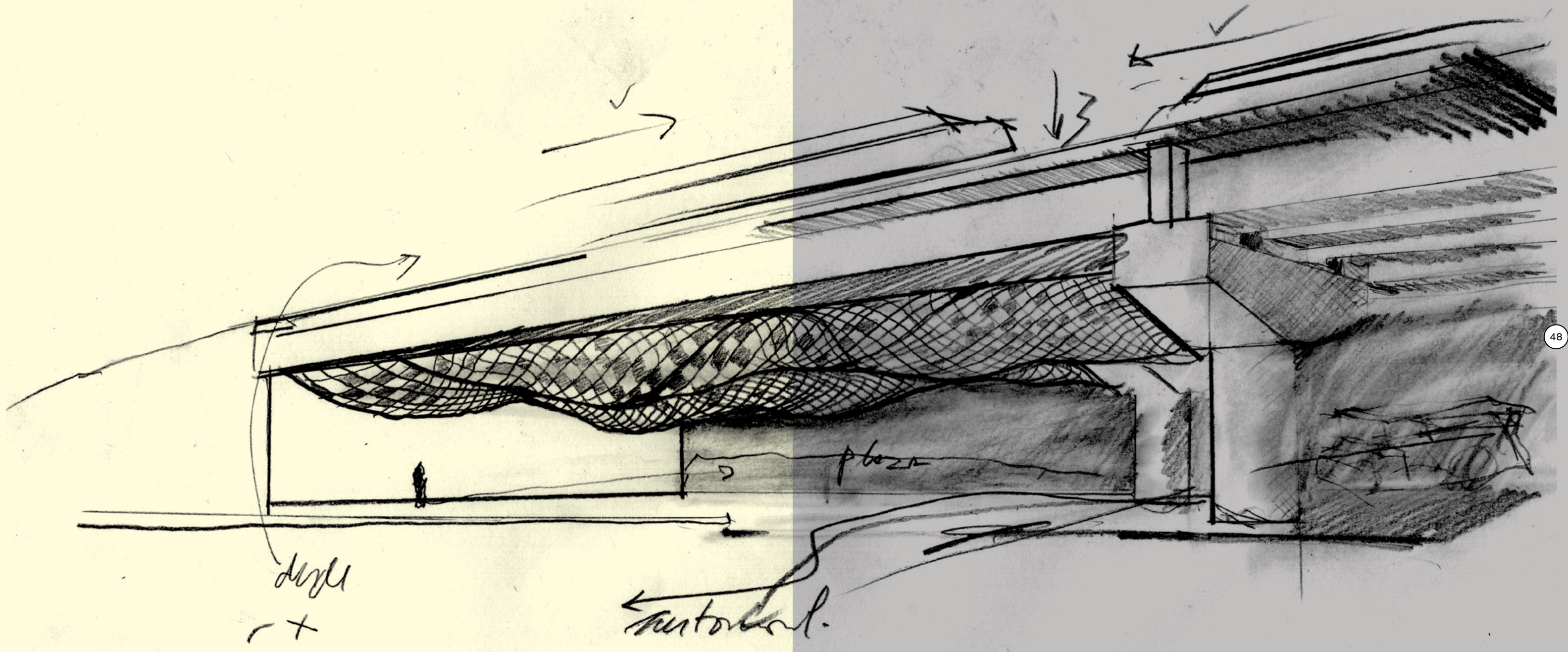
Las obras conviven con los espacios que las albergan de manera difícil, por lo bajo, o como dice el arquitecto Alejandro Aravena: “una infraestructura no puede hacer una cosa a la vez”. La carretera puede ser soporte de una obra de arte aun cuando sea casi imposible. Inclusive, por ejemplo, a la vez que Ossa estaba realizando la intervención pública en Renca, el Museo de Arte Contemporáneo pidió en donación una de sus piezas de la serie *No hay forma de perder el tiempo*, esas esculturas flotantes acompañadas de una fotografía del proceso de realización. Tan pronto fue donada, se ubicó en el hall central de la sede de Parque Forestal del MAC. El 24 de abril 2017, a las 18:38 h, un temblor de 6,9 Richter hizo que ésta se cayese. La pieza se trizó y Ossa decidió no solo no repararla, sino además inscribir la fecha, hora y condiciones de dicho acontecimiento. Es cierto, un contexto expositivo de estas características debiese estar preparado para estos hechos, pero los acontecimientos a veces escapan a las expectativas. Sabemos que los cientos de espectadores que realmente conviven con la obra en Renca tienen experiencias que superan las expectativas individuales de nosotros, quienes miramos esa obra con mirada “formada”. Eso satisface.

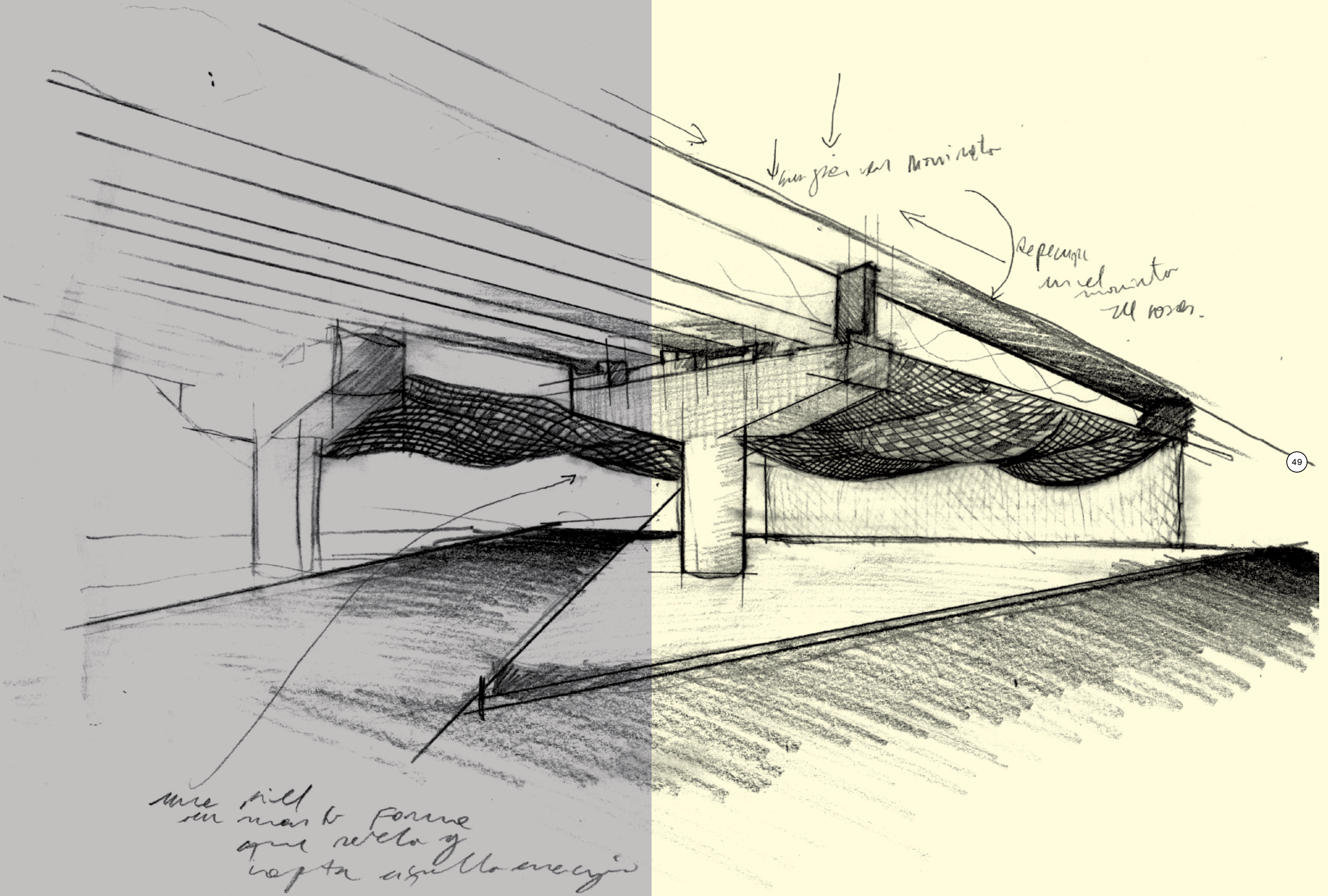
instruments vibrate, which are lines with wave frequencies accompanied by circles; which takes from how bells are built as well as the wind generated by the current of a river to come up with its constructive solution.

Although in this area in Renca, the aim was to recover a space that had been cast-off, Benjamín Ossa, aside from discourses that refer to “non-places”—so fashionable in urban anthropology and that are already an apology for segregation and classism—, understood that the city has contradictions and modulations that are impossible to deny, that in the city’s body there are connections that must be used and enhanced as transit spaces, improving them, not ignoring and discarding them.

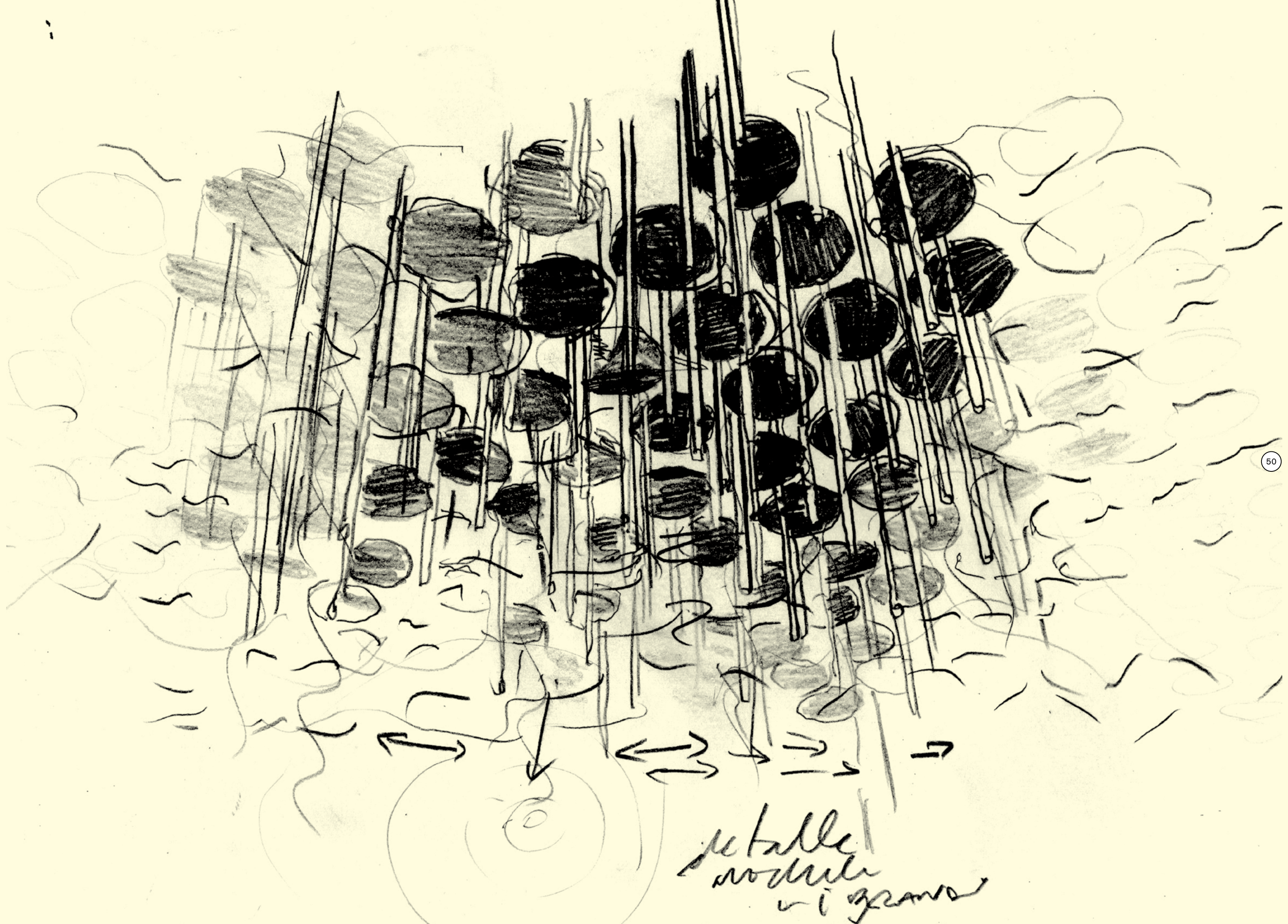
Works of art coexist with the spaces that house them in a difficult way, at the least, or as architect Alejandro Aravena says: “an infrastructure cannot do one thing at a time.” The highway can become the medium of a work of art even when it is almost impossible. Even, for example, while Ossa was making this public intervention in Renca, the Museum of Contemporary Art of Santiago donated one of his pieces from his series *No hay forma de perder el tiempo* (There is No Way to Waste Time), those floating sculptures accompanied by a photograph of the creative process. As soon as it was donated, it was located in the central hall of the MAC in the Parque Forestal location. On April 24th, 2017, at 6:38 p.m., a quake of 6.9 Richter caused it to fall. The piece was shattered and Ossa decided not only not to repair it, but also to record the date, time and conditions of said event. True, an expository context of these characteristics should be prepared for these events, but events sometimes escape expectations. We know that the hundreds of spectators who truly coexist with the installation in Renca have experiences that exceed our individual expectations, one that we hold with our “trained” eye. That is gratifying.





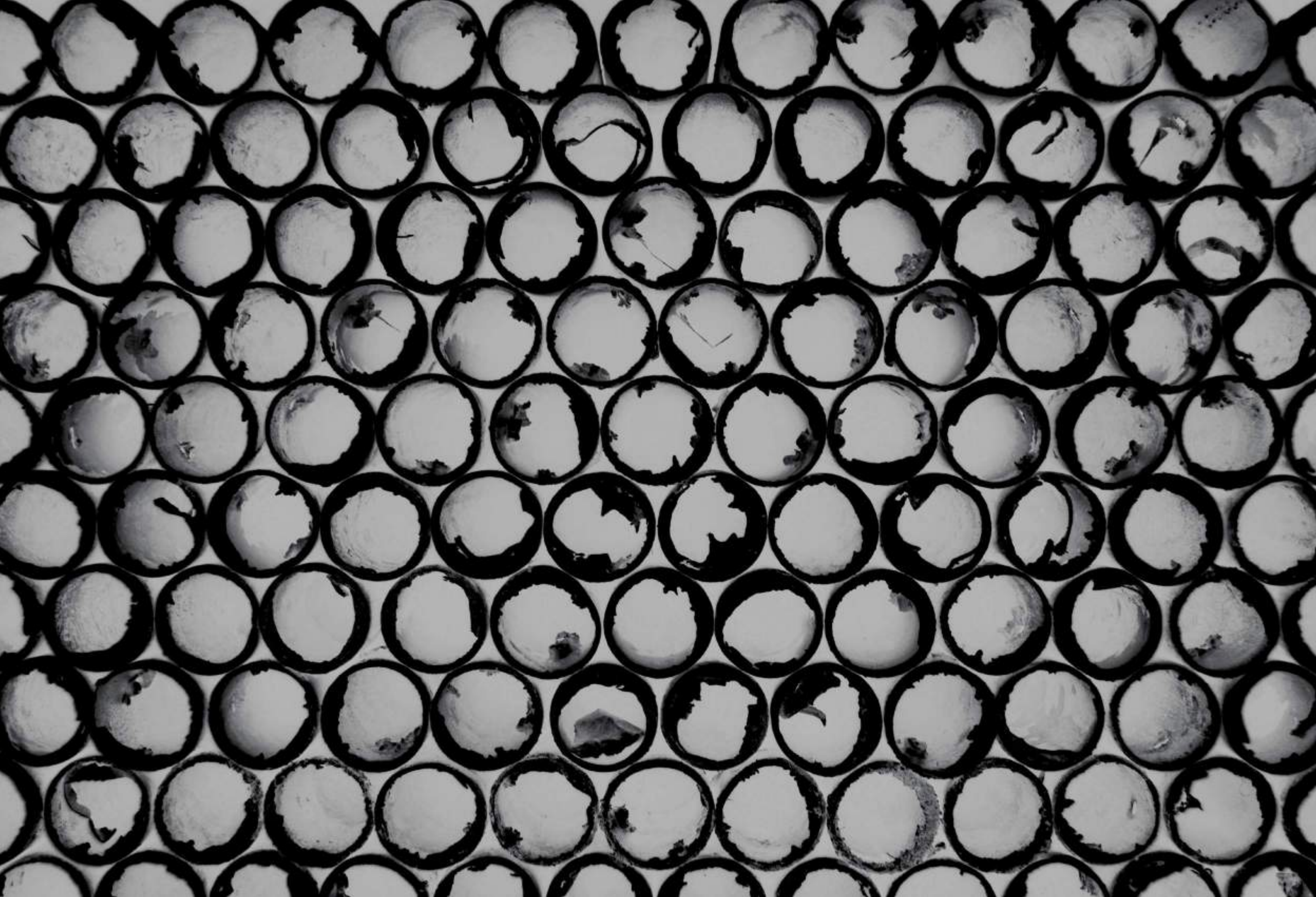


una pila
en un momento
que se vea y
sepa que es un momento



petalle
nodule
v. i. granos





MATÍAS ALLENDE AUTOR

LIBRO SEGUNDO

VERANO

BENJAMÍN OSSA

SECOND BOOK

SUMMER

90 — 169

CAPÍTULO
CHAPTER
2

1





Por cuestiones relativas a los vínculos entre ocio y período estival, algo directamente relacionado con la división internacional del trabajo —que ha garantizado las vacaciones en el estío—, la producción de invierno es mayor que la de verano. Sin embargo, ello no quiere decir que los actos inaugurales dejen de ocurrir en esos meses de distensión y ocupación del espacio público. Veremos en las páginas siguientes, sobre todo, una serie de obras que refieren al uso exactamente de esto último: el espacio público.

Terminábamos el capítulo anterior con una de esas obras inaugurada en invierno. *Murmullos de amor*, como señalábamos, es una pieza que ocupa un espacio social en los márgenes de

la ciudad, y que su propuesta en tanto intervención del espacio público, exige mantenerse, sobrevivir, e interactuar en el transcurso del tiempo con los ciudadanos. Pasando varios inviernos y ve-

ranos, en una inmutabilidad ideal pero no efectiva, seremos —esperemos en varios años más— testigos de su transformación, manteniéndose, restaurándose, ubicándose, tal vez, en nuevos emplazamientos. Esta vida de las obras de arte se hace evidente en las intervenciones en espacios públicos, urbanos o naturales, sin embargo, también se encuentra en aquellas que se han patrimonializado tanto para colecciones privadas como públicas (de Perogrullo sería hablar de restauración ahora); el tiempo hace su efecto.

Ante lo anterior, una pregunta capital que surge con las obras de Benjamín Ossa sería: ¿qué define que las cosas vivan? Esto no solamente por lo antes referido sobre la degradación o

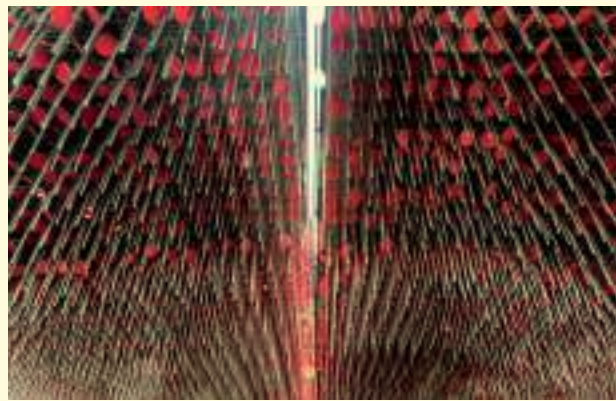
Because of the existing correlation between leisure and summer, a matter that also directly relates with international divisions of labor—which has guaranteed summer vacations—production is more effective in the winter than summer. However, this does not mean that opening acts cease to occur in those months of recreation and occupation of public spaces. We will see in the following pages, above all, a series of works that refer to the exact use of the latter: public space.

We finished the previous chapter with one of those works inaugurated in winter. *Murmullos de amor* (Murmurs of Love), as we pointed out, is a piece that occupies a social space within a marginalized sector of the city, and that

its condition as an intervention within a public space requires self-maintenance, surviving, and interacting with the transient community over time. As several winters and summers pass by, in an ideal

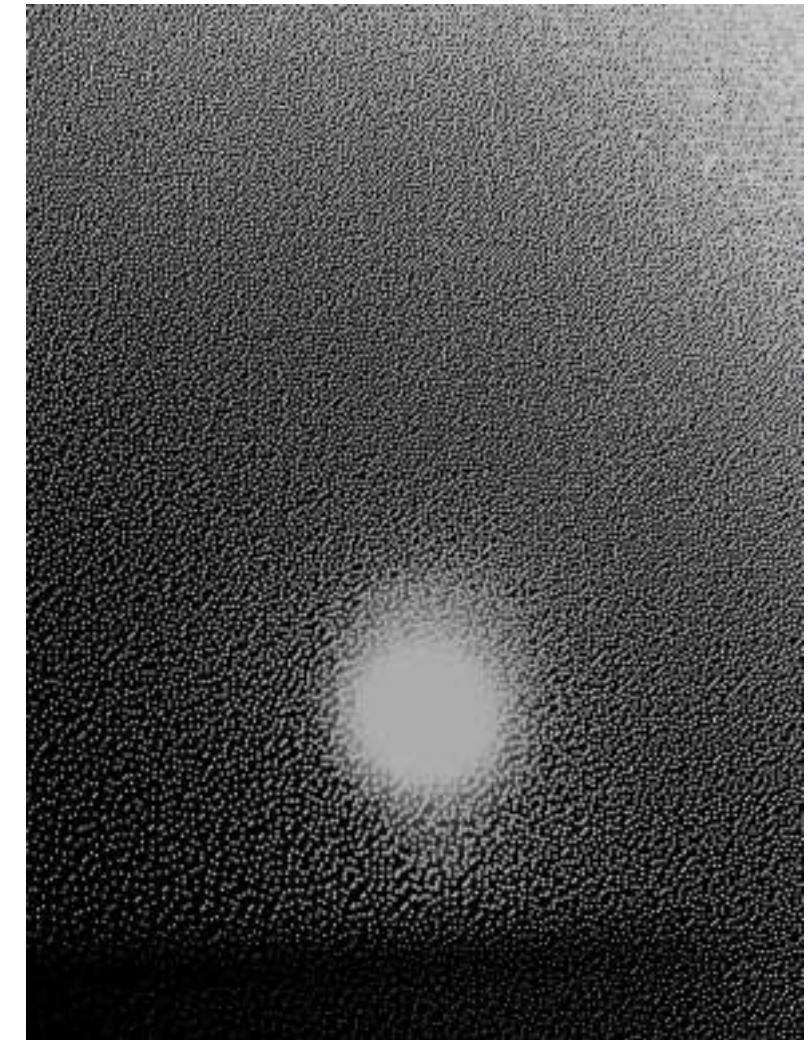
but not effective immutability, we will be—hopefully in several years to come—witnesses of its transformation; maintaining and restoring itself and perhaps permeating new spaces of its site. The life of a work of art becomes evident in interventions in public, urban or natural spaces, however, it is also found in those that have been patrimonialized for both private and public collections (to speak of restoration would be a platitude); the effect of time has a way of playing itself out.

Given the above, a fundamental question that arises when observing Benjamín Ossa's works is: what determines if something is alive? This is not only because of the aforementioned above on the degradation or maintenance of

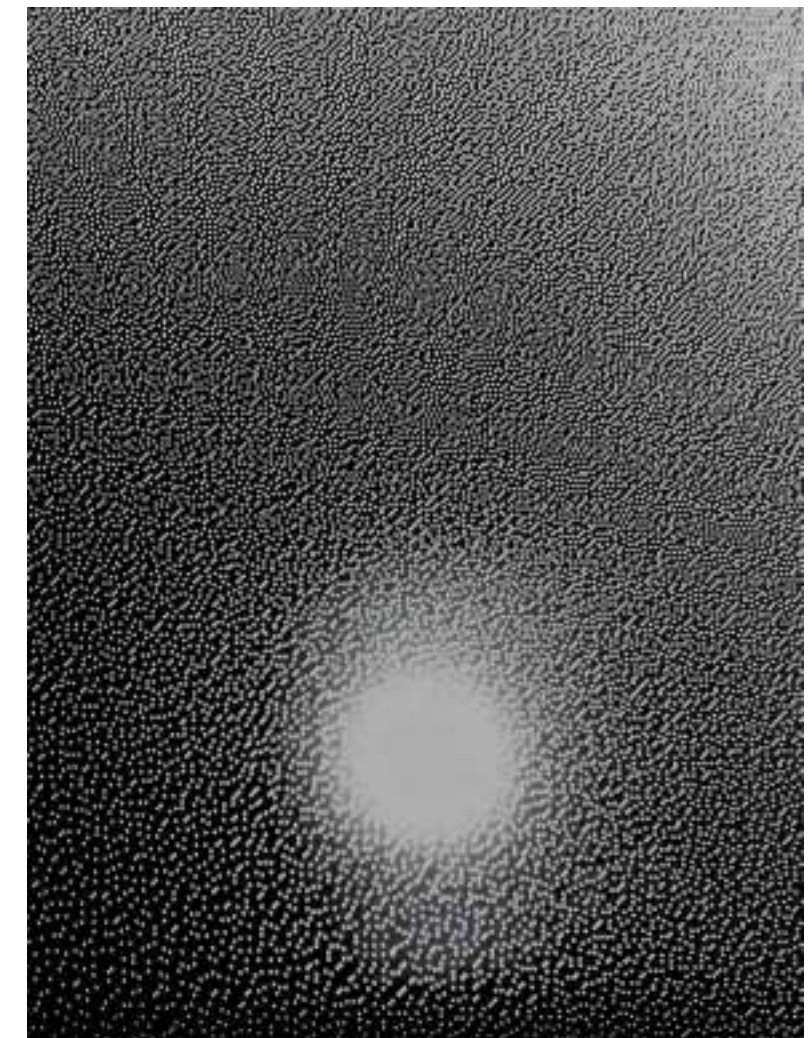


3

4



5





reactualización de las piezas en contextos específicos. Si no más bien, y en el caso de algunos procedimientos que elige el autor para la confección de sus piezas, cuando el procedimiento en sí, es decir el gesto artístico, queda a libre disposición de sus condiciones materiales de ejecución. Por ejemplo, la línea del dibujo cuando es expandida en su rehacer y se reconfigura por acción de la naturaleza, para ello hay que sacar el dibujo del gesto de la línea pigmentada sobre un soporte para elegir otros materiales en otro entorno específico. Las formas no configurarían algo unívoco, es decir, no “estructuran” en la definición rigurosa del término, entonces son solo formas que ocupan el espacio (algo que nos recuerda a la intervención *Formas / Borde* en Galería Tajamar en Santiago, Chile el 2011).

La vida de las obras no solo estaría en el binomio creador-espectador, puesto que duda cabe de la capacidad de reconfiguración discursiva o el instinto epocal del sujeto ante una pieza de arte. Sin embargo, las obras en su condición material, en su reacción con el entorno, tienen una vida vivida. Muchas veces eso vivido de los objetos esta fuera de cualquier determinación y, se mantienen como hechos y comportamientos misteriosos que no entendemos —y no entenderemos— por qué están allí.

Un ejemplo de lo anterior es *Dibujos de ida y vuelta* para el Proyecto Mission Centaur, ejecutado en junio de 2016 en Dinosaur Point Rd California, Estados Unidos. El proyecto se enmarcó en la exploración de Alpha Centauri, un planeta distante de nuestro sistema solar, que tiene condiciones similares a la tierra. Este programa fue liderado por los científicos Eduardo Bendek y Matatea Changuy, y *Dibujos de ida y vuelta* es el resultado de la invitación hecha por Valentina Matzner. Ossa tuvo entonces que someter sus procesos creativos a estímulos espacialmente dinámicos. Un pie forzado que dependía de los descubrimientos espaciales en curso dentro de la misión científica.

pieces in specific contexts but more so, and in the case of some procedures chosen by the artist for the preparation of his pieces, when the procedure itself, i.e. the artistic gesture, is freely available to its material conditions of execution. For example, when the lines of a drawing are expanded through a reconstruction and then are reconfigured by action of nature. For this to happen, drawing as an artistic mean must be torn apart from its definition as pigmented line over medium and transposed onto other materials when used in specific spaces. Forms do not configure something univocal, that is, they do not “structure” in the rigorous definition of the term, so they are only forms that occupy the space, which brings to mind Ossa’s intervention *Formas / Borde* (Forms / Edge) in Galería Tajamar in Santiago, Chile, 2011.

The life of a work of art does not only lie within the creator-spectator binomial, there is no doubt about the capacity for discursive reconfiguration or the subject’s epochal instinct before a piece of art. However, a work of art in its material condition and reaction with the environment, has a life of its own. Many times, that “life of its own” is not subject to any form of determination and therefore remains as mysterious facts and behaviors that we do not understand—and will never understand—why they exist.

An example of what I have just mentioned above is *Dibujos de ida y vuelta* (Round Trip Drawings) for the Mission Centaur Project, carried out in June 2016 in Dinosaur Point Rd California, United States. The project took place within the context of the exploration of Alpha Centauri, a distant minor planet located beyond our solar system, which has similar conditions to Earth. This program was led by scientists Eduardo Bendek and Matatea Changuy, and *Dibujos de ida y vuelta* is the result of an invitation made by Valentina Matzner. Ossa then, was asked to submit his creative processes to spatially dynamic stimuli.

VERANO

SUMMER

9



10



11

Lo que realizó el autor fue un dibujo que fuese, entonces, afectado por la naturaleza. Una obra que también cambia no por las condiciones objetivas del entorno humano público o privado, personal o colectivo, sino por uno que estuviese—en su concreción definitiva—ligado a aspectos externos; en este caso en particular, inclusive, extraterrestres. Ossa buscaba con este proyecto la posibilidad de representar los fenómenos de la naturaleza y cómo ellos afectarían el dibujo. Para esto, creó una trama de hilos con materiales livianos menores a 20 gramos. El requisito anterior era fundamental para ser montado en el globo, puesto que dicho globo compartía características con otro ámbito de la investigación sobre Alpha Centauri. Además, el porqué de su ligereza tenía que ver con que este objeto debía resistir la gravedad cero, y suspenderse sobre—en el mejor de los casos—la estratósfera.

La trama de este dibujo elaborado por líneas de hilo, son tres círculos de diámetros distintos unidos por cuatro líneas del mismo material, que nos recuerda al esqueleto de un faldellín en una tienda de modista o el *Portabotellas* de Duchamp. En su suspensión, la gravedad de inmediato empieza a actuar. Entre mayor distancia del piso la presión es más fuerte, sin embargo, las líneas ya se mueven por las diversas corrientes de viento en la altitud. Pasando la capa superficial de la atmósfera el objeto cambia, las líneas ya no están sometidas a la gravedad, o por lo menos no de la misma forma. Se mueven, cambian, se aprietan como queriendo impedir que las fuerzas espaciales rompan las ataduras que las unen.

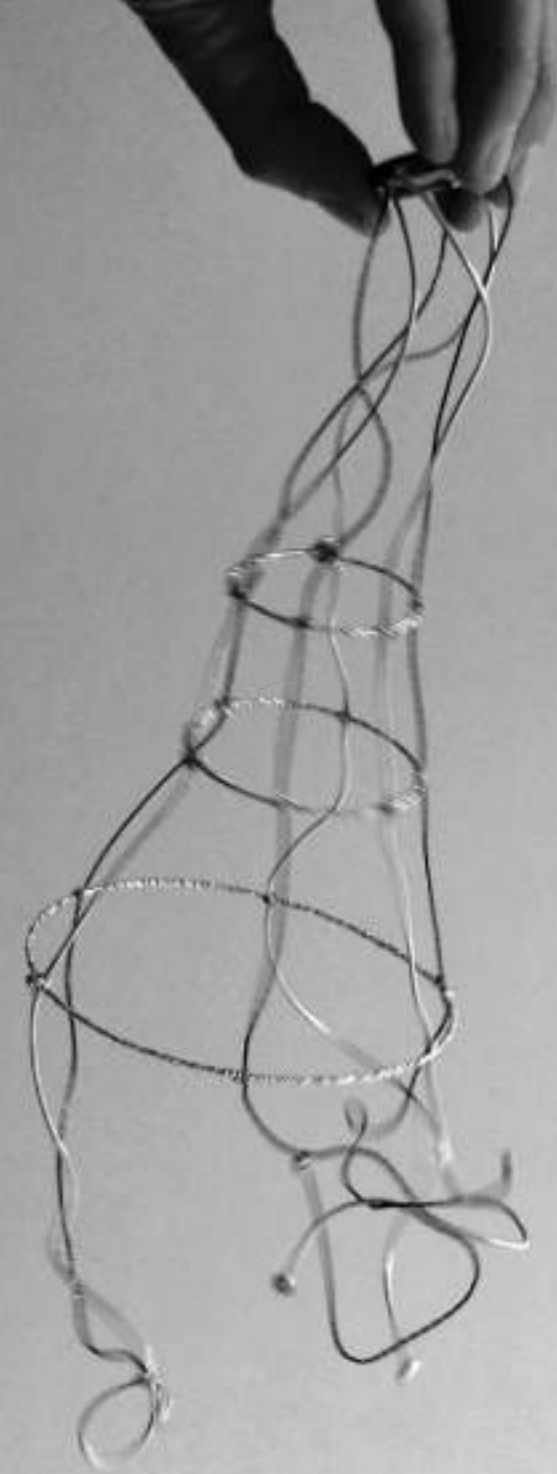


A forced starting point that depended on the ongoing space discoveries within the scientific mission.

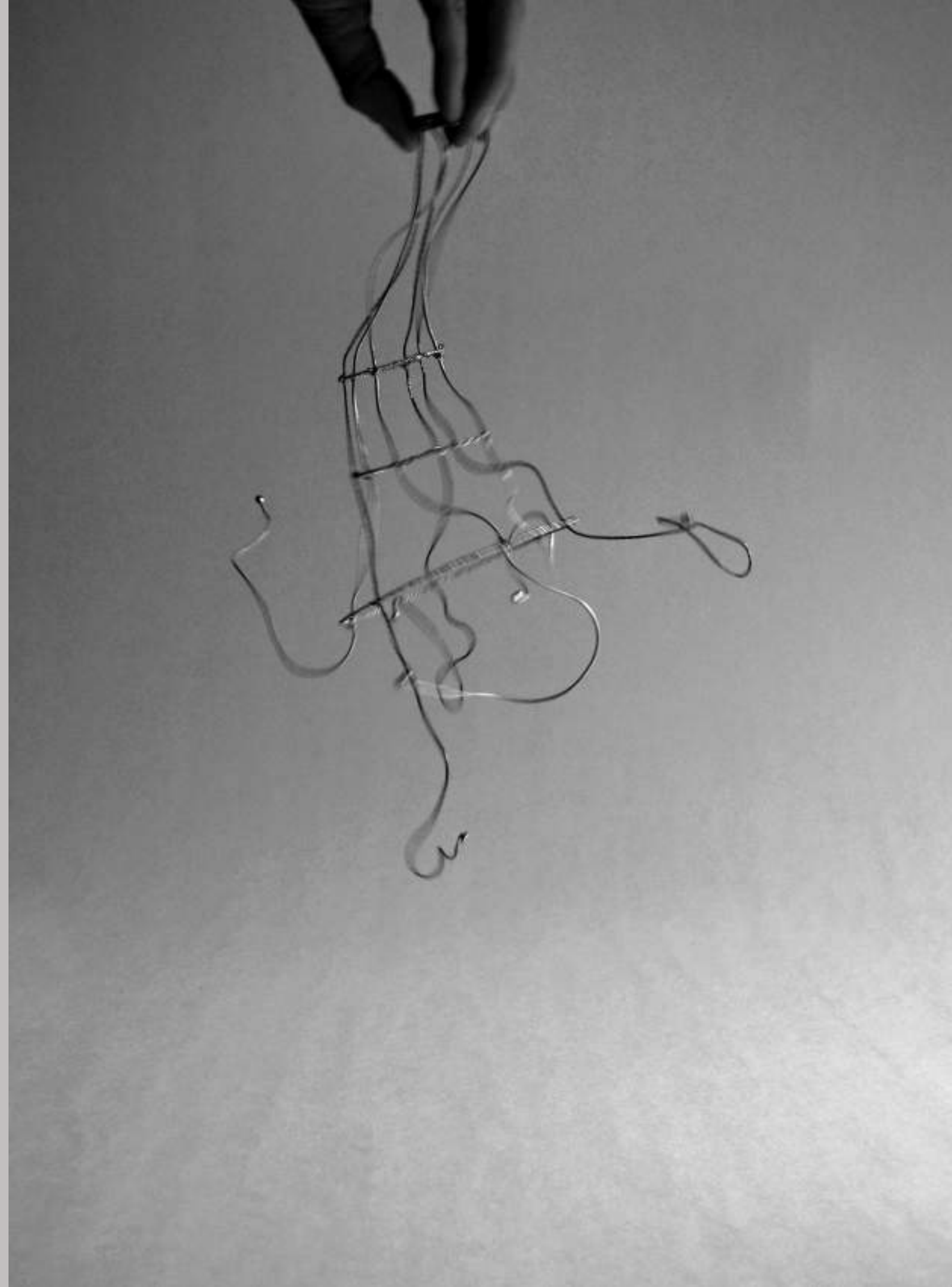
Therefore, he created a drawing that would be affected by nature; a work that could change form not because of objective conditions found in the public or private, personal or collective human environment, but more so by one that is—in its definitive concretion—linked to external aspects which in this particular case could even include extraterrestrial beings. With this project, Ossa sought to explore with the possibilities of representing natural phenomena and how they can subsequently affect a drawing. In order to do so, he created a geometric frame made of threads of lightweight materials. The structure did not weigh more than 20 grams, which was a requirement because it was then mounted on a balloon that shared certain characteristics similar to other areas of research on Alpha Centauri. Additionally, it needed to be able to resist zero gravity and remain suspended over—in a best case scenario—the stratosphere.

This drawing, composed of lines of wire-thread, is essentially three circles with varying diameters that are joined by four lines of the same material, which recalls the image of an underskit hanging in a dressmaker's shop or Duchamp's *Bottle Rack*. In its suspension, gravity immediately begins to act. The greater the distance from the floor the stronger the pressure, however, the lines are already propelled by the various wind currents present at that altitude. As soon as it passes through the atmosphere's surface layer, the object changes.

13



14



(ES) 4

“país más narrativo que visual, donde el escrito tiene más valor que las imágenes, y es la razón por la cual la literatura y la política son tan importantes” (trad. del autor).

La obra está “finalizada” en su encuentro con esta naturaleza “exógena”, definitivamente extraterrestre. Los teóricos brasileños Décio Pignatari y Luis Ângelo Pinto decían que: “Todo lenguaje, aun el más amplio, es limitado. En ese sentido el poeta es un ‘designer’, o sea, un proyectista del lenguaje”. Pienso que este gesto de generar una obra cada vez más alejada de las condiciones puntuales, materiales, naturales e inclusive conceptuales, que podemos administrar, es fundamental.

Si seguimos pensando en Pignatari y Pinto, bajo la premisa de que el artista debe, ante todo, expandir el lenguaje, el libro *Principios invertidos* sería otro ejemplo respecto a la obra anterior. El libro de Benjamín Ossa, publicado con Editorial Vortex de Gerhardt Rubio en 2018, busca romper el orden preestablecido de lectura a su vez que la función de un libro. Es un objeto-libro que no contiene letras sino formas, que se despliega de una manera desaprendida de lo habitual, pretendiendo que el “lector” tenga una experiencia disruptiva a la lectura.

Volviendo a las calles y los viajes, la exposición en París en la Galerie Sobering durante mayo de 2017, refiere a cuestiones mundanas del entorno y del autor mismo. La exposición “Tout ce qui est droit ment” (Todas las cosas derechas mienten) fue una bipersonal de Ossa junto al artista nacional Javier Toro Blum. Para dicha muestra, los artistas iniciaron con una premisa sobre Chile, señalando que es un «pays plus narratif que visuel, où l’écrit a plus de valeur que les images, et c’est la raison pour laquelle la littérature et les politiques y sont si importantes»(4). Entonces, Toro Blum y Ossa toman esa premisa y la subvierten, proponiendo que cada una de sus obras, abstractas al fin (puesto ambos proceden desde allí), se titulasen como una frase o nombre de una canción, película o poesía popular chilena, de esas del cancionero nacional como “ya la aurora no es nada nuevo”.

15

(EN) 4

“[it is a] country that is more narrative than visual, where writing has more value than images, and the reason why literature and politics are so important.” (author’s translation)

The lines are no longer subject to gravity, or at least not in the same way. They move, they change, they squeeze as if wanting to prevent spatial forces from breaking the bonds that bind them. The work is “finished” in its encounter with this “exogenous” and definitely extraterrestrial nature. Brazilian theorists Décio Pignatari and Luis Ângelo Pinto said that: “Every language, even the broadest, is limited. In that sense, the poet is a ‘designer’, that is, a language draughtsman.” I think that this gesture of generating a work that is increasingly distant from the specific, material, natural and even conceptual conditions that we can manage, is fundamental.

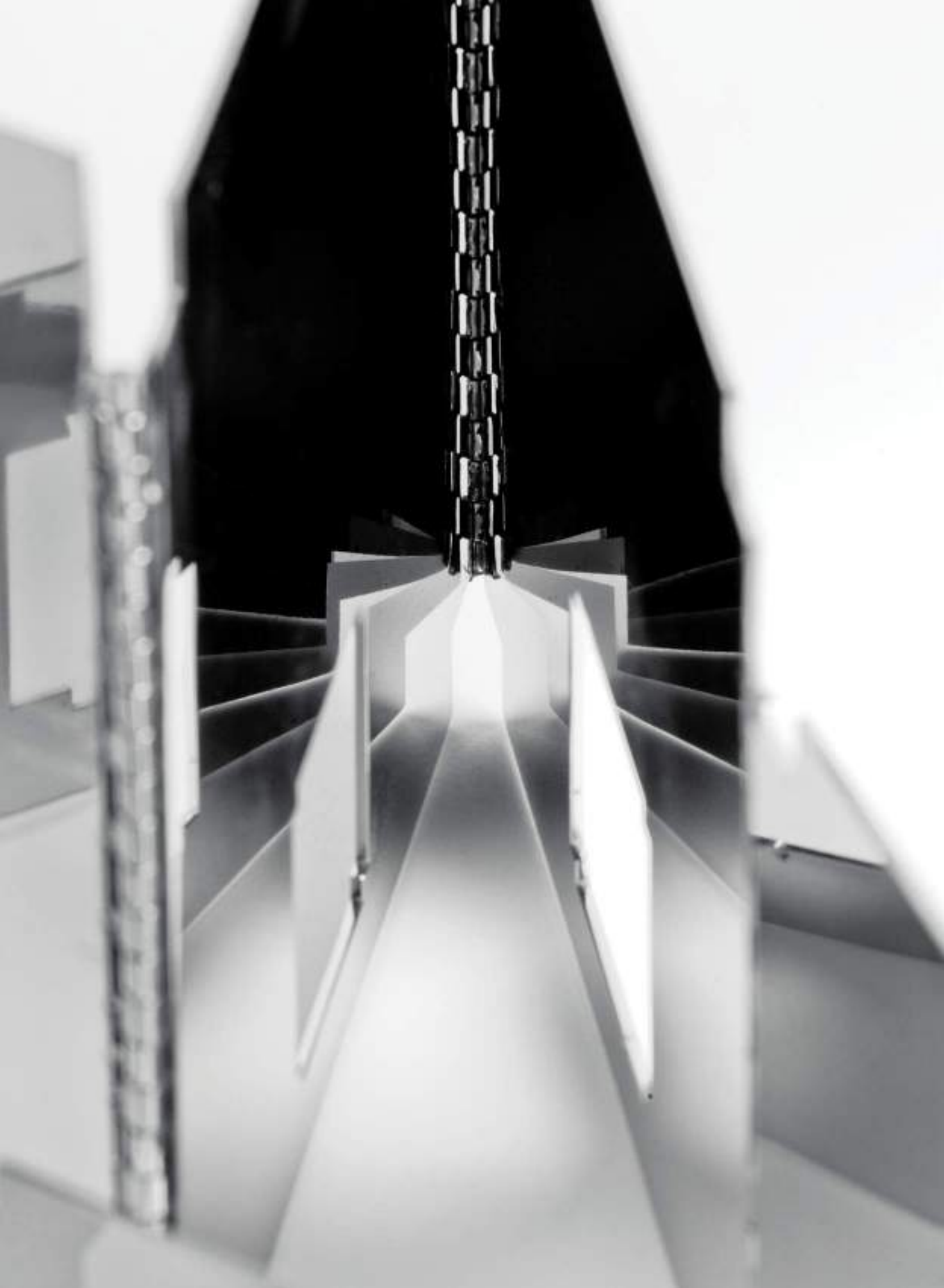
If we continue thinking under Pignatari and Pinto’s viewpoint, under the premise that the artist must first and foremost expand the language, the book *Principios invertidos* (Inverted Principles) would be another example with respect to the work mentioned previously. Benjamin Ossa’s book, published with Gerhardt Rubio’s Editorial Vortex in 2018, seeks to break the preset order of reading as well as the function of a book. It is an object-book that does not contain letters but forms, and unfolds in a way that is unlearned from the usual, expecting the “reader” to have a disruptive reading experience.

Returning to streets and trips, the exhibition in Paris at Galerie Sobering during May 2017, refers to mundane issues of our surroundings and the artist himself. “Tout ce qui est droit ment” (All Straight Things Lie) was a dual-exhibition Ossa made with Chilean artist Javier Toro Blum. For this exhibition, the artists began with a premise about Chile, noting that it is a «pays plus narratif que visuel, où l’écrit a plus de valeur que les images, et c’est la raison pour laquelle la littérature et les politiques y sont si importantes.»(4) So, Toro Blum and Ossa take that premise and subvert it, proposing that each of their works, abstract after all (since both originate from there), be titled after a phrase or name of



La estructura da cabida al símbolo que le da “marco”, pero su pretensión significativa no va más allá, espera que sea el espectador quien abra el campo interpretativo. Él completa la obra, sin duda, y es también atrapado por los signos y la luz; allí está la tensión.

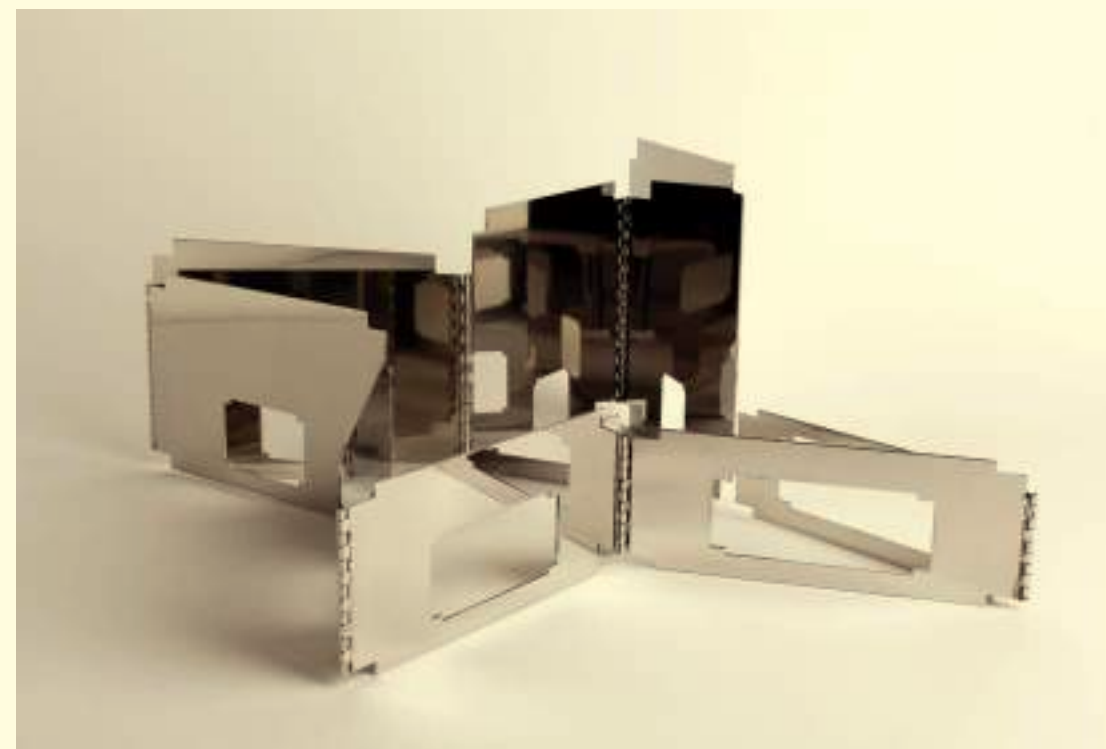
Structure grants a place for the symbol that establishes the “framework”, but its aspiration for meaning does not go beyond, the piece expects the viewer to open up the interpretive field. The viewer undoubtedly completes the work, and is also captured by the signs and light. That is where the tension lies.



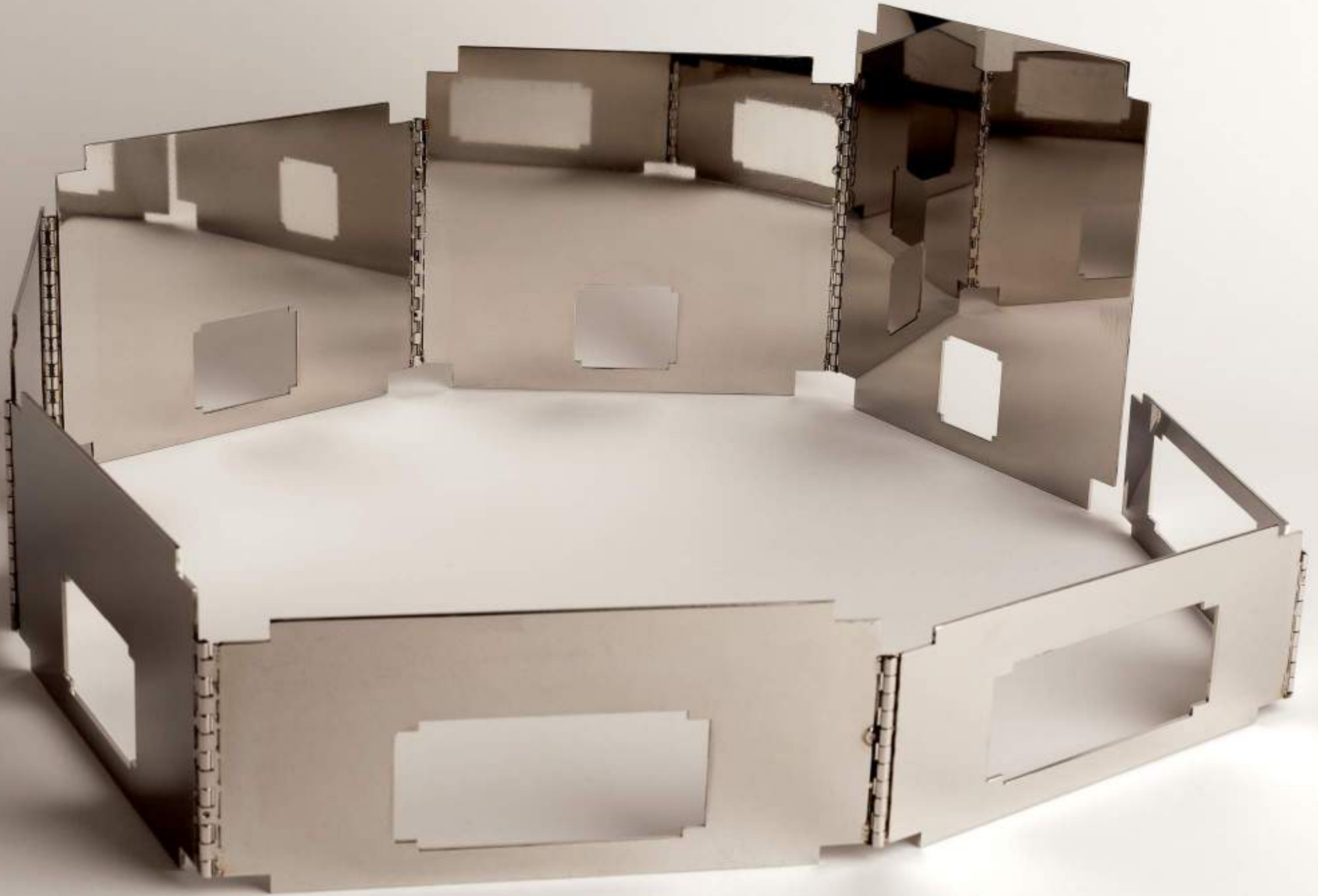
VERANO

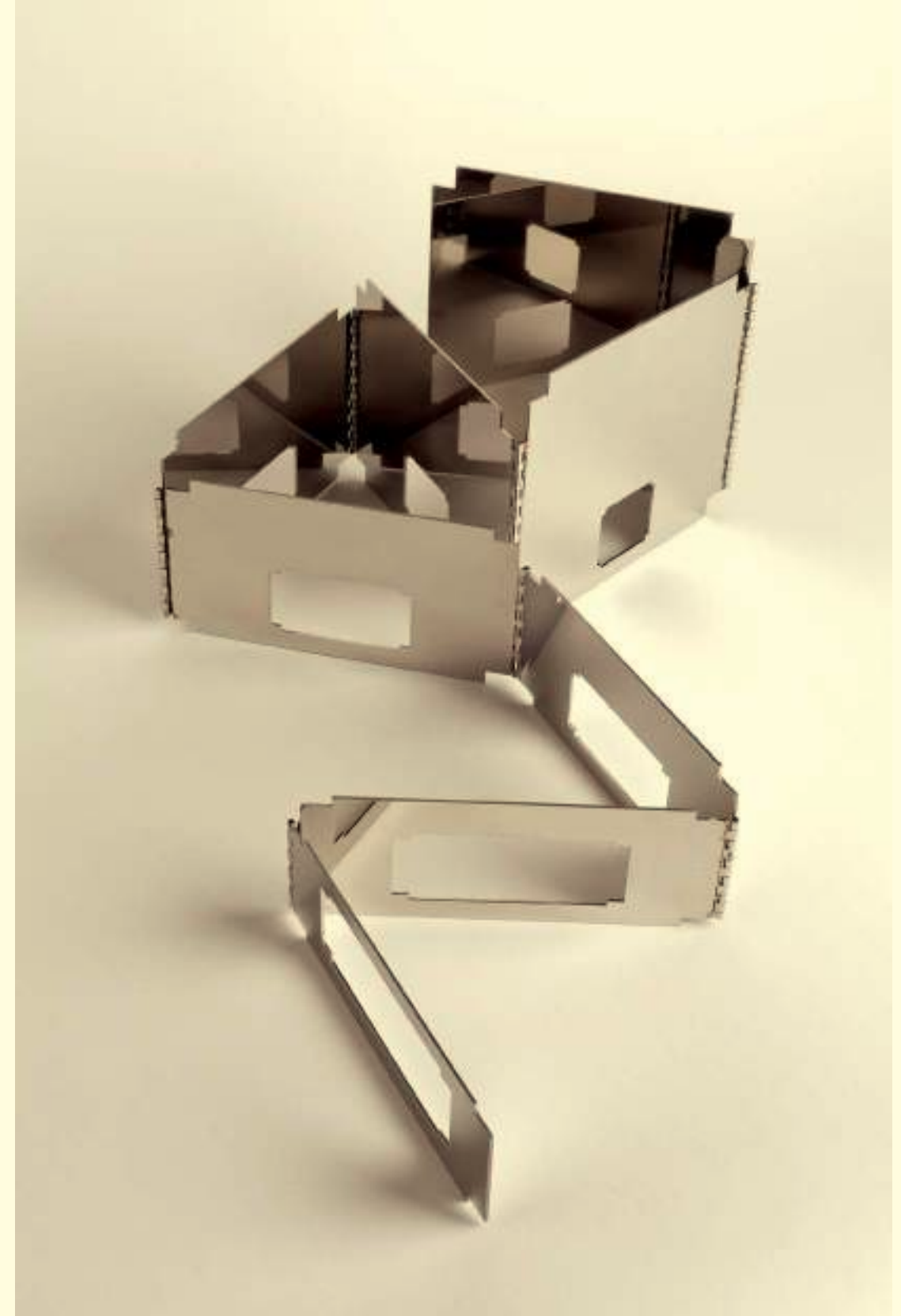
SUMMER

16



17





Ahora bien, me parece interesante que Ossa, con diversos materiales como espejos y metales, vuelve a utilizar circunferencias, semicircunferencias y figuras elípticas para generar esculturas que ubica por la galería en diálogo con las cajas de luz de gran formato que trabaja Toro Blum. Pienso que una de las cosas más interesante es justamente que la cita transcrita por un lado como premisa de la exposición, pero también por otro como el sugerente título de “Todas las cosas derechas mienten”, refuerza dos condiciones. Primero, aquello que propusieron los artistas de que se interrumpiera la abstracción con títulos que remiten a la cultura popular, es decir, esas cosas derechas—por austeras o geométricas—, estarían llenas de significado narrativo. Y segundo, justamente la narración sería más importante en Chile que lo visual; en definitiva, título y obra se componen constitutivamente, no solo en términos conceptuales sino físicos. ¿Por qué propongo lo físico? Porque si estamos ante un público que prefiere lo narrativo antes de lo visual, la cita textual debería movilizar sus deseos, es decir, se agacha levemente para leer el título o recoger las tarjetas y llevárselas.

Esa pretensión de los artistas de movimiento, inducido por cédulas de texto que había que seguir ceremoniosamente por la sala, me parece que es algo que puede suceder en una nación donde justamente se le da esa importancia a lo escrito. Así como en Chile—esta demás decir que concuerdo con los artistas—, Francia es un país donde también prepondera el texto. Por eso este ejercicio de consciencia sobre el espectador funciona también en una galería del barrio Le Marais. Es como los cuadros que antes referíamos de Monet, él nos señaló en el montaje de sus *Les Nymphéas* que existe un “fuera de la obra” al que se refiere (el lugar donde ejecutó la obra y que determina su visión). Es decir, en el caso del pintor francés, el deseo de exhibición perfecta de sus cuadros por un espectador que deambula por la sala de l’Orangerie y percibe los cuadros como deben ser vistos. En “Tout ce qui est droit

a Chilean popular song, movie or poetry, of those of the national songbook like “*ya la aurora no es nada nuevo*” (“dawn is no longer something new”).

Now, it seems interesting to me that Ossa, with various materials such as mirrors and metals, again uses circumferences, semicircles and elliptical figures to generate sculptures that he locates throughout the gallery in dialogue with Toro Blum’s large-format light boxes. I think that one of the most interesting things is precisely that the quotation transcribed on the one hand as the premise of the exhibition, but also on the other as the suggestive title of “All Straight Things Lie”, reinforces two conditions. First, what the artists proposed, that abstraction be interrupted with titles that refer to popular culture, that is, those straight things—austere or geometric—would be full of narrative meaning. And second, that narratives are precisely more important in Chile than the visual; in short, title and work are constitutively composed, not only in conceptual but also in physical terms. Why do I propose the physical? Because if we are before an audience that prefers the narrative rather than the visual, the textual quotations should mobilize their desires, that is, it propels them to slightly bend down to read the title or collect the cards and take with them.

That desire to provoke movement on behalf of the artists, induced by text cards that had to be followed ceremoniously around the room, seems to me to be something that can happen in a nation where exactly that importance is given to writing. Just as in Chile—it goes without saying that I agree with the artist—France is also a country where words also prevail. That is why this practice of awareness of the viewer also works in a gallery in the Le Marais neighborhood. It is like Monet’s paintings we reviewed earlier, he pointed out to us in the way he wished his *Les Nymphéas* to be shown, that there is a “beyond the artwork” to which he refers (the place where he com-



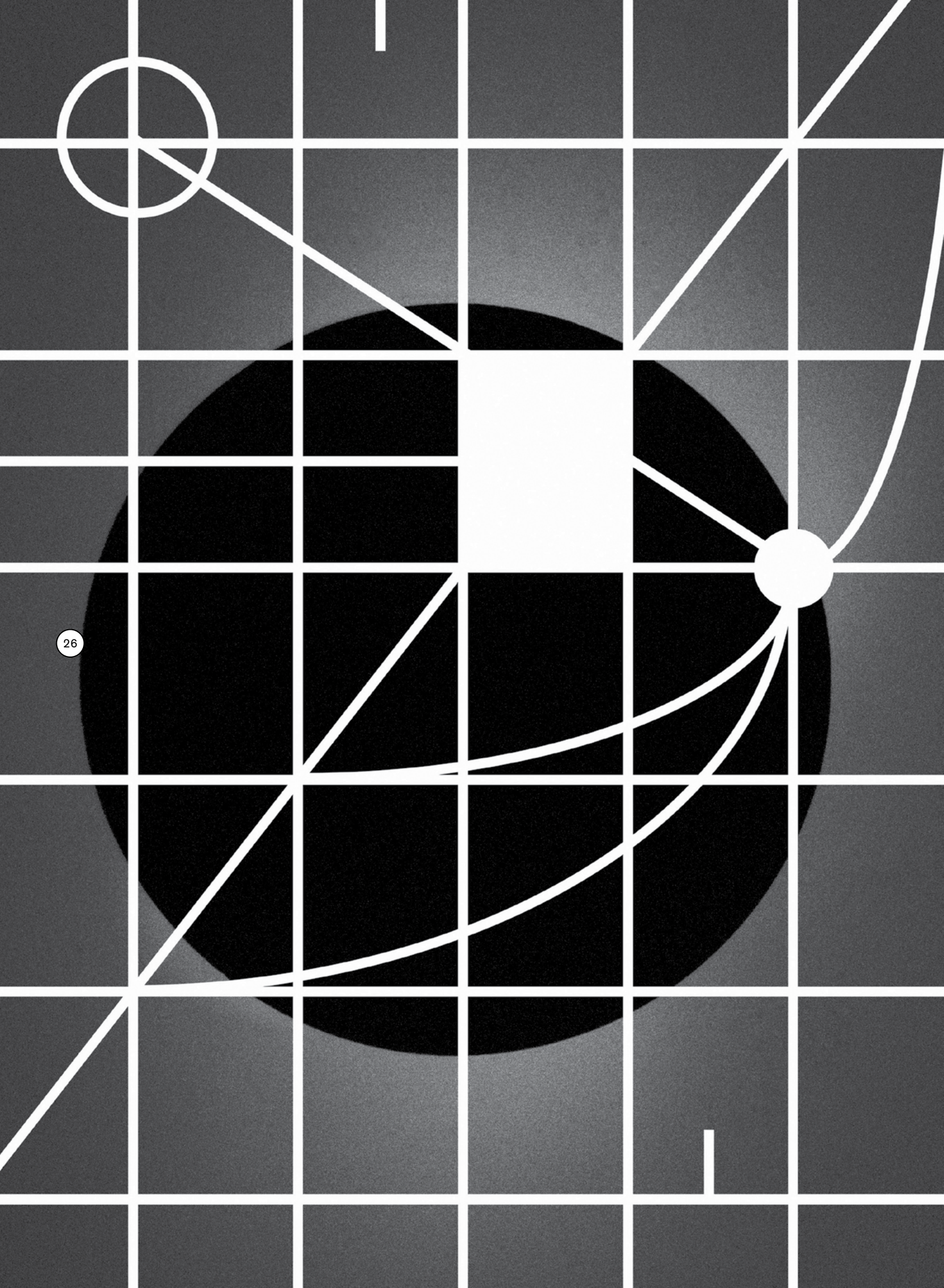


22

23

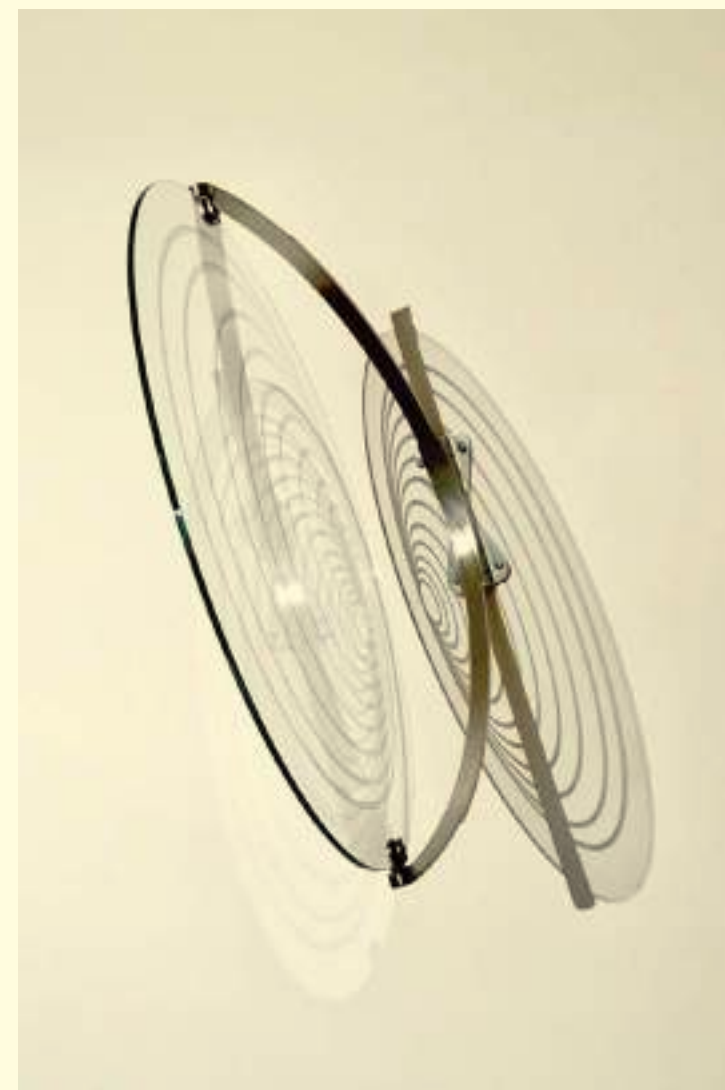
El hon

forma ci
num
er s



VERANO

SUMMER



27



28

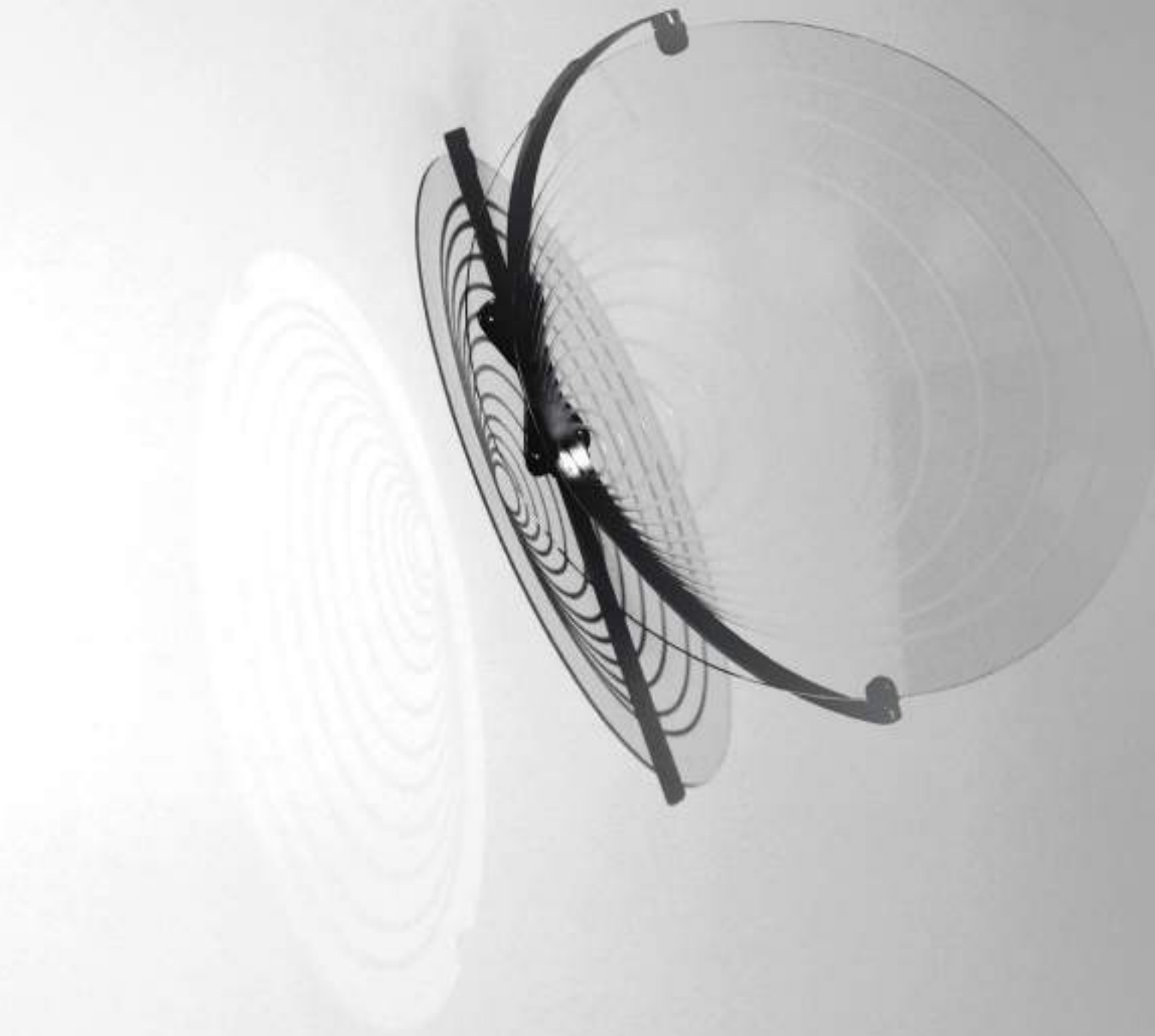


30



29





transferida a la sociología del arte en el siglo XXI, versa que los objetos sólo terminan su cadena productiva en su recepción con el público, es decir, la autoría o capacidad de “utilización” no viene a priori, y más allá incluso: no habría nada a priori en los objetos (Guzzi).

La exposición se compuso de dibujos de corte realizados en papeles de diversos colores que proyectaban distintas formas y volúmenes gracias a su concepción como cajas de luz. El autor elige los materiales según su naturaleza. El color viene dado por la misma. Los cortes que componen las figuras fueron ejecutados por Ossa a mano, uno a uno, evidenciando un oficio sobre el manejo de la retícula. El volumen de estos círculos y semicírculos —los cuales dominan cada una de las obras— funciona en relación estricta a los diversos ensayos de despliegue de colores según la luz, aumentando esta lógica de inscripción de su condición “natural” de color en la pieza.

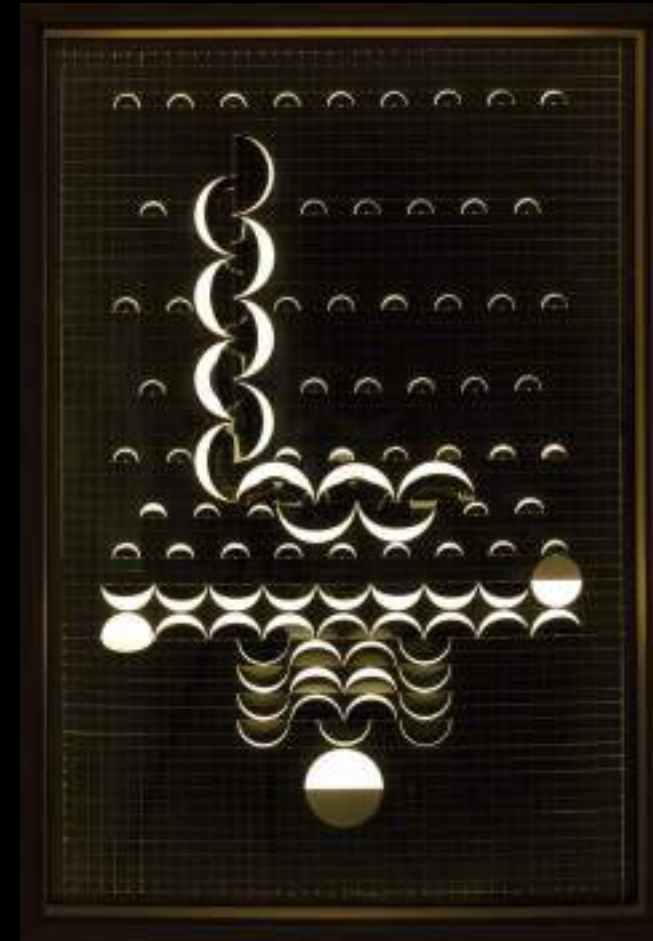
Ahora bien, respecto a los símbolos propuestos por Ossa, en su recepción, habría que hacer un desvío y antes de la tesis sobre el prosumer pensar en un artista que reflexionó muchísimo sobre el rol del espectador: el uruguayo Joaquín Torres García (Montevideo, 1874-1949). Las figuras de Ossa son parte de un lenguaje creado en la tradición de la abstracción latinoamericana. La semicircunferencia domina la composición. Recordemos que como únicas herramientas están el lápiz y el cuchillo, el corte como línea y la retícula como campo de acción. No hubo procedimientos preconcebidos, cada corte inspira el siguiente. Una especie de rito. “Torres García enseñaba que no eran los símbolos los que debían determinar la estructura de la obra, sino que era la estructura la que determinaba la índole de los símbolos. Porque en el constructivismo los símbolos no son de carácter intelectual, pues no expresan tales o cuales mensajes que pueden ser descifrados, sino formas mágicas, que deben ser aprehendidas en sí mismas, como hechos plásticos puros” (Castillo, 22).

towards those changes where surroundings and the spectator unfold in “materialistic” terms of the phenomenon. Within economic theory, since the 1970s, there is a current concept that refers to the *prosumer*, a kind of active consumer. This thesis, transferred to art sociology in the 21st century, verifies that objects only end their productive chain in their reception on behalf of the public, that is, the authorship or capacity of “usage” does not exist in advance, and goes as far as to say that there would be nothing in advance in the objects (Guzzi).

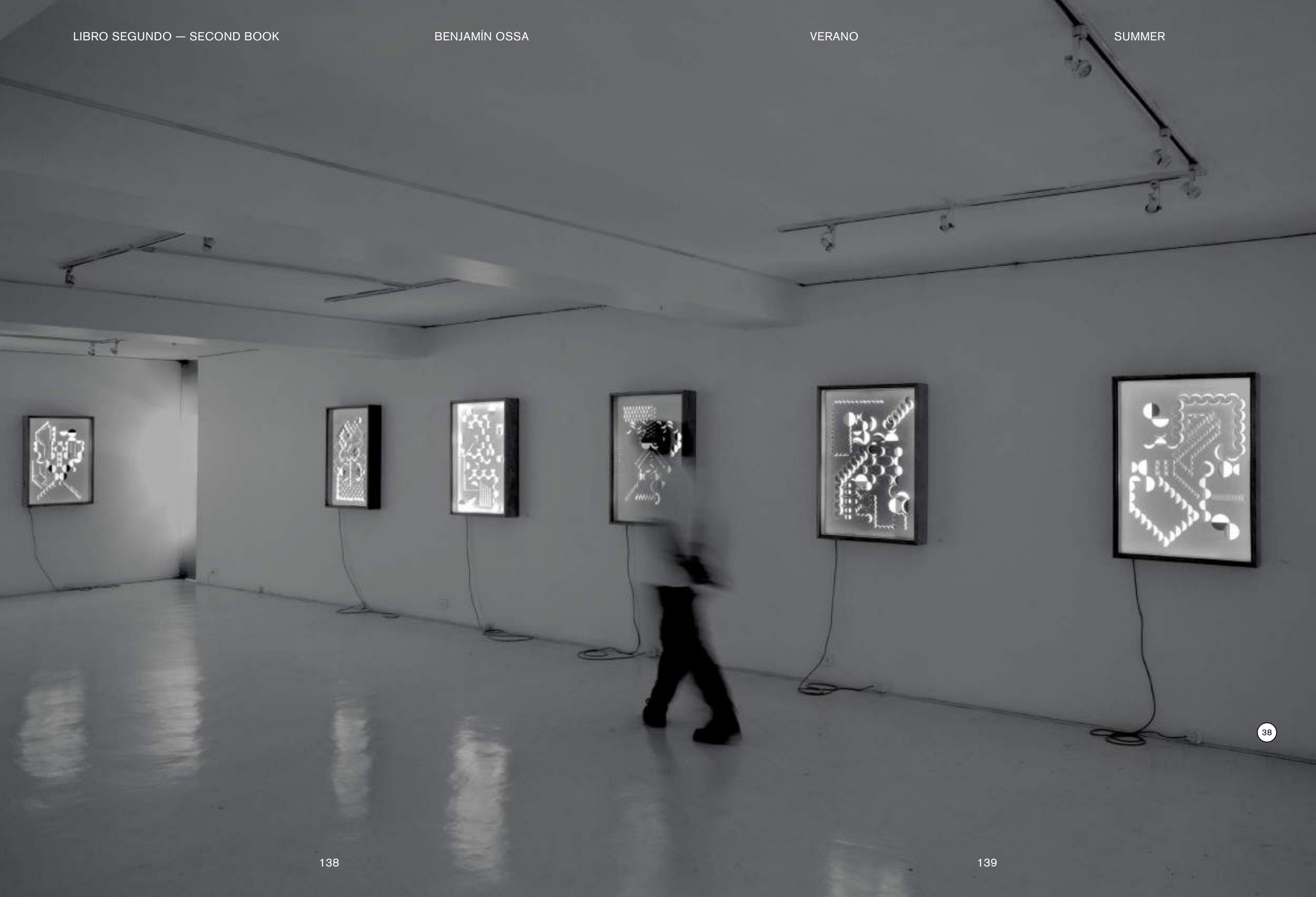
The exhibition consisted of cut-out drawings made in papers varying in color, that projected different shapes and volumes due to their conception as light boxes. The artist chooses the medium to work in according to their nature. The color is given by the work itself. The cuts that make up the figures were done by hand by Ossa, one by one, evidencing a trade on the handling of the reticle. The volume of these circles and semicircles—which dominate each of the pieces of this series—works in strict relation to the various color trials displayed according to the light, increasing this registration logic of its “natural” color condition in the piece.

Now, with respect to the symbols proposed by Ossa, in its receptivity, it becomes necessary to make a detour and before referring to the prosumer thesis, we must first bring to mind an artist who reflected a great deal on the role of the spectator: the Uruguayan Joaquín Torres García (Montevideo, 1874-1949). Ossa’s figures are part of a language created in the tradition of Latin American abstraction. The semi-circumference dominates the composition. Let us remember that pencil and knife are his only tools, the cut acting as a line and the reticle as a field of action. There were no preconceived procedures, each cut guides the next. A kind of ritual. “Torres García taught that it was not the symbols that should determine the structure of the work, but that it was the structure that determined the nature of the symbols. Because in constructivism, symbols



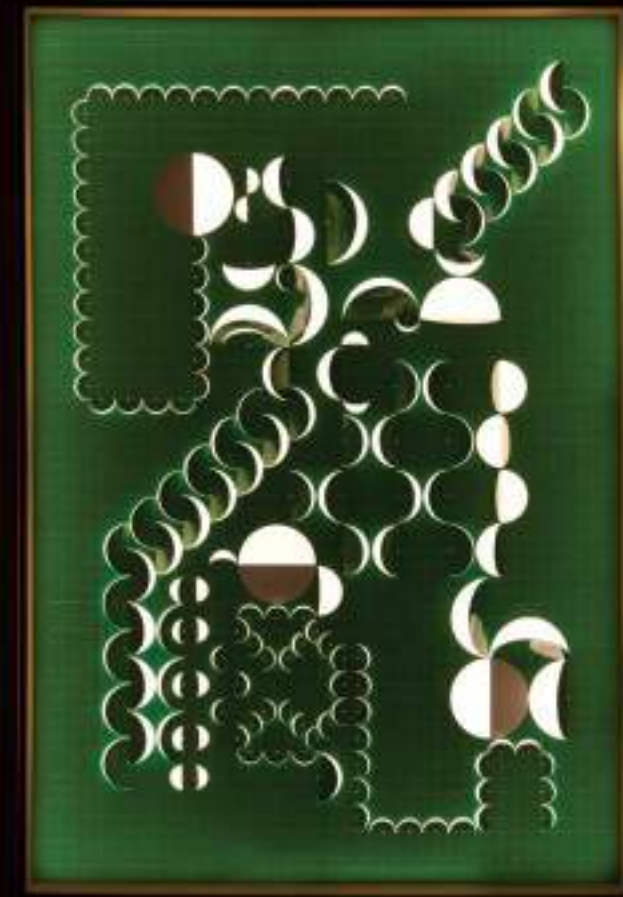
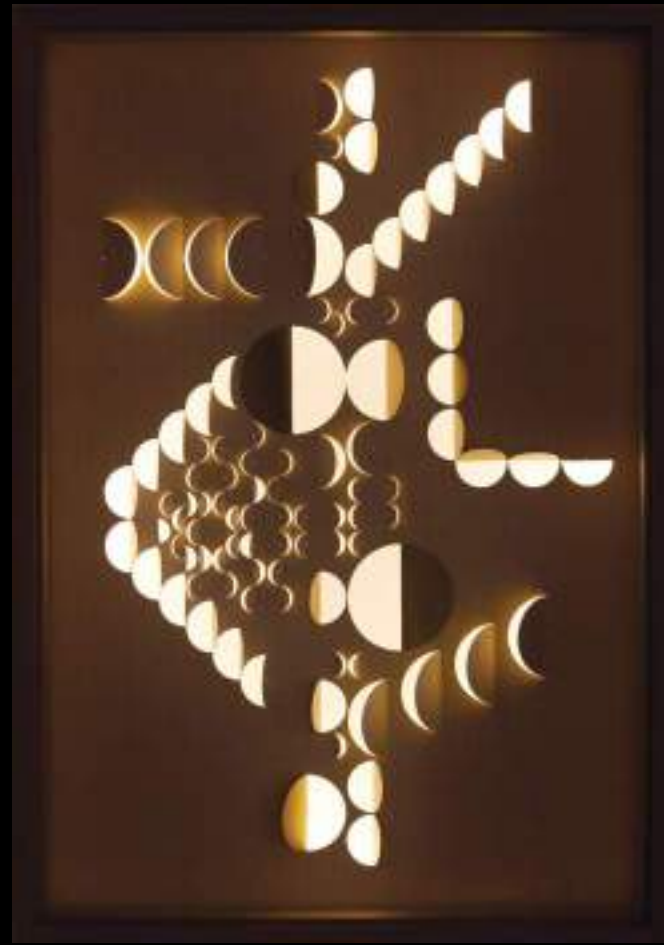


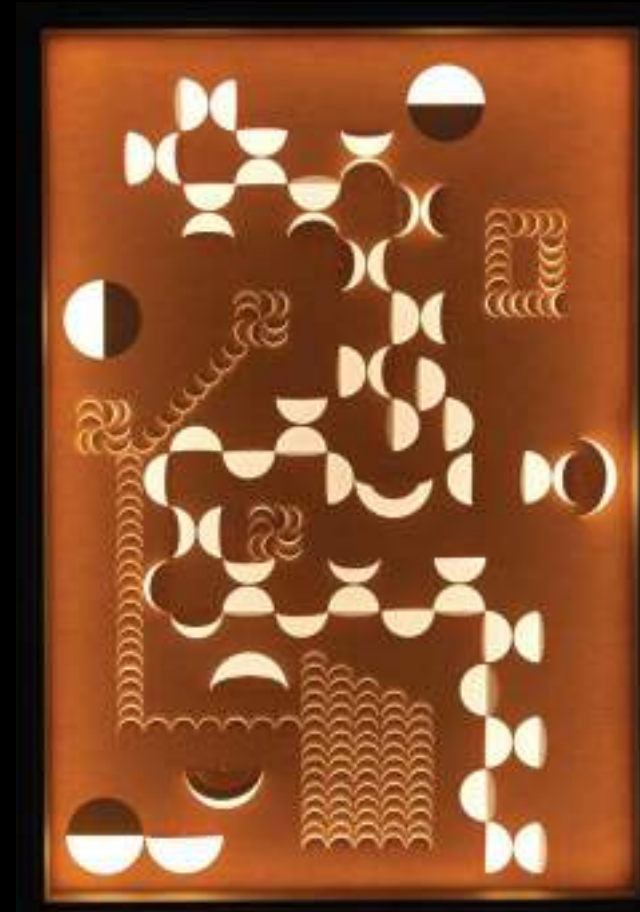
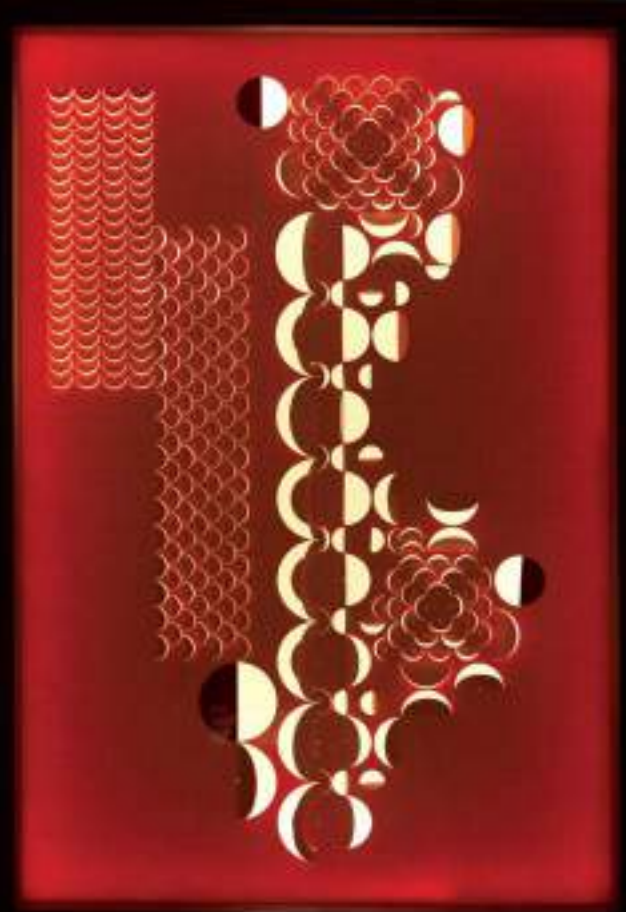














46

Ossa convocó las circunferencias y semi-circunferencias para deshacerse de ellas, sacarlas de sí. Allí viene el pensamiento ritual detrás de su elaboración, las cuales quedan retenidas en la luz. La estructura da cabida al símbolo que le da “marco”, pero su pretensión significante no va más allá, espera que sea el espectador quien abra el campo interpretativo. Él completa la obra, sin duda, y es también atrapado por lo signos y la luz; allí está la tensión.

Recordando *Murmulllos de amor*—nuevamente—, referíamos que es una obra con movimiento, parte de la ciudad, de un espacio donde la velocidad se transforma en energía cinética a partir de dispositivos metálicos y el viento del entorno al río Mapocho. Siguiendo parte de estas investigaciones esta la obra para la Fundación Arturo López Pérez, *El viento, la luz y la noche*, una obra de intervención a la arquitectura, resultado del concurso para el nuevo acceso al edificio de dicha fundación oncológica, inaugurada en el verano de 2018.

En esta obra se ocupa el muro como telón de proyección, con un espacio que permite el tránsito de aire. Así, el artista aprovechó lo investigado en Renca como la retícula de montaje de las piezas que componen la obra y la proyección del espacio por sombras cinéticas. Esta obra está compuesta por una serie de líneas que van de arriba abajo, que son soporte de una serie de circunferencias metálicas de diversos colores, algunas más azuladas, otras doradas, pasando por una escala de grises. Todas estas circunferencias se mueven con el viento generado en ese muro que se encuentra de cara al recibidor de las nuevas instalaciones de la Fundación. Además, el artista sumó un sistema de iluminación que genera diversas experiencias dependiendo de si es de día o de noche, aprovechando su condición de movimiento natural y la riqueza de colores encerrada en cada sombra producida por el sol o la iluminación artificial.

are not intellectual in character because they do not express such-and-such message that can be deciphered, but more so magical forms, which must be apprehended in themselves as pure visual and material facts” (Castillo, 22).

Ossa called upon the circumferences and semicircles to get rid of them, and take them out of context. That is the ritualistic thought behind their elaboration, which remain contained in the light. Structure grants a place for the symbol that establishes the “framework”, but its aspiration for meaning does not go beyond, the piece expects the viewer to open up the interpretive field. The viewer undoubtedly completes the work, and is also captured by the signs and light. That is where the tension lies.

Remembering *Murmulllos de amor*—again—we referred to the fact that it is a work that comprises movement and is a part of the city, of a space where speed is transformed into kinetic energy by means of metallic devices combined with the wind that blows around the Mapocho River. Following a part of these explorations is the work Ossa created for the Arturo López Pérez Foundation, *El viento, la luz y la noche* (The Wind, The Light and The Night), an intervention done within an architectural work as a result of a contest for the new access to the building of said oncological foundation, inaugurated in the summer of 2018.

In this work, the wall is used as a projection screen, with a space that allows air to pass through. Thus, the artist took advantage of what he had previously explored in Renca in relation to the assembly grid of the pieces that make up the work and the projection of space by kinetic shadows. This work is composed of a series of lines that go from top to bottom, which support a series of metallic circles varying in color, some more bluish, some golden, going through a gray scale. All these circumferences move with the wind generated in that wall that faces the hall of the new facilities of the Foundation. In addition, the artist added a lighting system that



47



48



49





(ES) 5

Esta obra fue patrocinada por Galería Artespacio (Chile), Colección Ca.Sa (Chile) y NG Art Gallery (Panamá - Cuba).

Me gusta pensar, sosteniendo la hipótesis de que las ideas maduran o crecen, que *El viento, la luz y la noche* fue una antesala para *Un invisible faro*, presentada en abril de 2019 para la XIII Bienal de La Habana, como parte del proyecto Detrás del muro, una sección oficial de la Bienal curada por Juan Delgado, que propone intervenciones en espacios públicos(5).

El artista uruguayo Luis Camnitzer señala en su libro *Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano*, “En América Latina los artistas teorizaron menos sobre el arte y más sobre la política, de manera que fue la política la que se fue infiltrando hasta ser arte” (Camnitzer, 53). Si bien me gustaría modular esa premi-

sa, puesto que no creo que los artistas en general sean un grupo disociado del cuerpo masivo de la sociedad (y menos un grupo cohesionado), sí me parece interesante

pensar cómo la política ha ido incluyéndose en las lecturas interpretativas de las obras de arte. Recordemos que, en La Habana, Cuba, se desarrolla y desarrolló una de las tres revoluciones exitosas de la historia latinoamericana en 1959 (la primera es la mexicana, y la última del siglo pasado, la nicaragüense). El desafío principal de esta obra tuvo que ver con la escala y, también, el encuentro con una sociedad que no fuese un reduccionismo a la realidad política cubana. Reconocer la revolución no quiere decir que se esté de acuerdo o en contra. Puntualicemos aquello.

La obra debía funcionar como faro, ubicado en el espacio público por excelencia de la ciudad, El Malecón, el cual es una suerte de frontera geográfica y sentimental para todos los cubanos. La pieza como dispositivo de

generates different experiences depending on whether it is day or night, taking advantage of its condition of natural movement and the richness of colors enclosed in each shadow produced by the sun or artificial lighting.

I like to think, upholding the hypothesis that ideas mature or grow, that *El viento, la luz y la noche* was a prelude to *Un invisible faro* (An Invisible Lighthouse), presented in April 2019 for the XIII Havana Biennial, as part of the Detrás del muro (Behind The Wall) project, an official section of the Biennial curated by Juan Delgado, which proposes interventions in public spaces(5).

Uruguayan artist Luis Camnitzer points out the



following in his book *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*, “In Latin America, artists theorized less about art and more about politics, so it was politics that

infiltrated into art”. Although I would like to inflect that premise, since I do not think that artists in general are a group dissociated from the massive body of society (and less a cohesive group), I do find it interesting to think about how politics has been included in interpretative readings of works of art. Let us recall that in Havana, Cuba, one of the three successful revolutions of Latin American history had, and is still, developing since 1959 (the first is the Mexican, and the last one of the previous century, the Nicaraguan). The main challenge of this work had to do with scale and also, the encounter with a society that shouldn’t express itself as a reductionist view of the Cuban political reality. Recognizing the revolution does not mean that you are for or against it. Let us go more into detail on this point.

Vuelvo a insistir, me parece que el lugar de politización posible en las obras de arte muchas veces tiene que ver con los espectadores y no con los artistas implicados. Ellos dan un objeto simbólicamente inquieto que moviliza cuestiones racionalizables o no. Hasta ahí queda su campo de acción. El resto, como los sueños de utopía, espero que aún sean de los ciudadanos.



160 I once again would like to insist, it seems to me that the place of possible politicization in works of art often has to do with the spectators and not with the artists involved. They grant us a symbolically restless object that mobilizes issues that may or may not be rationalizable. The artist's field of action stops at that point. The rest, like dreams of utopia, I hope still belongs to the citizens.

MATÍAS ALLENDE CONTADOR

(ES) 6

Esta emplazado en un punto de comienzo o fin del Malecón, en el cruce del Paseo del Prado con este paseo costero.

atracción de los ciudadanos(6). El objeto es una obra arquitectónica conformada por una estructura en forma de torre cilíndrica, la cual a partir de una trama de triángulos metálicos puede erigirse y ser autoportante. El prototipo fue desarrollado en Santiago y se trasladó de manera prácticamente integral a la ciudad de La Habana. En la torre/faro se ubican tensores similares a la obra de la Fundación Arturo López Pérez, con circunferencias metálicas de diversos colores, cálidos y vibrantes, que en su condición argéntica, con el movimiento y los rayos de la luz del sol en la isla, generan diversos haces de luz que forman un faro de destellos desperdigados.

Una obra arquitectónica, que se considere como tal, tiene que cumplir cualidades plásticas de escala y espaciales. Lo que implica su relación como "obra de arte" es la interacción con el contexto social, económico, político y cultural, y—por supuesto—su capacidad de interpelación contemplativa. Ya lo señalaba Torres García: "Hay que sentir, pero también hay que reflexionar a fin de discernir. Y cuando contemplamos la obra desandamos ese camino, nos complacemos, sobre todo, en cómo aquello está hecho (bien estructurado), y sin esa comprensión no comprenderíamos su belleza: los puntos de arranque de unos elementos, los de coincidencia (la arquitectura), la función (como antes se ha dicho) de todo aquello. Y esto para todas las artes" (Torres García, 104).

Ahora bien, hay una mantención de la mitificación estilística, tanto en artes como en arquitectura, lo que genera reductos de artistas

The work was conceived to function as a lighthouse, located in the public space *par excellence* of the city, El Malecón, which in a way is kind of a both geographical and sentimental border for all Cubans: i.e. a work of art that stands as a device for attracting citizens(6). The object itself is an architectural work made up of a cylindrical tower-shaped structure, which from a weave of metal triangles can be erected and self-supporting. The prototype was developed in Santiago, Chile, and was transported almost entirely to the city of Havana. Tensioners similar to the work Ossa created for the Arturo López Pérez Foundation are located within the tower/lighthouse, with metallic circumferences of varying colors, warm and



vibrant, which in their silver condition, with the movement and rays of sunlight on the island, generate various beams of light that form a beacon of scattered sparkles.

An architectural work, which is

considered as such, has to fulfill certain plastic qualities both in terms of scale and expansion in space. What implies its relation to a "work of art" is the interaction with the social, economic, political and cultural context, and—of course—how it is capable of generating contemplative interpellation. Torres García already pointed out: "You must feel, but you must also reflect in order to discern. And when we contemplate a work of art, we retrace that path, we are pleased, above all, in how it is made (well-structured), and without that compression we did not understand its beauty: the starting points of some elements, those of coincidence (architecture), the function (as mentioned above) of all that. And this is for all of the arts" (Torres García, 104).

(EN) 6

It is located at a starting point or end of the Malecón, at the crossing of Paseo del Prado with this coastal walk.



VERANO

SUMMER

57



58



60

que creen poder elaborar discursos únicos y contundentes, lo que es un error, más aún cuando los cruces entre

arquitectura, artes aplicadas y diseño se cuelan por todas las disciplinas. Tampoco habría que comulgar cuando la pretensión discursiva encierra en sí misma una potencia estética y, a la vez, política. Lo que se quiere decir, es que cuando se genera una obra figurativa o abstracta, pero que viene adosada a un discurso político contundente y tajante que espera una reacción predeterminada del espectador, a la vez concibe un espectador ideal. Ello puede coartar la posibilidad de una resignificación simbólica y sensible del objeto.

Ante esto me pregunto, nuevamente pensando en el faro de Ossa: ¿por qué los artistas tienen que involucrarse con la sociedad? Un faro en El Malecón de La Habana, en ese país que recordaba Camnitzer de esta manera: “La conciencia continental, las ideas políticas y económicas tercermundistas, y particularmente, la existencia de la Revolución cubana (que ejemplificó una alternativa política y económica contra el modelo capitalista estadounidense que se daba por sentado o que fuera impuesto por la fuerza); todas ayudaban a transcender el nacionalismo aun cuando uno se preocupaba por asuntos locales” (Camnitzer, 17). Vuelvo a insistir, me parece que el lugar de politización posible en las obras de arte muchas veces tiene que ver con los espectadores y no con los artistas implicados. Ellos dan un objeto simbólicamente inquieto que moviliza cuestiones racionalizables o no. Hasta ahí queda su campo de acción. El resto, como los sueños de utopía, espero que aún sean de los ciudadanos.



166

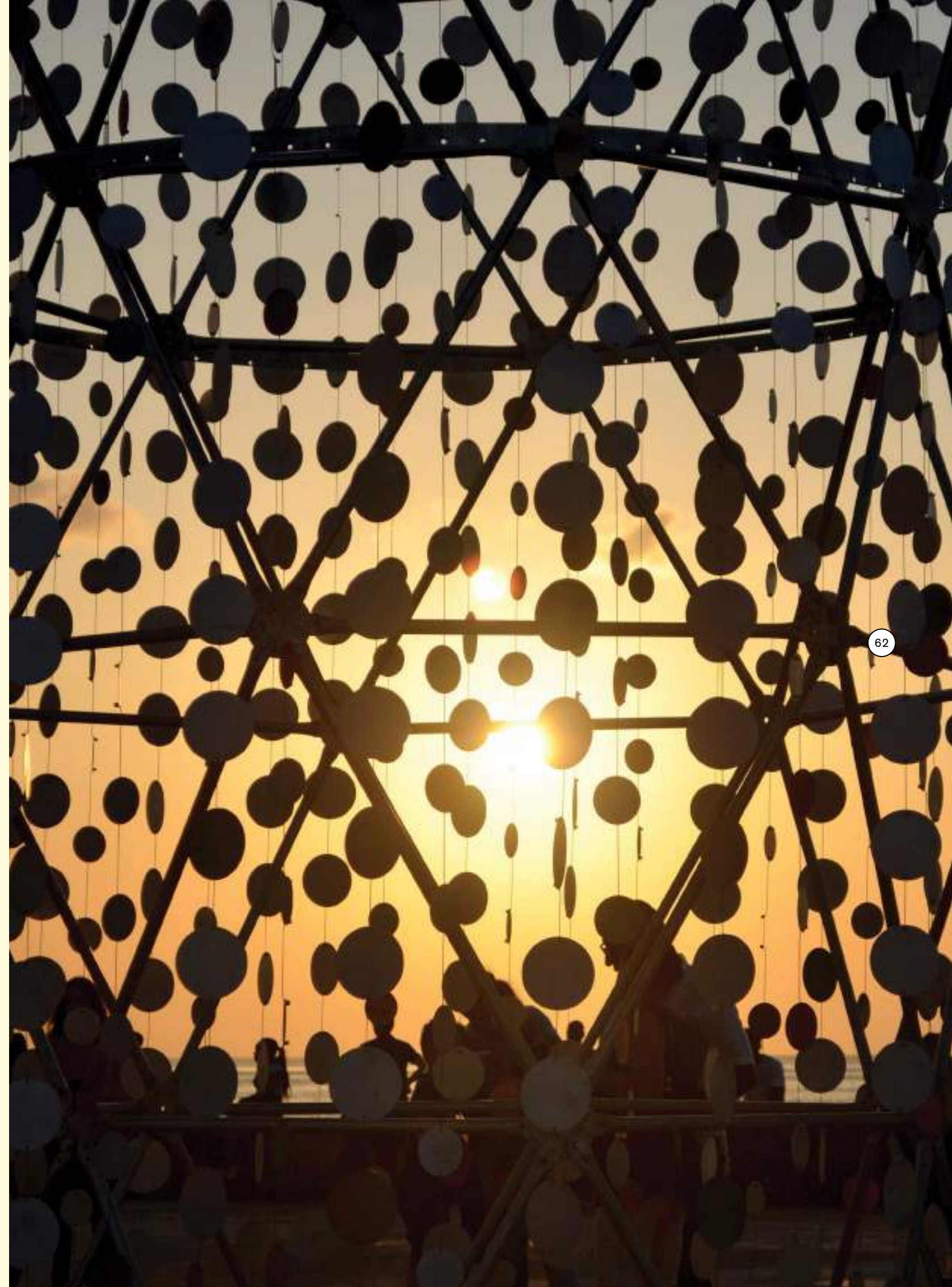
ES

EN

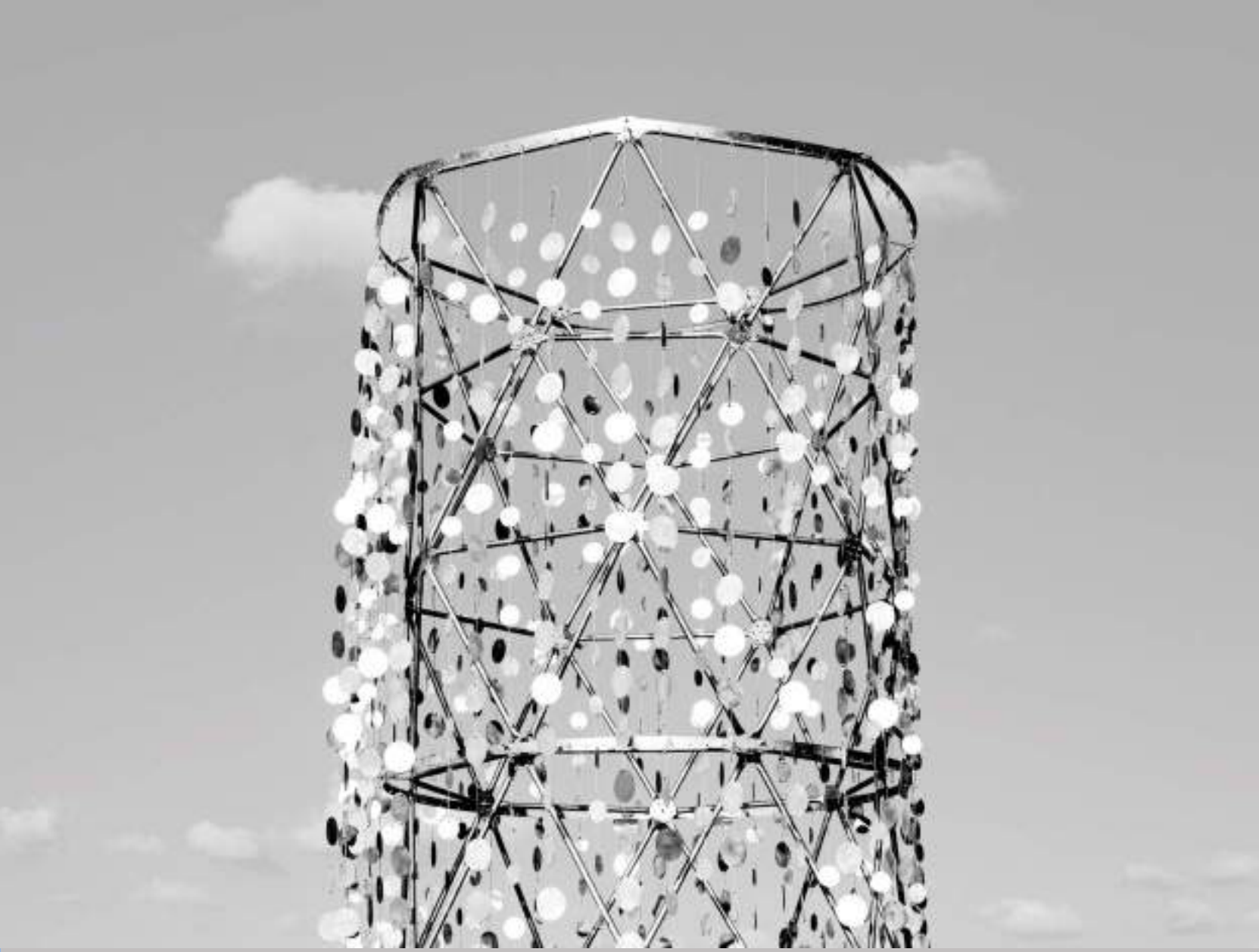
Having said that, there still remains a need to mythify style, both in arts and architecture,

which generates a stronghold of artists who believe they can produce unique and convincing speeches, which is a mistake, especially when the crossing of architecture, applied arts and design seeps through all disciplines. Nor should we receive communion when the discursive claim contains in itself an aesthetic and, simultaneously, political prowess. In other words, when a figurative or abstract work is created that contains an “attached” speech that is politically forceful and categorical that expects a predetermined reaction from the viewer, at the same time conceives an ideal spectator. This may limit the possibility of a symbolic and sensitive resignification of the object.

In light of this I wonder, again thinking about Ossa’s lighthouse: why do artists have to get involved with society? A lighthouse in the Malecón in Havana, in that country that Camnitzer remembered in the following way: “Continental consciousness, third world political and economic ideas, and particularly, the existence of the Cuban Revolution (which exemplified a political and economic alternative against the American capitalist model that was taken for granted or imposed by force); all helped to transcend nationalism even when one worried about local matters” (Camnitzer, 17). I once again would like to insist, it seems to me that the place of possible politicization in works of art often has to do with the spectators and not with the artists involved. They grant us a symbolically restless object that mobilizes issues that may or may not be rationalizable. The artist’s field of action stops at that point. The rest, like dreams of utopia, I hope still belongs to the citizens.



62



MATÍAS ALLENDE CONTADOR

LIBRO SEGUNDO

BENJAMÍN OSSA

SECOND BOOK

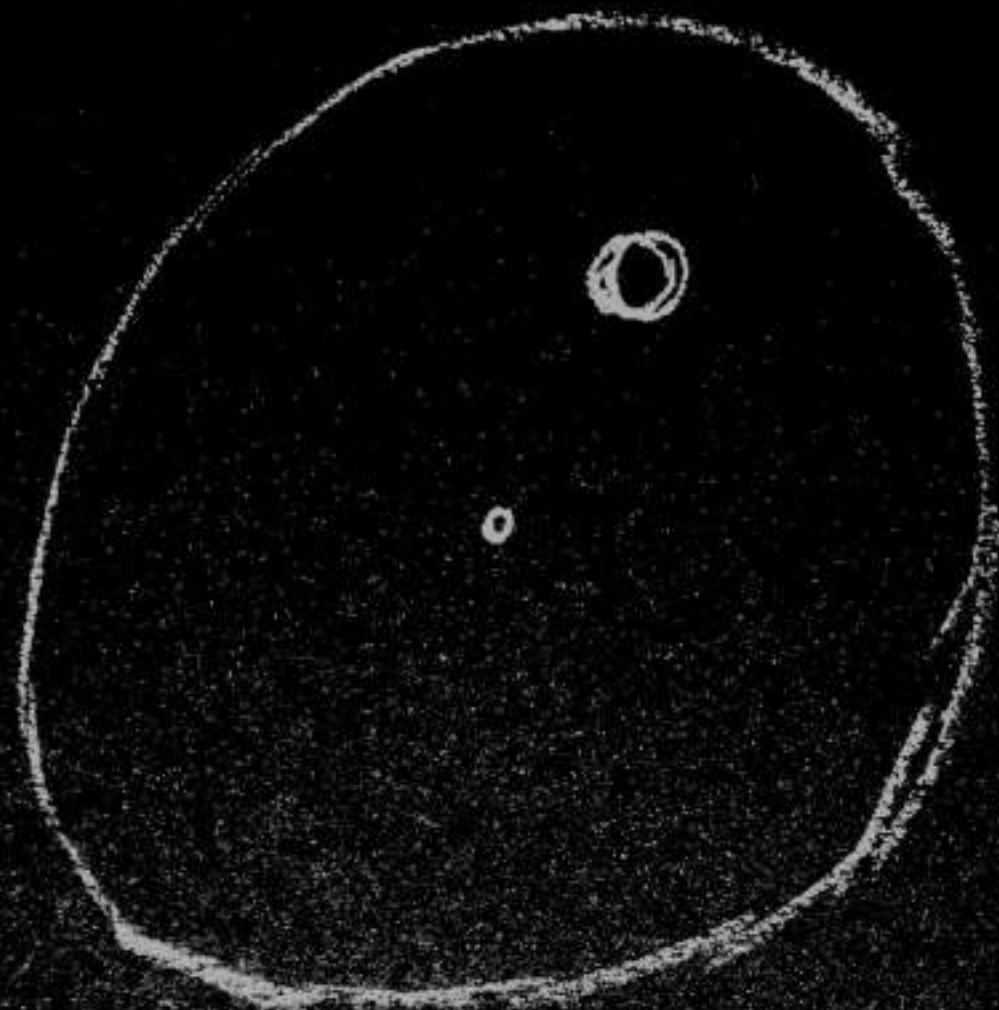
ECLIPSE

ECLIPSE

CAPÍTULO CHAPTER

170 — 203

3



①



Este ensayo fue escrito en su totalidad en 2019. Me parece importante que, al ser el capítulo conclusivo, no haga vista gorda a los acontecimientos histórico-políticos que este año han marcado América Latina en general y nuestro país en particular. Un Chile donde parecía que el hecho más importante, y que congregaría más atención de los ciudadanos, iba a ser justamente el eclipse del 2 de julio de este año. Paradójicamente, sabemos que no fue así y que, por mucho la transformación social iniciada el 18 de octubre ha superado cualquier acontecimiento, develando una infinidad de matices que deben ser leídos en presente, pasado y futuro.

Ahora, sin perder horizonte de aquello que está ocurriendo en nuestro país, me gustaría proponer un ejercicio narrativo: comparar el estallido social con estados radicales de la naturaleza en algo que podría titularse "El eclipse y la transformación social del 18/10". Lo inusual de un eclipse, además de lo extraordinario en el tiempo, también tiene que ver con las condiciones físicas y biológicas que repercuten en la tierra. Son finalmente la naturaleza alterada, pero también el tiempo (como concepto) y las baterías epistemológicas que tenemos para comprender la realidad, las que por unos minutos se desbaratan. Por ello, los científicos siguen estudiando estos fenómenos. En ese sentido, un eclipse tiene de inusual y radical lo que caracteriza una transformación social.

Ossa venía hace años estudiando la relación de la luz con las formas en sus momentos estacio-

This essay was written in its entirety in 2019. I think it is important that, being the concluding chapter, it does not turn a blind eye to the historical-political events that this year have marked Latin America in general and our country in particular. A Chile where it seemed that the most important event, and that would gather more attention from citizens, was going to be precisely the eclipse of the 2nd of July of this year. Paradoxically, we know that it was not so and that, by far the social transformation that began on October 18th has overcome any

occurrence, revealing an infinity of nuances that must be read in the present, past and future.

Now, without losing sight of the horizon in relation to what is happening in our country, I would like to propose a narrative exercise: compare the social outbreak with radical states of nature in something that could be called "The Eclipse and The Social Transformation of 10/18". The unusual character of an eclipse, in addition to how extraordinary it is over time, also has to do

with the physical and biological conditions that impact on Earth. They are finally the altered nature, but also time (as a concept) and the epistemological batteries that we have to understand reality, which for a few minutes fall apart. Therefore, scientists continue to study these phenomena. In that sense, an eclipse is as unusual and radical as a social transformation.

Ossa had been studying over the past years the relationship between light and forms in



(ES) 7

Como mencionábamos anteriormente, Ossa viene investigando fenómenos como este mucho antes del presente año. Un antecedente de la pieza de Matucana 100 puede ser *Volumen lineal expandido*, en Galería Artespacio (2012-2013).

narios. Por ello, casi al mismo momento que visitó el norte de Chile para ser testigo de la plenitud del fenómeno (invitado por CECREA del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio) en la localidad de Paihuano, en el Valle del Elqui, donde realizó talleres con estudiantes, inauguró en Santiago un par de días antes la exposición colectiva “Proyecto eclipse”. Esta muestra, curada por Ximena Moreno y Lydia Korndörfer en el Centro Cultural Matucana 100, a propósito del eclipse y también de otra serie de efemérides científicas (como la comprobación de la Teoría General de la Relatividad), exploraba los puntos de imbricación entre arte y ciencia.

En el galpón principal de Matucana 100, Ossa generó una instalación a muro, conformada por una serie de semicírculos de metal adosados a la arquitectura del espacio. Los metales estaban en una relación gradiente entre los mayores al centro, e iban disminuyendo en volumen hacia los extremos, a lo que le sumó dos focos con los que moduló la luz y las sombras. Entre los semicírculos de metal, el mismo muro y la luz, se generaron las fases de la luna proyectadas hacia un costado y el otro como si el trazo del dibujo lunar floreciera. Sin embargo, esta obra para Matucana 100 fue creada antes del eclipse del 2 de julio (7). Las piezas realizadas tras las investigaciones en el norte chileno, que son el cuerpo de obras que cierra este ensayo, versan sobre todo en aquello que pudo ver y fotografiar como el punto máximo del fenómeno, la corona—como usualmente se denomina—ocurrida a las 16:39 h de ese día, por aproximadamente dos minutos y medio. Así de breve es el cenit del eclipse, y tanto entusiasmo congrega.

La última exposición a la que me referiré, la última experiencia de este eclipse, se montó en el Caribe, en un punto central del continente. NG Art Gallery es un espacio dedicado al arte contemporáneo latinoamericano ubicado en la ciudad de Panamá. El día 10 de octubre se abrió la muestra “Posición sobre tensión”

their stationary moments. Therefore, almost at the same time Ossa visited northern Chile to witness the fullness of the phenomenon (invited by CECREA—Creative Cultural Centers—of the Chilean Ministry of Culture, Arts and Heritage) in the town of Paihuano, in the Elqui Valley, where he carried out workshops with students, his collective exhibition “Proyecto eclipse” (Project Eclipse) opened in Santiago a couple of days before. This show, curated by Ximena Moreno and Lydia Korndörfer at the Matucana 100 Cultural Center, concerning the eclipse and also another series of scientific ephemeris (such as the substantiation of the General Theory of Relativity), explored the points of overlap between art and science.

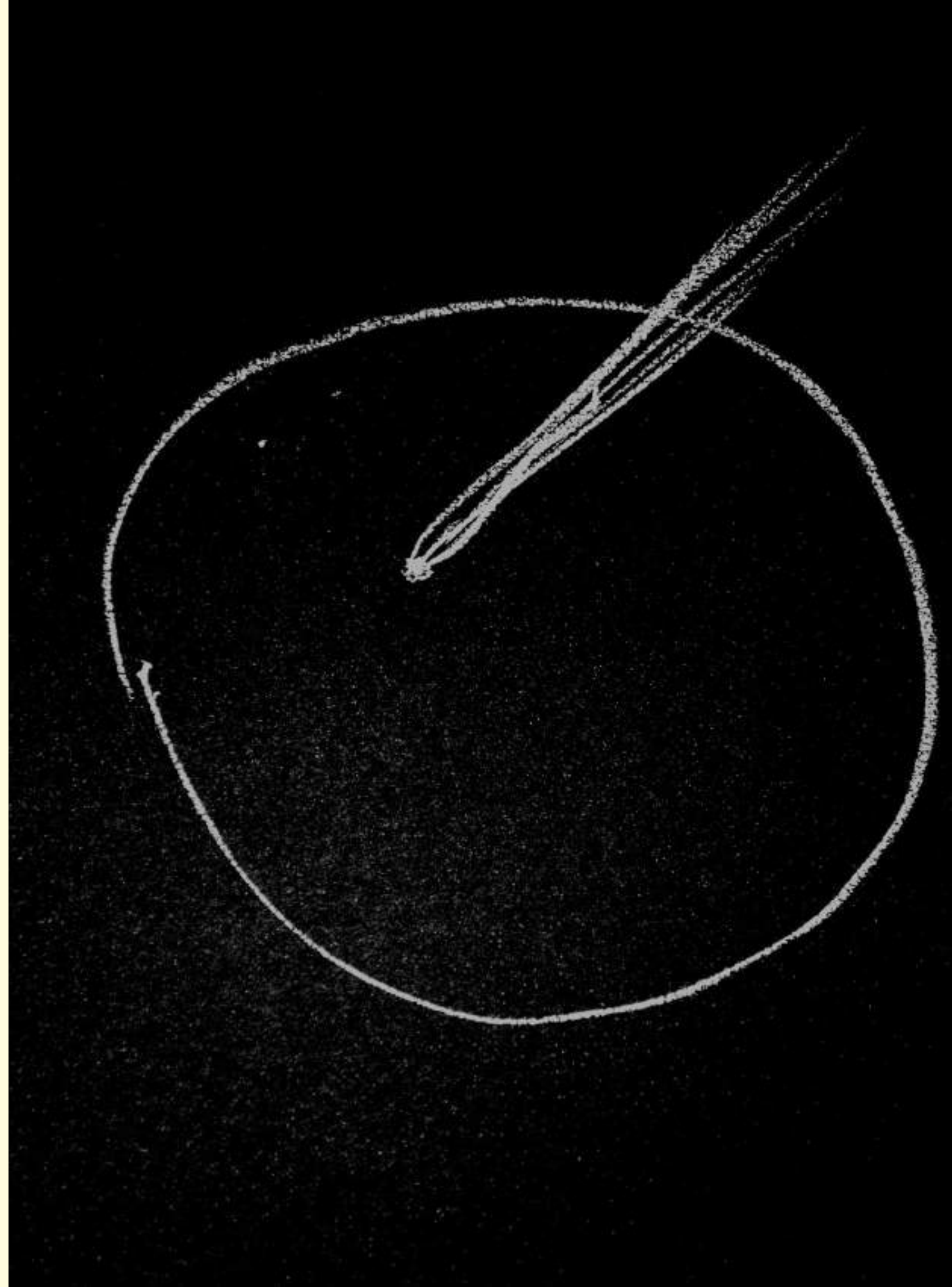
In the main Matucana 100 warehouse-type exhibition space, Ossa presented an installation that hung on one of the walls, consisting of a series of metal semicircles attached to the space’s architecture. The metal pieces were laid out in a gradient relationship between the larger pieces located in the center that would decrease in volume as they moved out to the different extremities, to which he added two spotlights with which he regulated the light and shadows. Between the metal semicircles, on the same wall and with the same light, the phases of the moon projected from one side to the other as if the lunar drawing line flourished. However, this work for Matucana 100 was created before the eclipse of the 2nd of July (7). The pieces carried out after the different explorations conducted in the north of Chile, which are the body of works that conclude this essay, deal mainly with what Ossa could see and photograph as the maximum point of the phenomenon, the crown—as it is usually denoted—that occurred at 4:39 p.m. of that day, for about two and a half minutes. That is how short the zenith of the eclipse lasts and yet congregates a great length of enthusiasm.

The last exhibition I will refer to, the last experience of this eclipse, was mounted in the

4

(EN) 7

As we mentioned earlier, Ossa has been investigating phenomena like this long before this year. A precedent of the Matucana 100 piece can be *Volumen lineal expandido* (Expanded Linear Volume), in Galería Artespacio (2012-2013).





5

TEXAS

ARICA



de Benjamín Ossa. Ahora, si el eclipse es un punto de tensión entre luz y oscuridad, es interesante que ese eclipse austral se haya montado en un punto más cercano al ecuador donde la luz del sol domina, además, en una ciudad que esta emplazada en un istmo donde la tierra apenas se dibuja entre el Pacífico y el Atlántico.

La exposición se compuso por los dibujos en cajas de luz de Ossa, pero esta vez, la serie fue alterada para Panamá. Los dibujos de estudio en papel translúcido fueron intervenidos por la descomposición de una foto (trabajada en mapa de bits) del sol en la desértica zona de María Elena. La incorporación de un elemento impreso a las cajas le dio una porosidad inusitada, una suerte de elemento experiencial a las obras anteriores, esas que tenían casi un grado de científicidad quirúrgica, contaminándose por la aridez del sol del mediodía, ese que quema. *Posición sobre tensión* contó también con las esculturas de la serie *Desenlace*, piezas a muro de aluminio lijado que se proyectan hacia fuera. Las láminas contienen figuras circulares y semicirculares que continúan trabajando el problema de la luz, pero sobre todo con las fases de la luna. Para ello se construyen en relación a la capacidad de sus esquemas de transición o tiempos de las formas, en cada uno de esos volúmenes. A ello se suman dos fotografías de la corona del eclipse, una en positivo y otra en negativo.

Finalmente, la obra *Elástica suspendida*, una instalación de tela lycra metalizada impresa con una foto, también del negativo y el positivo del eclipse. Las telas son unidas a la arquitectura de la galería por ocho cuerdas y piedras volcánicas, recogidas por el artista cerca del Gigante de Tarapacá (cerro Unita), que las vinculan, las sostienen, y al mismo tiempo rompen con todo el entorno expositivo, obligando a llevar la mirada a estas dos telas que quieren tocarse, pero no lo hacen. Ambas, la blanca y la negra, están unidas por

Caribbean, in a central point of the continent. NG Art Gallery is a space dedicated to Latin American contemporary art located in Panama City. On October 10th, Benjamín Ossa's exhibition "Posición sobre tensión" (Position on Tension) opened. Now, if the eclipse is a point of tension between light and dark, it is interesting that this southern eclipse-inspired exhibition was mounted in a location closest to the equator where sunlight dominates, moreover, in a city that is located in an isthmus where one can barely make out this piece of land located between the Pacific and the Atlantic.

The exhibition considered Ossa's characteristic drawings in light boxes, only this time, the series was altered for Panama. The study drawings on translucent paper were intervened by the decomposition of a photo (worked in bitmap) of the sun in the desert area of María Elena. The incorporation of a printed element gave these boxes an unusual porosity, a sort of experiential element to the previous works, those that had almost a degree of surgical scientificity, left out to be contaminated by the aridity of the midday sun, the one that burns. *Posición sobre tensión* also featured the sculptures of the series *Desenlace* (Outcome), pieces made of aluminum that have been sanded down and that hung on the walls and projected outwards. The sheets contain circular and semicircular figures that continue to work on the issue of light, but especially the phases of the moon. For this, they are constructed in relation to the forms capacity of their transition schemes or times, in each of those volumes. To this we must also add two photographs of the crown of the eclipse, one in positive and one in negative.

Lastly, Ossa's *Elástica suspendida* (Suspended Elastic), an installation of metallic lycra fabric that has an imprinted photograph, also of the negative and positive eclipse. The fabrics are joined to the architecture of the Gallery by eight ropes and volcanic stones collected by





9

una suerte de galletas metálicas, inscritas por un dibujo realizado por el autor y que traduce el fenómeno lumínico del eclipse. Las telas se tensan alcanzando dimensiones variables. Se pueden estirar aún más, pero es el centro de la corona del eclipse, la imagen central del fenómeno natural más importante del presente año, el que se intenta vincular con su faz negativa.

Se podría decir que hay en el cuerpo de obras sobre el eclipse una metáfora con la transformación social que vivimos, o eso me gusta pensar, particularmente por la relación entre luces y sombras, entre espacios iluminados, incandescentemente iluminados, y los que están absolutamente ocultos en la negrura

de aquello imposible de articular en palabras. En un año cooptado por la ciencia, la historia se aprehendió de la contingencia haciendo girar el aparato retórico, pero espero, no del sujeto al que se apelaba o del

objeto de estudio. Puesto que ese objeto es aquello indescriptible en primera instancia, que supera todos los veranos y todos los inviernos, aquello físico que nos moviliza sin poder argüir defensa, un objeto, fenómeno, acontecimiento que nos pasa por encima, en la oscuridad. Los dos minutos y medio del eclipse, con su cambio de aire, con su naturaleza alterada, con su tenue alteración de la luz, se extendieron desde la noche del 18 de octubre de 2019 hasta no sabemos cuándo.

Hay un ensayo que fue mi gran inspiración para este ensayo, escrito por la investigadora Maya Errázuriz para *Libro Temprano* hace ya más de seis años. Allí se escribe sobre las obras *En la luz*, dibujos de corte instalados en

the artist near the Giant of Tarapacá (on Unita hill); bringing them together, supporting them, and at the same time breaking with the entire exhibition environment, forcing us to look at these two fabrics that want to touch each other, but are unable. Both white and black are joined by a kind of metal hook, inscribed by a drawing made by the artist and which translates the light phenomenon of the eclipse. The fabrics are stretched reaching variable dimensions. They can be stretched further, but it is the center of the eclipse's crown, the central image of the most important natural phenomenon of this year, that attempts to come into contact with its negative face.

One could say that there is in this body of work



on the eclipse, a metaphor with the social transformation that we are living, or that is what I would like to think, particularly because of the relationship between lights and shadows, between illuminated spaces,

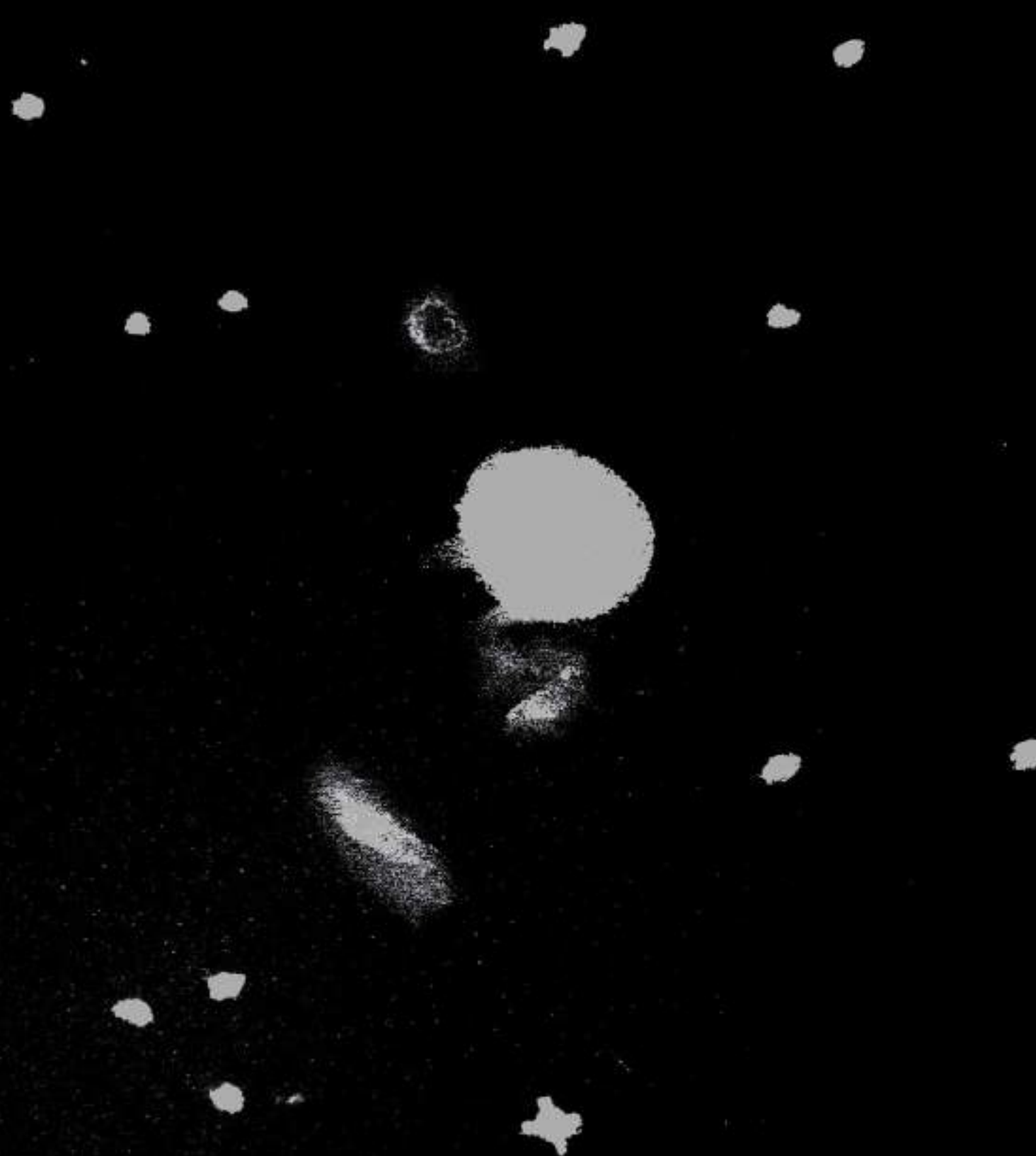
incandescently illuminated, and those that are absolutely hidden in the blackness of that which is impossible to articulate in words. In a year co-opted by science, history understood the contingency by spinning the rhetorical apparatus, but I hope, not from the subject to which it was appealed or the object of study. Because that object is that which is indescribable at first, that surpasses all summers and all winters, the physical aspect that mobilizes us without being able to argue defense, an object, phenomenon, event that passes over us, in the dark. The two and a half minutes of the eclipse, with its change of air, with its altered nature, with its faint alteration of light, extended from the night of October 18th, 2019 until we do not know when.

10



12







las ventanas del edificio de estilo neogótico Salón Tudor, del Parque Metropolitano de Santiago:

“Esta exposición se realizó durante el verano, donde los días son más largos, permitiendo que los dibujos geométricos se proyecten lentamente durante un período de tiempo más extenso. Es un trabajo que existe ahí, en ese momento, un aquí y un ahora, su cualidad temporal le da un sentido de proximidad. La obra se observa de día, sin embargo, eso no significa que deje de ‘funcionar’ durante la noche. Al igual que el sol, la luna también emite una luz como también las luces de la ciudad y sus calles de noche” (Errázuriz, 60).

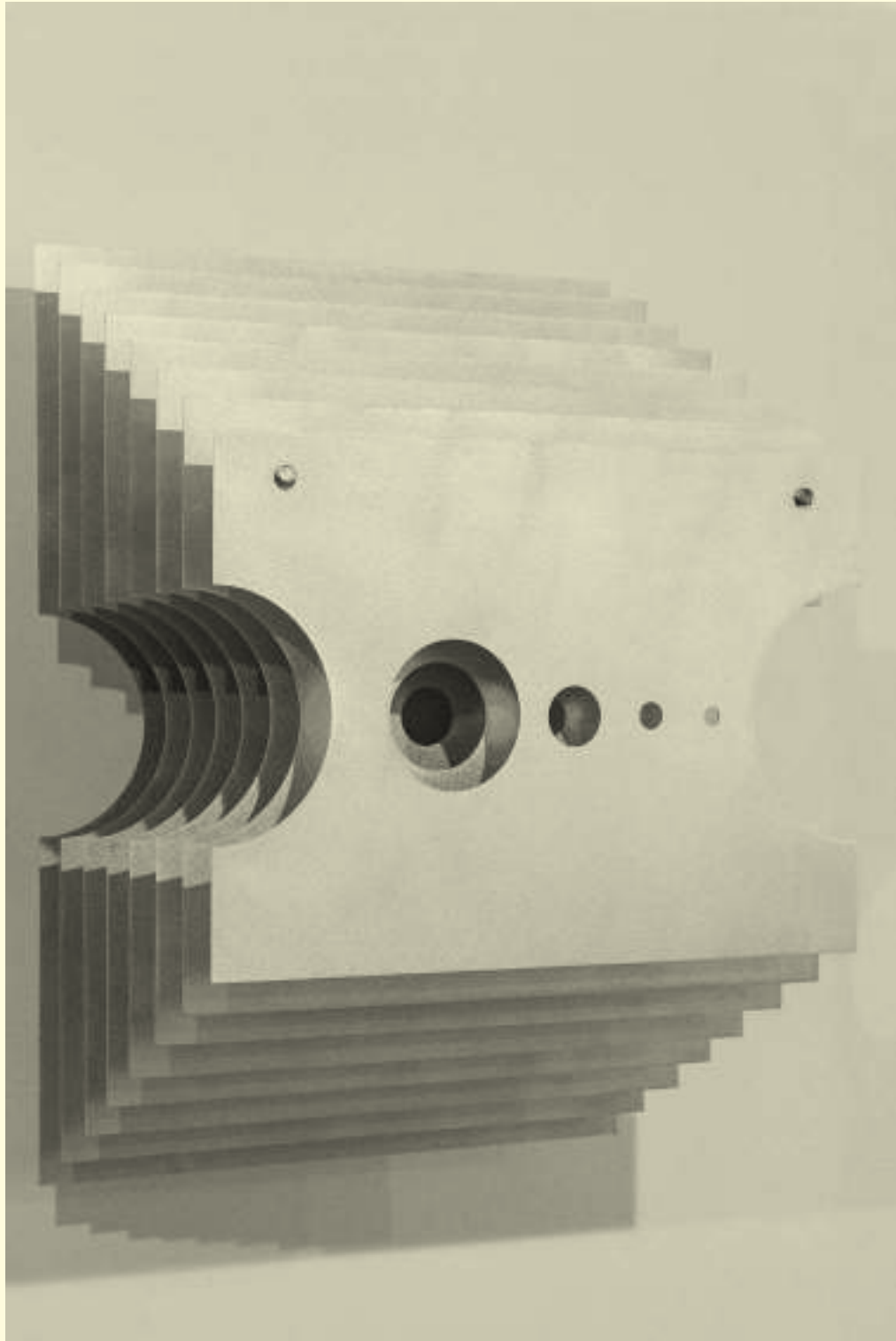
Ese ensayo probablemente instaló la idea de las estaciones en las presentes carillas, y seguro, me hizo pensar en la relación de las formas simbólicas con el sol y la luna, no sólo desde la tradición de la historia del arte, sino en la obra de Ossa en específico. El paso de la luna ante el sol metaforiza el verano y el invierno, el predominio del día y de la noche, dependiendo de la estación del año. Debo confesar—también—que es la luz y sus matices lo único que podría aunar tanto el invierno, el verano y el eclipse. La luz que vivimos durante ese eclipse invernal fue tenue, mortecina y fatua, casi tenía vida propia, privándose de su estación; del dictamen de aquellos grandes momentos climáticos que entendemos en cualquier parte del globo que nos encontremos. Esa vida inexplicable se parece a lo que ocurre en Chile, y a las vidas de las obras mismas que, en su fortuna crítica, viven sin los artistas.

There is an essay that was a great inspiration for this essay, written by researcher Maya Errázuriz for Ossa’s *Libro Temprano* (Early Book) more than six years ago, in which she writes about the works *En la luz* (In the light), cut-out drawings installed in the windows of Tudor Hall, a neo-Gothic building located in the Metropolitan Park of Santiago:

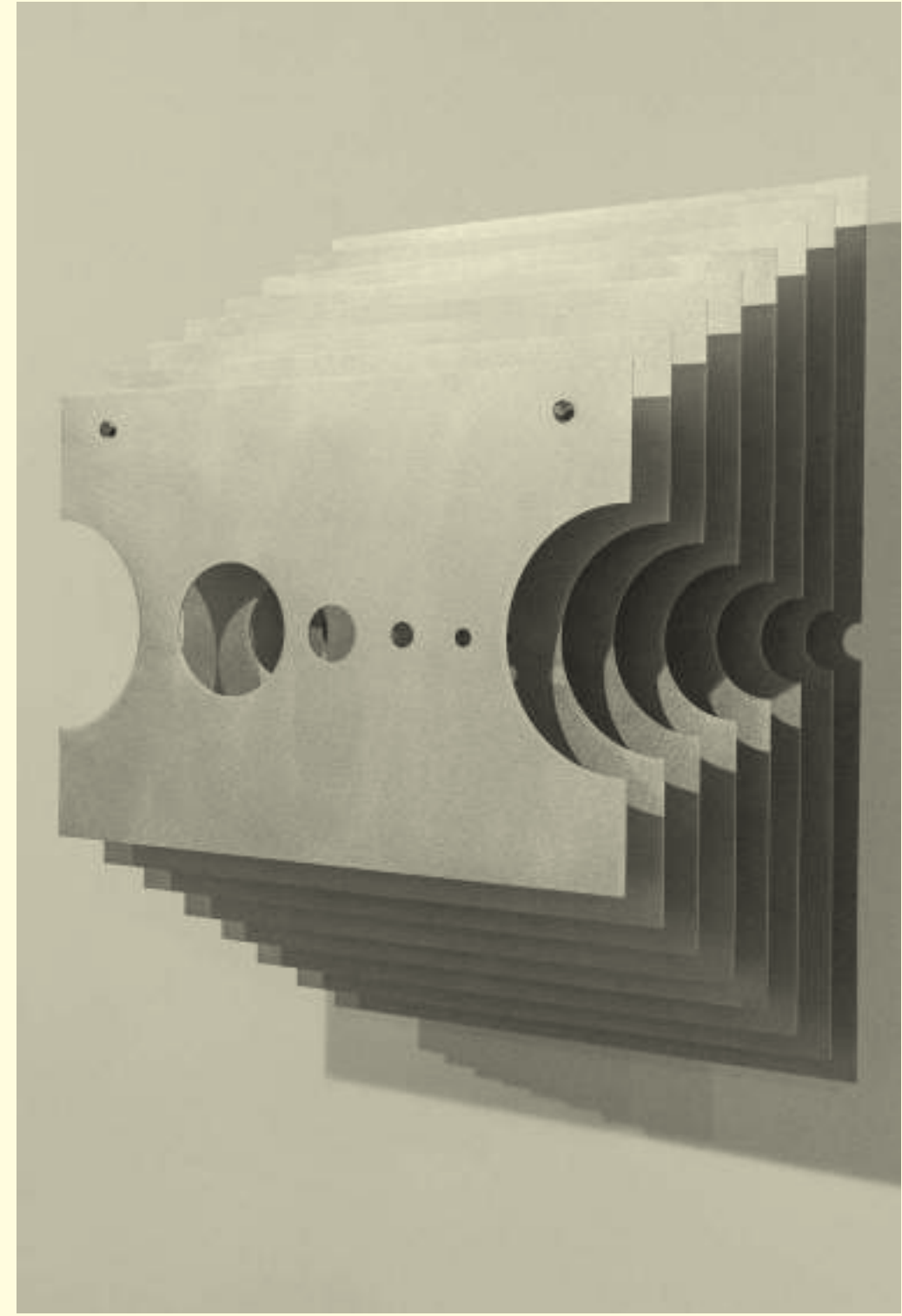
“This exhibition was held during the summer, when the days are longer, allowing the geometric drawings to slowly project for a more extensive period of time. It is a work of art that is there in that moment, a here and now, and is most likely different in winter, spring or fall; its temporal quality gives it a sense of immediacy. It is mainly viewed during the day yet it does not mean it stops ‘functioning’ at night. Like the sun, the moon too emits a light along with the street and city lights of the night” (Errázuriz, 60).

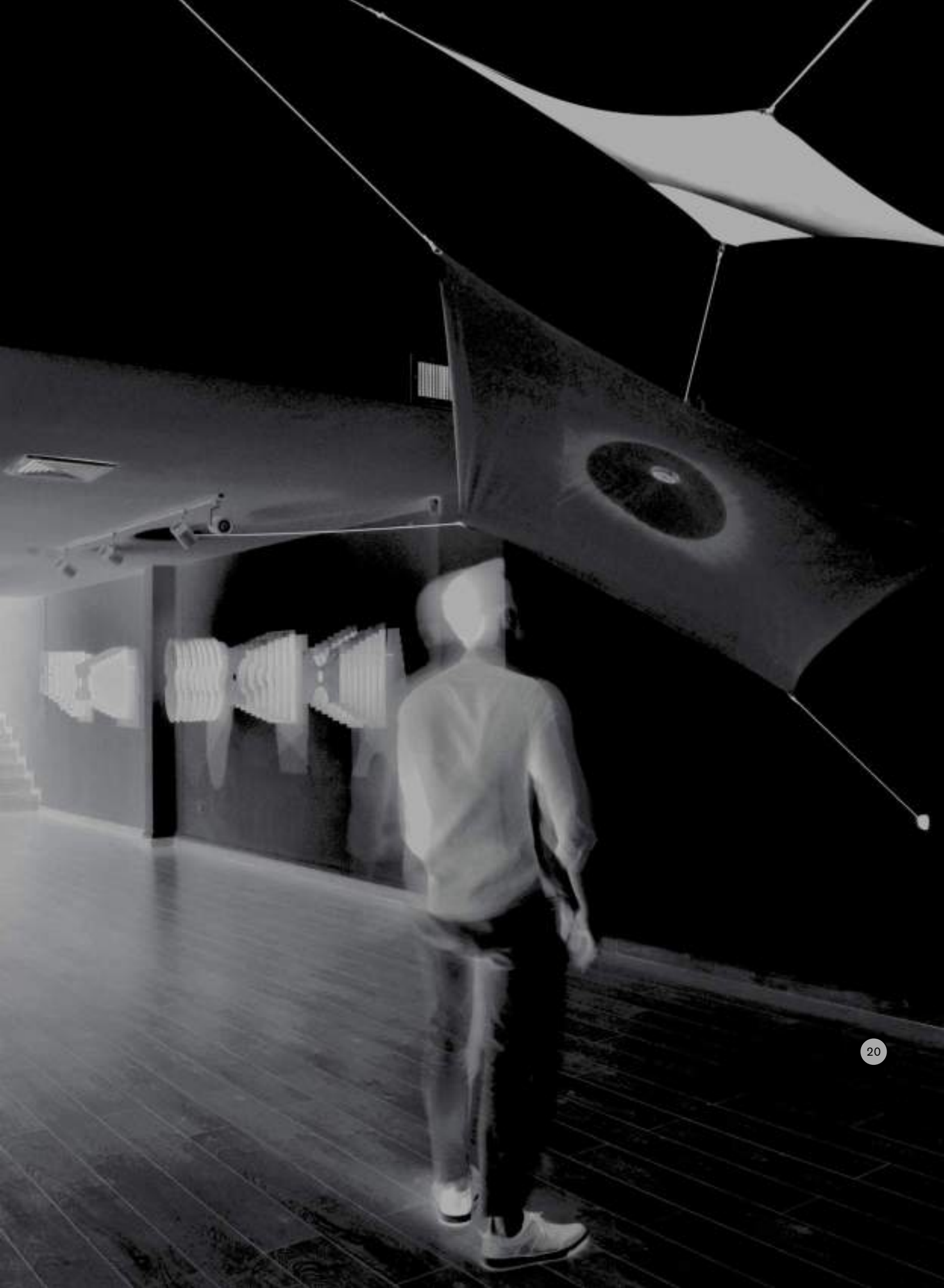
That essay probably installed the idea of the seasons in the present pages, and definitely made me think about the relation of symbolic forms with the sun and the moon, not only from the tradition of art history, but more specifically in Ossa’s work. The way the moon passes over the sun in an eclipse stands as a metaphor for summer and winter, the predominance of day and night, depending on the season of the year. I must also confess that light and its nuances is the only thing that unites winter, summer and the eclipse. The light we experienced during that winter eclipse was dim, powerless and conceited, it almost had a life of its own, depriving itself of its season; of the opinion of those great climatic moments that we understand in any part of the globe that we might find ourselves in. That unexplained life resembles what is happening in Chile, and what happens with the life of a work of art that, in their critical fortune, live without artists.

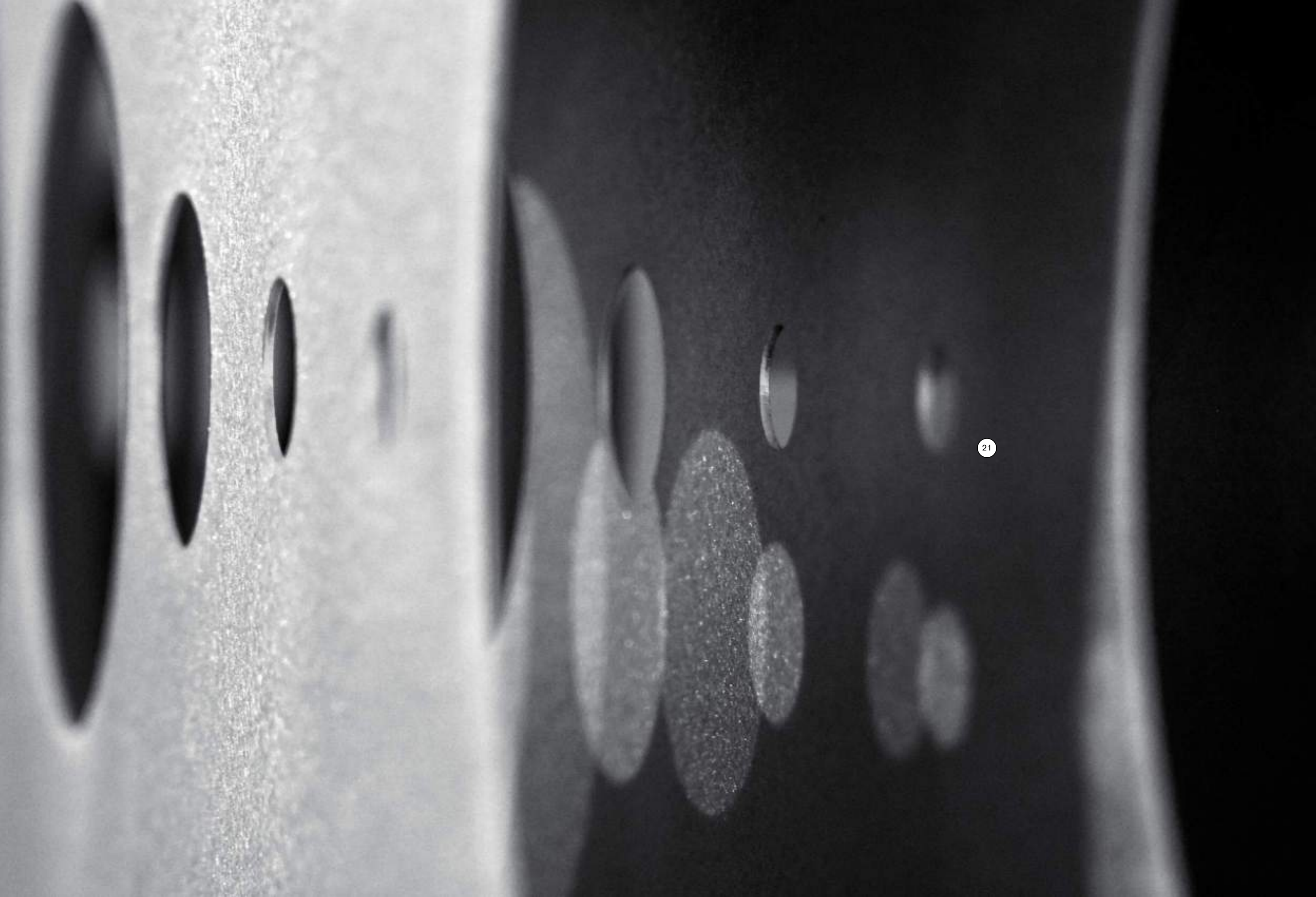
17

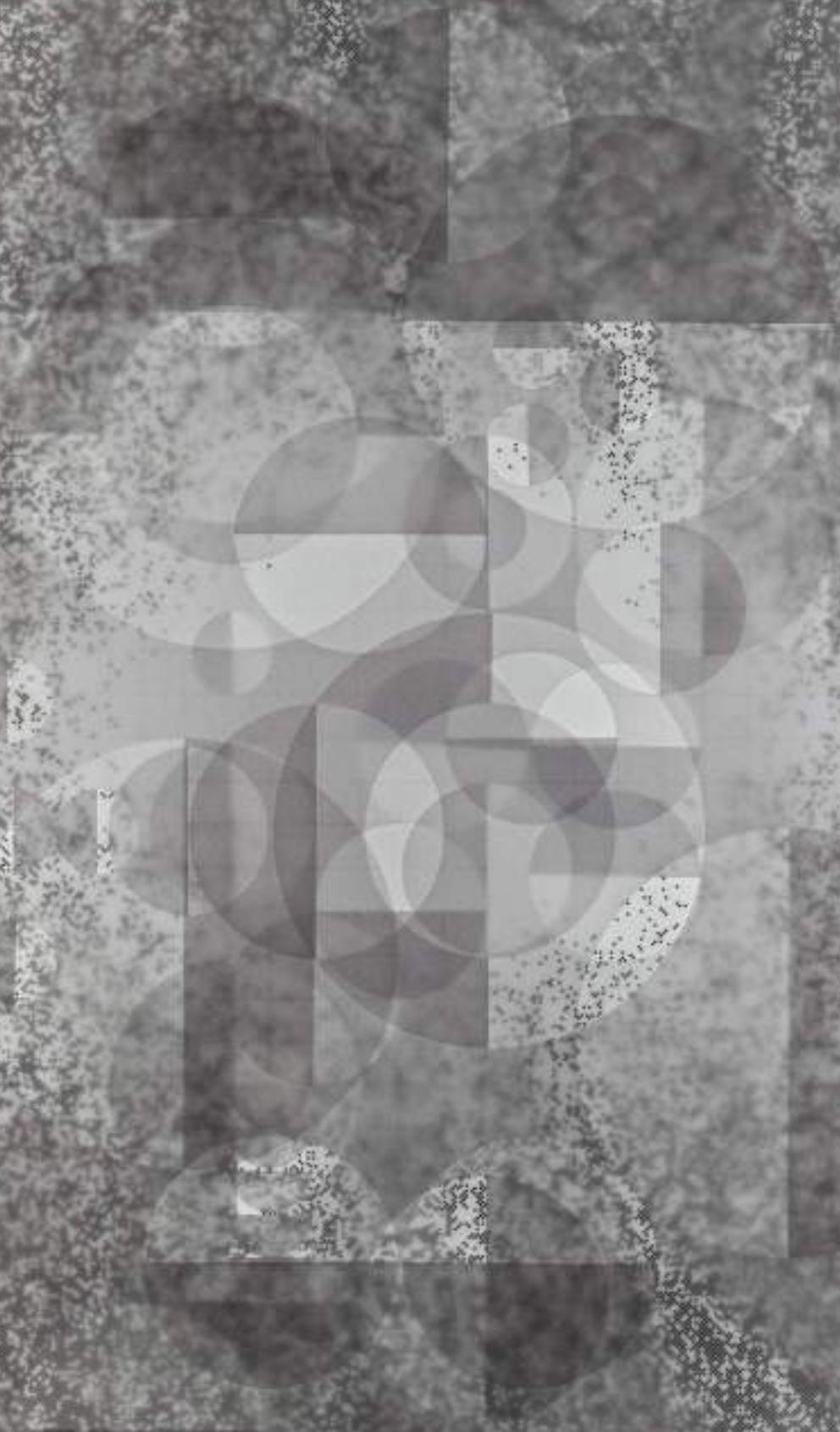


18











204

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

Camnitzer, Luis. *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Buenos Aires: Centro Cultural de España, 2008.

Campos, A; Campos, H; D, Pignatari. *Revista Noigandres*, nº1, Sao Paulo, 1952.

Castillo, Guido. *Primer manifiesto del constructivismo de Joaquín Torres García*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1976.

Errázuriz, Maya. "Luz y espacio". En: Benjamín Ossa, *Libro temprano*. Santiago de Chile: Ediciones Daga, 2013.

Foster, Hal. *La Posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 2002, 1985.

Guzzi José, "Prosumidor". En: Barale, Griselda; Gallo, María (comp.), *Conceptos para pensar el arte contemporáneo*. Tucumán: Editorial Humanitas, Centro Interdisciplinario de Estudios Sociales, Culturales y Filosóficos, Universidad de Tucumán, 2018, p: 191-196.

Oiticia, Hélio. *Materialismos*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2013.

Torres García, Joaquín. *Universalismo Constructivo*. Madrid: Alianza forma, 1984.

205

LIBRO SEGUNDO

ANEXO

BENJAMÍN OSSA

SECOND BOOK

ANNEX

01

PEDRO
DONOSO

02

RODOLFO
ANDAUR

03

206 — 215

LOLIETT M.
DELACHAUX

PERMANENCIA DE LO IMPERMANENTE*

“*Cualquier arte tiende a descifrar el mundo, a visualizar una emoción, la naturaleza, el subconsciente, etc. ...*

¿Podemos plantear una pregunta en lugar de responder siempre en términos de alucinaciones?

Esta pregunta sería: ¿puede uno crear algo que es real, sin ilusionismo y, por lo tanto, un objeto no artístico?”

– Daniel Buren, *Beware!* (1970)

Los principales elementos visuales utilizados por Benjamin Ossa en la mayor parte de su obra son la luz, el color, la geometría y la sombra (o sea, el matiz o la ausencia de luz). Con eso ya lo hemos dicho todo y no hemos dicho nada. Porque con los mismos elementos también se desarrolló la pintura del movimien-to impresionista y siempre han trabajado la fotografía, el cine, la escultura y buena parte de las artes de la representación visual. Por lo tanto, si preguntamos por la materialidad para distinguir la práctica artística de Benjamin Ossa, no llegamos a ninguna característica esclarecedora. ¿En qué consiste entonces la particularidad de su trabajo? Desde luego, no podemos decir que Ossa sea exactamente un fotógrafo, un cineasta, un pintor. A duras penas podemos llamarlo escultor porque en su obra aparecen una serie de piezas tridimensionales dispuestas en algún formato próximo al de una estatua abstracta. Pero también sería un pie forzado. Su práctica más bien se organiza bajo otro esquema de trabajo, muchas veces más cercano a la indagación de un investigador. Y eso tiene una serie de implicaciones. Por lo pronto, su trabajo parte de hipótesis que deben demostrarse en el ejercicio. A veces funciona, a veces no. En caso de funcionar, nos proporciona un nuevo conocimiento; en caso contrario, también podemos revisar el proceso realizado y buscar una respuesta. Lo que no sucede de ninguna manera es que la hipótesis se resuelva en forma de una intriga simbólica. Acostumbrado a proceder como un investigador, sabe que un experimento puede ser tautológico y que el resultado de una obra no sea más que la reafirmación de la hipótesis originaria: en ese caso es una obra sin contenido. Eso queremos discutirlo.

En primer lugar, el modo distinto y distintivo de su práctica viene entrelazado con una visión específica del fenómeno artístico que supone, sobre todo, desentenderse de la explotación del simbolismo para privilegiar, en cambio, el desarrollo de una experiencia óptica, acústica o sensorial que permita la suspensión o modificación de las condiciones habituales de percepción. Más que una obra que desee “entregar un mensaje” o producir un símbolo, la intención implícita en la práctica de Ossa es la de inducir al participante a una nueva disposición o atmósfera en la que los elementos

que nos rodean –la luz por sobre todo– nos arrojen a una experimentación no conocida, no evidente. Eso nos lleva, por otra parte, a los límites de lo que se incluye dentro de una teoría del arte alimentada por el ilusionismo simbólico.

Por lo general, el campo de las artes visuales está sembrado de ejercicios de representación simbólica. Eso supone que muchas de las propuestas que nos encontramos en museos y galerías actúan, en realidad, como señal indicativa de algún tipo de esquema donde lo que la pieza representa, sin importar su formato, es una alusión a algo no presente. A grandes rasgos, un símbolo funciona por asociación. Donde el sujeto percibe su presencia debe suponer la evocación de algo que no está allí. Hay ejemplos sencillos. Donde aparece una calavera, se cita

a la muerte. Donde aparece un tractor, se cita al campesino mecanizado. Donde aparece la hoz y el martillo, se cita al Partido Comunista. Una estrella es en Chile el símbolo patrio y un artista como Carlos Leppe supo explotar todo su potencial simbólico a través de una performance en la que rememora la estrella presente en la tonsura de Marcel Duchamp, asociada en su momento con la represión dictatorial. La operatoria descrita supone un juego de correlaciones simbólicas que sólo se puede seguir mediante una importante cantidad de información preexistente. Por lo tanto, todo lo que tenemos a la vista en la performance de Leppe solo lo esta en función de anunciar otros elementos no presentes.

Lo mismo sucede, en general, con buena parte del arte contemporáneo, instalado en el desarrollo de ese juego de gato por liebre. Nadie piensa en relación a lo que tiene delante como algo con un valor llano: una pintura, una instalación, una performance nunca es directamente lo que es, sino que exige entrar en una política cambiaría en la que el objeto adquiere valor por asociación a una posible referencia “no visible”. Lo que vemos en las artes visuales no es más que una señal que alude a otra realidad en una prolongada cadena de evocaciones. Con el tiempo, buena parte de este juego de sustituciones simbólicas ha construido un juego de permutas que llevan al arte contemporáneo hacia un régimen de valor real. Dicho de otro modo, en el campo de las artes visuales, nada es lo que parece.

Ossa, en cambio, opta por una vía directa, sobria y desprovista de evocaciones. Su manera de proponer una relación con su trabajo se inclina hacia la observación y la participación, del mismo modo en que se contempla un fenómeno natural, la gradación de la luz al atardecer o la incidencia de un color sobre una superficie. Su intención como artista demanda, por lo tanto, una forma de aproximación muy diferente, donde el término “espectador” parece excesivamente pasivo. Dígamos que Ossa no espera la complicidad y el buen comportamiento del visitante ante un espectáculo, entre otras cosas, porque su trabajo no plantea una relación de intercambio de contenido: la obra es lo que aparece y no otra cosa. Por lo tanto, a

diferencia de un esquema de permuta simbólica como el que antes describíamos, donde el papel que se le atribuye al espectador es el de presunto implicado en una trama, el trabajo de Ossa no esconde nada dentro del argumento que plantea su obra. Aquel que lo “aprecia”, en realidad, solo lo experimenta. Y una vez hecho, no debe necesariamente extraer algo formal, un predicado o idea, como no sea una impresión cromática, un sentimiento difuso o una sensación vaga de haberse encontrado con algo hasta ahora desconocido. Si en muchas exposiciones los objetos interpelan mediante un mensaje secreto –lo que obliga a los visitantes en la sala a pasearse como inspectores que intentan sorprender in fraganti–, Ossa carece de trama oculta y opta por el minimalismo como modo lacónico y directo, de tal manera que el juego de matices policiales que suele darse muchas veces ante una muestra contemporánea, donde todo se convierte en indicio o sospecha, queda abolido. Ossa propone algo llano. Por lo mismo, su obra experimental escasamente permite una relación pedagógica entre autor y receptor, lo que nos recuerda las reflexiones del pensador francés Jacques Rancière en su ensayo *El espectador emancipado*: “Se dirá que el artista no pretende instruir al espectador. Que se guarda mucho, actualmente, de utilizar la escena para imponer una lección o para transmitir un mensaje. Que solamente quiere producir una forma de conciencia, una intensidad de sentimiento, una energía para la acción. Pero lo que siempre supone es que lo percibido, sentido, comprendido es aquello que él ha puesto en su dramaturgia o en su performance.”

Si algo no busca el trabajo de Ossa es impartir una lección o crear una diferencia entre artista y receptor de la obra. Más bien, bajo la lógica de un experimento compartido, la idea es adentrarse juntos en un ensayo. Cada dispositivo creado supone una interpelación mutua: autor y receptor pasan a un mismo plano. Su trabajo Laboratorio Eigengrau, realizado en 2014 en conjunto con Javier Toro Blum, incluyó la invitación a un número de participantes que se sometieron a una serie de experiencias lumínicas y movimientos al pasar de la luz a la oscuridad. El término *eigengrau* describe, en realidad, aquella oscuridad uniforme que mucha gente dice ver ante la ausencia de luz. Es un término difuso en la medida que aún no ha sido tematizado de lleno dentro de nuestras formas de percepción. Justamente allí, en esa oscuridad, será donde ambos artistas tratan de aprehender un sistema de comunicación capaz de configurar lenguajes visuales temporales. Con la contribución de más de una quincena de voluntarios con los ojos vendados, la idea del experimento buscaba extraer una forma de aproximación o un conocimiento no formalizado sobre percepción cromática.

Experimentar ofrece una sensación no conocida, oír un sonido por primera vez, entrar en una relación con el espacio que altere nuestra percepción del tiempo o, al revés, entrar en una relación con el tiempo que le dé otra forma a nuestro espacio. En cualquier caso, siempre se trata de una forma distinta de lo que ya dominamos. Eso necesariamente nos arroja a una zona que se aleja del confort habitual donde tenemos control. Si existe una agenda oculta en el trabajo de Benjamin Ossa, esta se

refiere a la modificación de nuestros modos de percepción en busca de un lugar no tipificado en lo visible. Más que un mensaje, es una invitación. Gracias a ella, tenemos la oportunidad de volver a admirar en sus dispositivos muchos fenómenos que, de otro modo, pasarían desapercibidos a nuestro entendimiento, acostumbrado a funcionar en base a normas preceptivas asumidas.

En el conjunto arquitectónico de las Torres de Tajamar desarrollado a finales de los años 60 por el estudio B.V.C.H. (Carlos Bresciani, Héctor Valdés, Fernando Castillo y Carlos Huidobro), se reparten una serie de pérgolas. Una de ellas es ocupada por la Galería Tajamar donde Benjamín Ossa realiza su intervención *Formas / Borde* en 2011. Inspirado en la arquitectura de la Bauhaus, dispone en cada una de las caras de vidrio de la galería hexagonal distintas figuras primarias de la geometría. El acceso a la galería no es posible: sólo se aprecia el trabajo al circular alrededor de ese kiosko. En cada una de las seis ventanas las figuras geométricas negras aparecen con un reborde de distinto color correspondiente al color del anverso, aquel que queda parcialmente oculto dentro de la galería. La obra se ve y no se ve según se camina alrededor de sus contornos. Entonces empiezan a sucederse una serie de coincidencias cromáticas con los elementos circundantes.

Según señala el propio Benjamín Ossa, “desde el principio el trabajo está en relación al sujeto, al cuerpo. No concibo la posibilidad de que entre mi trabajo y quien lo observe, no exista una dinámica”. Sus palabras a propósito de *Dibujo de paso* para Galería Temporal en Santiago (2013) indican claramente la situación condicional en la que se encuentra cada una de sus piezas expuestas. No es que sus piezas encierren un valor en sí, no actúan como obras de arte: pese a todo el cuidado en su formalización, elaboración y diseño, cada una de ellas está finalmente arrojada a la necesaria interrelación de quien la observa.

Por lo tanto, para apreciar el trabajo de Benjamín Ossa podemos tomar distintas rutas. Ante todo, podemos seguir una vía estrictamente sensorial que nos permita entrar de lleno en un número de fenómenos perceptivos, impresiones que nuestra vista capta sin necesidad de disponerse a “entender” o “apreciar” la obra. Verla, percibirla, ya es entrar en su mecánica. Y sin haber tenido tiempo para pensar o decidir qué línea seguir, su trabajo ya nos ha hecho partícipes de su acontecer.

En el montaje *En la luz* realizado en el Salón Tudor en marzo del 2011, en la cumbre del cerro San Cristóbal (Santiago, Chile), nos encontramos con una intervención gráfica desplegada en las ventanas que va graduando la luz que entra desde el exterior según avanza el día. El efecto conseguido por Benjamín Ossa es directo: los rayos entran tamizados por las hendiduras en una sala como si fuera un templo. La perspicacia al adoptar un mecanismo que se active con el sol, crea una sala que adquiere distintas tonalidades de luz. El visitante que acude en dos momentos del día no se encuentra ante la misma temperatura de luz. El espacio es percibido de otra manera. De pronto, toda la arquitectura del lugar es

transformada y quedamos sumergidos en la calma luminosa, la sensación reposada de un templo, un espacio-tiempo diferente que nos dispone a la contemplación. Tal vez el tiempo transcurre bajo una luz similar en la mezquita de Santa Sofía en Estambul.

En ese momento, podemos sugerir que una obra que funciona a través de dispositivos de esta índole libra al observador, más que ninguna otra, al completo arbitrio de su subjetividad: lo deja solo. Podríamos hablar, incluso, de una obra sin contenido o de una obra por construir. Ya depurada de cualquier intención explícita, de cualquier tentativa simbólica, alejada de la opción de perseguir una clave narrativa, le corresponde al sujeto asumir la visión de un fenómeno que sólo él podrá describir, según enfrente la obra. Quizás el trabajo del artista no consista, entonces, en elevar la elaboración de sus postulados, ni en incrementar el peso conceptual de su trabajo, sino más bien lo contrario: en incrementar el silencio para que la pieza tome su valor específico vacía de toda explicación preconcebida, desamparada en la pulcritud de una serie de acontecimientos elementales. La seducción negativa. Sin discurso, la labor del artista es más ambiciosa y humilde a la vez, porque debe volver a cero la función según la cual crea, al punto que podríamos decir que la propia obra se encarga de abrir el campo de visión para aparecer bajo una nueva luz.

Según la descripción que figura en la página del artista, *Dual*, desarrollado en 2013, se comporta como “un dispositivo fenomenológico de reproducción holística de acción y sentido.” O podemos pensar en una máquina de mirar al otro a través de un cilindro de un diámetro suficiente como para confundirlo con un espejo de tocador de artista inserto en un telescopio. Allí dentro, la mirada se desviste, se desprende del maquillaje, se retira del escenario de la vida diaria. Abordable por ambos extremos, el cilindro inyectado de luces rojas es una estación de encuentro para miradas que comparecen con la curiosidad exaltada. Del otro lado, tímidamente se vislumbra también el ojo de la persona situada al costado opuesto en busca de la mirada. Mirar para mirar, se podría decir. Mirar cómo nos miramos.

The universe is wider than our views of it (“nuestro universo es más amplio que nuestras visiones de él”), apuntaba Thoreau en las páginas finales de *Walden*. Hay más que ver y más que experimentar y las posibilidades formales que ofrecen las artes visuales a veces se limitan a reproducir un modo de funcionamiento que se autoalimenta. En el trabajo de Benjamín Ossa podemos, en cambio, comprobar la presencia silenciosa de otra organización del objeto que pone en cuestión nuestros sentidos y forma de conocer. Lo que se experimenta en relación con sus propuestas queda bien expresado en una intención enfocada en provocar una expansión: expansión de los límites de nuestra forma de percibir los fenómenos físicos más sencillos en relación con la luz, con el movimiento, con el tiempo. Esa misma expansión contrasta, justamente, con la proliferación de la imagen. En los tiempos que corren, la visualidad es un elemento sobreexplotado. La multi-plicación provocada por

la reproducción técnica y digital ha convertido el mundo en una aparición *instagramizada*. En las piezas de Ossa, en cambio, que carecen de contenido explícito, el ojo no puede distraerse con la aparición figurada de la imagen, sino que vuelve a ejercitar su más básica función física y perceptiva. A partir de ahí, su trabajo nos deja en el camino a expandir nuestra reflexión sobre el peso de algunas definiciones fundamentales: ¿cuáles son los límites de la abstracción?, ¿cómo damos forma a una imagen?, ¿acaso nuestros conocimientos nos impiden otro conocimiento?, ¿en qué se basa la relación entre objeto y objetividad?

La luz pasa a través de una serie de planchas troqueladas de mayor a menor siguiendo la forma de lo que podría ser un piñón de bicicleta. A su paso, al ir disminuyendo el tamaño del troquel, la luz se va recortando, concentrando. ¿Cómo hay que mirar? ¿de mayor a menor, o a la inversa? ¿tiene la pieza un sentido de concentración o de expansión? Bajo cierto efecto óptico de acumulación, podríamos creer que la pieza responde a nuestro ángulo de visión, que la luz es un efecto que creamos con nuestra circulación. Cada observador o participante experimenta solitario la sensación de una influencia propia de la luz al pasar de una plancha a otra. Cada observador se transforma en el activador de ese dispositivo en lo que finalmente se torna en una relación personal, en una definición propia del ángulo, de la perspectiva, de la intensidad lumínica. Cada cual ve la pieza como quiere, en soledad, como si hubiese sido hecha para que cada par de ojos la poseyera por primera vez. Con el título *Un ejercicio romántico* la pieza fue presentada en la exposición colectiva “Luz sur” en el Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia, el año 2013.

Esse est percipí fue la máxima filosófica con la que George Berkeley funda el empirismo: ser es ser percibido. Sólo aquello que pasa por nuestros sentidos adquiere existencia y todo aquello que no percibimos queda fuera. Una forma de entender la intención del trabajo de Benjamín Ossa es percatarse de que todo aquello que nos pasa desapercibido está justo enfrente de nosotros, delante de nuestras narices. Entrenados para responder ante los fenómenos lumínicos con una comprensión predefinida, muchas veces perdemos la oportunidad de ver. Hemos sugerido que los trabajos citados de Benjamín Ossa no persiguen necesariamente algo nuevo ni expresan un contenido específico. Más bien sirven para expandir la necesidad de detenernos en la apreciación perceptiva de lo que nos rodea, con sus luces y sombras. Desde sus primeros trabajos con la geometría hasta sus obras más recientes en polietileno fundido, Benjamín Ossa ha logrado mantener una inquietante y seductora simpleza. Su obra seguirá su propia evolución, con toda certeza. Nos queda a nosotros asumir las preguntas que ella genera. Tendremos tiempo para verificar o no sus hipótesis. Tal vez, la mejor forma de entender su trabajo sea, simplemente, verlo como una investigación del arte que deja abierto ante nosotros un problema irresuelto: un fenómeno de permanente impermanencia.

^[1] * Texto realizado para Libro Artepistas de Abertis Auto-pistas y CorpArtes sobre obra pública Murrullos de amor de Benjamín Ossa, 2017

PERMANENCE OF THE IMPERMANENT*

“*Cualquier arte tiende a descifrar el mundo, a visualizar una emoción, la naturaleza, el subconsciente, etc. ...*

¿Podemos plantear una pregunta en lugar de responder siempre en términos de alucinaciones?

Esta pregunta sería: ¿puede uno crear algo que es real, sin ilusionismo y, por lo tanto, un objeto no artístico?”

– Daniel Buren, *Beware!* (1970)

The main visual elements utilized by Benjamín Ossa in most of his works are light, color, geometry and shadow (that is, the hue or absence of light). With that, we have already said everything and have also not said anything at all. Because, with the same elements the impressionist movement painting was also developed as well as photography, cinema, sculpture and much of the arts of visual representation. Therefore, if we ask ourselves which materiality distinguishes Benjamín Ossa's artistic practice, we are unable to settle upon an illustrative characteristic. What then is the particularity of his work? Evidently, we cannot say that Ossa is precisely a photographer, filmmaker, or painter. At times, he hints at being a sculptor when his work displays a series of three-dimensional pieces arranged in some format close to that of an abstract statue. Yet it also feels a bit imposed upon. His practice is rather organized under another work scheme, many times resembling the work of a researcher. And that, has a number of implications. For one, his work is based on hypotheses that must be proven in practice. Sometimes it works, sometimes it doesn't. If it works out, his *œuvres* provide us with new knowledge; on the contrary, we can also review the process and find our own answer. What does not occur in any way is for the hypothesis to be solved in the form of a symbolic intrigue. As Ossa is used to proceeding as a researcher, he knows that an experiment can be tautological and that the result of a work is nothing more than the reaffirmation of the original hypothesis: in that case it is a work without content. Let us further discuss this.

First, the distinct and characteristic way of his practice is intertwined with a specific vision of the artistic phenomenon that involves, above all, disregarding the exploitation of symbolism to favor instead the development of an optical, acoustic, or sensory experience, that suspends or modifies the usual perceptual conditions. More than a work that wishes to “deliver a message” or “produce a symbol,” the intention implicit in Ossa's practice is to induce the viewer into a new atmosphere and form of disposition in which the elements that surround us—light above all—throw us into an unapparent and unknown experience. That brings us, on the other hand, to the limits of what is considered within art theories fostered in symbolic illusionism.

In general, the field of visual arts is sown with acts of symbolic representation. This entails that many of the proposals we find in museums and galleries act, in fact, as an indicative signal of some kind of scheme where what the piece represents, regardless of its format, is an allusion to something that is not present. Broadly speaking, a symbol works by association. Where the subject perceives its presence, he or she must assume the evocation of something that is not there. There are simple examples. Where a skull appears, death is cited. Where a tractor appears, the mechanized farmer is cited. Where the hammer and sickle appears, the Communist Party is cited. A star in Chile is the national symbol and an artist like Carlos Leppe knew how to exploit its entire symbolic potential through a performance in which he recalls the star present in Marcel Duchamp's

Tonsure, associated at the time with the dictatorial repression. The operation described involves a set of symbolic correlations that can only be followed by a significant amount of pre-existing information. Therefore, everything we have in view in Leppe's performance is only based on announcing other elements that are not present.

The same happens, in general, with a considerable share of contemporary art that has settled into the old pig in a poke game. No one thinks in relation to what lies before us as something with a simple value: a painting, an installation, a performance is never directly what it is, but requires entering into an exchange rate policy in which the object acquires value by association with a “not visible” possible reference. What we see in the visual arts is nothing more than a sign that alludes to another reality in a prolonged chain of evocations. Over time, much of this symbolic substitution game has built a set of swaps that lead contemporary art into a barter regime in which the nominal value is not the real value. In other words, in the field of visual arts, nothing is as it seems.

Ossa, on the other hand, opts for a path that is direct, somber and lacking in evocations. His way of proposing a relationship with his work leans towards observation and participation, in the same way that a natural phenomenon is contemplated, the gradation of light at sunset or the incidence of a color on a surface. As an artist, his intention demands, therefore, a very different approach, where the term “spectator” seems excessively passive. Hence, Ossa does not expect complicity and good behavior on behalf of the visitor when arriving to his exhibition, among other things, because his work does not pose a relationship of content exchange: the work is what appears and not something else. Therefore, unlike a symbolic swap scheme like the one we described earlier, where the role attributed to the viewer is that of a suspect involved in a plot, Ossa's work does not hide anything within the argument raised by his work. He who “appreciates” it, in fact, only experiences it. And once experienced, the visitor does not necessarily have to take from it something formal, a predicate or idea, such as a chromatic impression, a diffuse sentiment, or a vague feeling of having

encountered something that was yet unknown. If in many exhibits the objects prompt through a secret message—which forces visitors in the room to walk around as inspectors who try to surprise in fraganti—, Ossa lacks a hidden plot and opts for minimalism as a laconic and direct way, in such a way that the game of police-type nuances that often occurs when faced with a contemporary art exhibition, where everything becomes a sign or a suspicion, is eradicated. Ossa proposes something straightforward. For this reason, his experimental work barely allows a instructional relationship between author and recipient, which reminds us of the reflections of French thinker Jacques Rancière in his essay *The Emancipated Spectator*: “It will be said, for their part, artists do not wish to instruct the spectator. Today, they deny using the stage to dictate a lesson or convey a message. They simply wish to produce a form of consciousness, an intensity of feeling, an energy for action. But they always assume that what will be perceived, felt, understood is what they have put into their dramatic art or performance.”

If there is something that Ossa's work does not seek it is to teach a lesson or create a difference between artist and spectator. Rather, under the logic of a shared experiment, the idea is to jointly explore the posed question. Each device created involves a mutual interpellation: author and spectator are put on the same level. His work Eigengrau Laboratory, carried out in 2014 together with Chilean artist Javier Toro Blum, considered the participation of a number of viewers who underwent a series of light experiences and movements as they passed from light to darkness. The term *eigengrau* actually describes that uniform darkness that many people say they see in the absence of light. It is a diffusive term to the extent that it has not yet been fully thematized within our forms of perception. It is precisely in that darkness that both artists try to apprehend a communication system capable of configuring temporary visual languages. With the contribution of more than fifteen blindfolded volunteers, the idea of the experiment sought to extract a form of approximation or arrive at an informal type of knowledge about chromatic perception.

Experimenting offers an unknown sensation that allows for us to hear a sound for the first time, enter into a relationship with space that alters our perception of time or, conversely, enter into a relationship with time that reshapes our space. In any case, it is always a different way of perceiving from that which we already master. That necessarily throws us into a zone that moves away from the usual comfort where we have control. If there is a hidden agenda in Benjamín Ossa's work, it refers to the modification of our modes of perception in search of a place not typified in the visible. More than a message, it is an invitation. And, because of that, we are given the opportunity to return to admire again in his devices many phenomena that, otherwise, would go unnoticed to our understanding, accustomed to operate on assumed prescriptive norms.

In the architectural complex of the Torres de Tajamar developed in the late 60s by the B.V.C.H. studio (Carlos Bresciani, Héctor Valdés, Fernando Castillo and Carlos Huidobro) in Santiago,

a series of pergolas are distributed. One of them is occupied by the Galería Tajamar where Benjamín Ossa presents his *Formas / Borde* (Forms / Edge) intervention in 2011. Inspired by the Bauhaus architecture style of the surrounding buildings, his intervention consisted of different primary geometric figures placed on each of the glass façades of the hexagonal gallery. Entering the gallery is not possible: the work is only appreciated when circulating around that kiosk. In each of the six windows the black geometric figures contain a colored flange corresponding to the color of its obverse side, the one that is partially hidden inside the gallery. The work is seen and not seen as you walk around its contours. Then a series of chromatic coincidences with the surrounding elements begin to occur.

As Benjamín Ossa himself points out, “from the beginning the work is in relation to the subject, to the body. I do not conceive the possibility that between my work and whoever observes it, there exists no dynamic.” These words, which are referring to his work *Dibujo de paso* (Drawing in Passing) for Galería Temporal in Santiago (2013), clearly indicate the conditional situation of his work. Each of his pieces do not enclose value within them, they do not act as works of art: despite all the care in their formalization, elaboration and design, each one of them are ultimately thrown into the necessary interrelation with the observer.

Therefore, to appreciate the work of Benjamín Ossa we can take different routes. Above all, we can follow a strictly sensorial path that allows us to fully enter into a number of perceptual phenomena, impressions that our eyes capture without having to “understand” or “appreciate” the work. Seeing it, perceiving it, is already entering its mechanics. And without having had time to think or decide which line to follow, his work has already made us partakers of its occurrence.

In his installation *En la luz* (In the Light) presented in the Salón Tudor in March 2011, at the summit of the San Cristóbal hill (Santiago, Chile), we find a graphic intervention that unfolds on the windows, which subsequently grades the light entering from outside as the day progresses. The effect achieved by Benjamín Ossa is direct: the sifted rays enter through the crevices in a room as if it were a temple. The insightful decision of adopting a mechanism that activates with the sun, creates a room that acquires different shades of light. The spectator who visits at two different times of the day does not experience the same light temperature in each time. Space is perceived differently. Suddenly, the architecture of this place is transformed and we are submerged within a luminous sense of calm, similar to that peaceful sensation of a temple, a different space-time that provides us with contemplation. Perhaps time passes by under a similar light inside the Hagia Sophia mosque in Istanbul.

In that moment, we are able to suggest that a work that is activated through a device of this nature frees the observer, more than any other, at the complete discretion of his or her subjectivity: the observer is left alone. We could even refer to it as a work that does not have content or a work that is in process. Stripped bare of

any explicit intention, of any symbolic attempt, far from the option of pursuing a narrative key, it is up to the subject to accept the vision of a phenomenon that only he or she can describe, depending on how the observer approaches the work. Perhaps the artist's work does not consist, then, in raising the elaboration of his postulates, nor in increasing the conceptual weight of his work, but rather the opposite: in increasing the silence so that the piece takes its specific value empty of all preconceived explanations, defenseless in the tidiness of a series of fundamental occurrences. The negative seduction. Without speech, the artist's work is both more ambitious and humble at the same time, because he must return the purpose of his work back to zero according to what he creates, to the point where we could say that the work itself is responsible for opening the field of vision to appear under a new light.

According to the description on the artist's page, *Dual*, developed in 2013, behaves like “a phenomenological device of holistic reproduction of action and meaning.” Or, we can think of it as an observational machine to observe the other through a cylinder of an enough diameter to confuse it with an artist's dressing mirror inserted in a telescope. Inside the cylinder, the gaze undresses, gets rid of all makeup, and steps down from the stage that is daily life. Approachable through each of its ends, the cylinder, injected with red lights, is a meeting station for gazes that appear with exalted curiosity. From the other side, the eye of the person on the opposite end in search of an opposing gaze timidly appears. Observing to observe, you could say. Observe how we see each other.

The universe is wider than our views of it as Thoreau pointed out in the final pages of *Walden*. There is more to see and more to experience and the formal possibilities offered by the visual arts are sometimes limited to reproducing a mode of being that is self-perpetuating. In the work of Benjamín Ossa we can, on the other hand, verify the silent presence of another form of object order that questions our senses and ways of knowing. What is experienced in relation to his proposals is well expressed in an intention focused on provoking an expansion: expansion of the limits of our way of perceiving the simplest physical phenomena in relation to light, with movement, with time. That same expansion contrasts, in turn, with the proliferation of the image. In this day and age, visibility is an overexploited element. The multiplication caused by technical and digital reproduction has turned the world into an instagramized appearance. In Ossa's pieces, on the other hand, which lack explicit content, the eye cannot be distracted by the figurative appearance of the image, hence it is forced to go back to exercising its most basic physical and perceptual function. From there, his work leads us towards an expansion of our reflection on the weight of some fundamental definitions: What are the limits of abstraction? how do we shape an image? does our knowledge prevent us from acquiring other forms of knowledge? what is the relationship between object and objectivity based on?

Light passes through a series of punctured sheets,

* Text written for Libro Artepistas by Abertis Autopistas and CorpArtes on public work *Murmurs of Love* by Benjamín Ossa, 2017.

“La pampa se encarga de sacar al hombre de sus máscaras”.

– Andrés Sabella, *Norte Grande* (1959)

A plena luz del día, cada paso que das sobre el desierto deja huellas que el sol va quemando mientras el viento las va moldeando. Frente a ese mismo espectáculo, el viento roza con la chusca tu rostro cuando te percatas de la sequedad de tu boca. Las horas aquí no son marcadas por la razón del tiempo, sino más bien por la oscilación térmica y la intensidad de la luz. Todo lo que tu cuerpo siente y tus ojos observan, pasa a formar parte de una experiencia íntima con este recalitrante lugar.

Con estos análisis solo podemos confirmar que los viajes de exploración por ese desierto que estremece a Chile y que lleva por nombre Atacama, han creado diversos argumentos que construyen una investigación de campo para alterar tanto la materia orgánica como física. A través de un viaje, es posible elucubrar que los errabundeos por el desierto tarapaqueño, específicamente sobre la Pampa del Tamarugal, son particularmente difíciles de sopesar a simple vista. No obstante, aparecen algunas acciones que conservan ciertas estéticas que traspasan las dimensiones más peculiares de este desierto, un asunto que amplía el enfoque a otras interpretaciones visuales y cognitivas.

Pero ciertamente es la intensidad del desierto la que nos permite observar unos o varios paisajes para una metódica comprensión del mismo. En este caso es el paisaje –como experiencia, como objeto, o como acontecimiento– el que proporciona la coherencia para que el artista chileno Benjamín Ossa revele sus posturas ante este desierto tarapaqueño.

Una de las primeras aproximaciones a la experiencia de Ossa, hoy expuesta con el título de “Bordes distantes” en Galería Aldo de Sousa, ocurre cuando apreciamos sus fotografías. Es posible observar en ellas un entorno que él presenta para otorgar cierta transgresión a su propia introspección. En esta experiencia el recorrido y la búsqueda por una panorámica van más allá de la potencia del espacio, ya que no solo al cartografiar el paisaje se expone una representación artística. Aquí, la travesía parte por designar al paisaje como espacio objetivo de trabajo y también, la posibilidad de visibilizar los elementos que yacen sobre la superficie de esa tierra agrietada. Ver detalladamente las imágenes de piedras, papeles quemados y el agitado trote sobre la arena, proponen al espectador que este espacio traspasa los límites de lo visible, abriéndonos este sitio como una significativa pesquisa. Un sitio que sin duda puedes manosear mientras lo observas.

Si bien Ossa, desde una serie de ejercicios, nos plantea este paisaje como una separación del sujeto frente al objeto, al mismo tiempo, presenta un nuevo tipo de relación del individuo con su medio; y de su existencia dentro

del desierto. Esta experiencia expone todas esas aleaciones infinitas en lo finito, ya que el paisaje si bien delimita también acarrea detalles visibles y pliegues invisibles. Es más, estas obras superponen perspectivas que actúan como metáforas para enaltecer el papel de un artista ante la diversidad del desierto.

Por otro lado, este peregrinar por el desierto de Tarapacá propaga una serie de detalles del aspecto que nos revela la naturaleza de manera que, al practicar nuestra observación sobre este paisaje recogemos elementos significativos para construir una composición. Ante esta aseveración, el artista no pretende mostrar la naturaleza bajo su objetividad científica, sino más bien prefiere exteriorizar el gozo que nos presenta su contemplación. En esa misma perspectiva de observación, los paisajes suelen ser definidos como símbolos que simultáneamente pueden representar la plenitud de sus atmósferas.

Posterior a la realización de este viaje, y al crear esta reflexión expositiva, Ossa pretende cuestionar el espacio expositivo como mediador de la imagen de la naturaleza. Es aquí, donde podríamos entender que la contemplación del paisaje puede ser uno de los puntos más álgidos de este proceso de investigación de campo ya que como dice Agustín Berque “el paisaje es concebido como un objeto de manera que el paisaje es la ilustración visual de la experiencia errante y sumisa de la geografía”.

“Bordes distantes” plantea al paisaje como objeto de estudio sin dejar de lado su valor como representación. El artista comprende que la fisonomía del paisaje no es solo una imagen, sino que también puede ser una forma. El paisaje es una producción cultural, lo que es visible pasa a ser una realidad inherente y aparece más allá de lo representado. Por instantes, al analizar este paisaje, creemos estar presenciando un conjunto de signos que descifran nuestra forma de mirar y examinar las infinitas imágenes que acopian un sentido reflexivo, que en definitiva son necesarias a la hora de discernir, analizar y sintetizar las características que posee el paisaje.

Finalmente toda la concepción del paisaje es la conjunción de una experiencia personal e incesante; y si toda esa experiencia permite el encuentro con lo real, generaríamos una conciencia sobre lo que nuestro pensamiento designa para el estudio e interpretación multidisciplinar del paisaje.

* Texto curatorial de la exposición individual “Bordes distantes” de Benjamín Ossa en Galería Aldo de Sousa, Buenos Aires, Argentina, 2016.

“The pampa will ultimately rid man of his masks.”

– Andrés Sabella, *Norte Grande* (1959)

In broad daylight, every step in the desert leaves a trace that the sun burns while the wind modifies it. As you look back at your steps, the wind gracefully brushes your face as you notice the feeling of dryness in your mouth. The hours here are not marked by reason of time, but rather by thermal oscillation and light intensity. Everything your body feels and your eyes observe, becomes a part of an intimate experience within this defiant place.

Under this visual analysis, we may only confirm that explorative journeys through this desert named Atacama, which makes Chile cringe, has shaped several arguments that form a field research that seeks to alter both organic and physical matter. Through a journey of this kind, it is possible to devise that wanderings through the desert of Tarapacá, specifically on the Pampas of the Tamarugal, are particularly difficult to ponder with the naked eye. Nevertheless, certain efforts emerge that are able to preserve certain aesthetics that go beyond the most peculiar dimensions of this desert, an issue that grants a broadened approach to other visual and cognitive interpretations.

Yet, it is certainly the intensity of the desert that allows us to methodologically understand one or more of its landscapes. In this case, it is the landscape as an experience, as an object, or even as an occurrence, that provides Chilean artist Benjamín Ossa with a certain degree of lucidity to reveal his view of the desert of Tarapacá.

A first approach to Ossa’s desert experience is through his photographs presented in “Bordes distantes” (Distant Borders) currently shown in the Aldo de Sousa Gallery. It is possible to observe in them a setting that he presents as a certain transgression of his own introspection. In this experience, the trajectory and search for a panoramic view go beyond the power of space, therefore, it is not only when mapping a landscape that an artistic representation is exposed. In this scenario, the journey more so designates the landscape as an objective work space, and also, the possibility of making visible the elements that lie on the surface of that ruptured land. If we cautiously observe Ossa’s images of stones, burnt paper, and the traces left behind of a brisk trotting on the sand, they portray a space that goes beyond the limits of the visible, opening this site as a significant object of study. An object of study that you are undoubtedly able to both touch and observe.

* Curatorial text for Benjamín Ossa’s solo show “Bordes distantes” at the Aldo de Sousa Gallery, Buenos Aires, Argentina, 2016.

“The pampa will ultimately rid man of his masks.”

– Andrés Sabella, *Norte Grande* (1959)

In broad daylight, every step in the desert leaves a trace that the sun burns while the wind modifies it. As you look back at your steps, the wind gracefully brushes your face as you notice the feeling of dryness in your mouth. The hours here are not marked by reason of time, but rather by thermal oscillation and light intensity. Everything your body feels and your eyes observe, becomes a part of an intimate experience within this defiant place.

Under this visual analysis, we may only confirm that explorative journeys through this desert named Atacama, which makes Chile cringe, has shaped several arguments that form a field research that seeks to alter both organic and physical matter. Through a journey of this kind, it is possible to devise that wanderings through the desert of Tarapacá, specifically on the Pampas of the Tamarugal, are particularly difficult to ponder with the naked eye. Nevertheless, certain efforts emerge that are able to preserve certain aesthetics that go beyond the most peculiar dimensions of this desert, an issue that grants a broadened approach to other visual and cognitive interpretations.

Yet, it is certainly the intensity of the desert that allows us to methodologically understand one or more of its landscapes. In this case, it is the landscape as an experience, as an object, or even as an occurrence, that provides Chilean artist Benjamín Ossa with a certain degree of lucidity to reveal his view of the desert of Tarapacá.

A first approach to Ossa’s desert experience is through his photographs presented in “Bordes distantes” (Distant Borders) currently shown in the Aldo de Sousa Gallery. It is possible to observe in them a setting that he presents as a certain transgression of his own introspection. In this experience, the trajectory and search for a panoramic view go beyond the power of space, therefore, it is not only when mapping a landscape that an artistic representation is exposed. In this scenario, the journey more so designates the landscape as an objective work space, and also, the possibility of making visible the elements that lie on the surface of that ruptured land. If we cautiously observe Ossa’s images of stones, burnt paper, and the traces left behind of a brisk trotting on the sand, they portray a space that goes beyond the limits of the visible, opening this site as a significant object of study. An object of study that you are undoubtedly able to both touch and observe.

* Curatorial text for Benjamín Ossa’s solo show “Bordes distantes” at the Aldo de Sousa Gallery, Buenos Aires, Argentina, 2016.

Although Ossa, through a series of visual exercises, presents this landscape as a separation of subject from object, at the same time, his work presents a new form of interaction between individual and environment; and of its existence within the desert. This experience reveals all those infinite blends that lie within the finite, because this delineating landscape also carries visible details and invisible folds. Moreover, these works superimpose perspectives that act as metaphors to exalt the role of an artist in the face of desert diversity.

On the other hand, this pilgrimage through the desert propagates a series of details of the dimension that nature reveals to us, so that when we put observation into practice within this landscape, we are able to gather significant elements to construct a composition. Under this assertion, the artist does not intend to show nature under his scientific objectivity, but rather, prefers to reveal the joy that his contemplation presents us with. Under that same line of thought, landscapes can be defined as symbols that simultaneously present the full measure of their atmospheres.

After completing this journey, and by creating this exhibitional contemplation, Ossa intends to question the exhibition space as a mediator of the portrayal of nature. It is in this space that we come to understand that contemplation of the landscape as perhaps one of the highest points of this field research process because, as Agustín Berque points out, “the landscape is conceived as an object where the landscape is the visual illustration of the wandering and submissive experience of geography.”

“Distant Borders” poses the landscape as an object of study without neglecting its representational value. The artist understands that the landscape’s physiognomy is not only an image, but can also be a form. The landscape is a cultural construct; what is visible becomes an inherent reality that appears beyond what is represented. When analyzing this landscape, we find ourselves occasionally believing that we are witnessing a set of signs that decipher the way we observe and examine infinite images that join a reflective sense, and that are ultimately necessary when it comes to discerning, analyzing, and synthesizing the characteristics that a landscape possesses.

At last, the whole conception of the landscape is the conjunction of a personal and incessant experience; and if that entire experience allows us to encounter with the real, then we are able to become aware of what our thoughts designate for a multidisciplinary study and interpretation of it.

UN GRITO DE LUZ CONTENIDO*

A nivel poético El Malecón habanero, más que un lugar, es un estado de ánimo. No se compone solamente por kilómetros de muro, sino además por escenarios fragmentados, que a su vez son pequeñas y diversas historias, construidas desde la experiencia colectiva. El Malecón es un espacio de tránsito, de congregación y hábitat. La mezcla de sus funciones, fenómenos y personas hacen de este sitio un monumento al presente, al día a día de Cuba.

Un invisible faro de Benjamín Ossa deviene entonces homenaje simbólico a esa colectividad, a su permanencia y capacidad regenerativa, de convertir el mismo espacio en un lugar diferente cada día. La obra advierte sobre el imaginario común que se (re)construye continuamente en El Malecón, en dependencia del tiempo, del clima y de la gente. La estructura cilíndrica que la compone se inserta dentro de la propia dinámica del área dispuesta a ser recorrida y manoseada, procurando no modificar la cotidianidad del lugar y propiciando una mejor correspondencia entre la creación y las prácticas de vida.

Esta pieza generará disímiles formas de interacción, ya sea por la incidencia de la luz, del viento, del sonido o de la propia presencia del público. Sin embargo, la real intención, la verdadera obra de arte, esta en la interpretación y activación del entorno, del contexto que rodea al objeto, más que en el objeto mismo.

El faro pretende estar, sin estar; mezclarse con la gente; vivir entre ellos. Más que una estructura, ha sido pensado como la materialización de esa relación mágica entre el espacio y los que lo habitan; como un grito de luz, contenido en los límites que le otorgan forma.

* Texto sobre la participación de artista Benjamín Ossa y su proyecto *Un invisible faro* en el proyecto "Detrás del Muro. Escenario Líquido" en el marco de la XIII Bienal de La Habana, Cuba, 2019.

A CONTAINED SHOUT OF LIGHT*

On a poetic level, the Havana Malecón, more than a place, is a state of mind. It is not only composed of walls that span over kilometers, but also fragmented scenarios, which in turn are small and diverse stories built from the collective experience. The Malecón is a space of movement, congregation and habitation. The mixture of its functions, phenomena, and people make this site a monument to the present, to the daily life of Cuba.

Hence, Benjamin Ossa's *Un invisible faro* (An Invisible Lighthouse) becomes a symbolic tribute to that collectivity, to its permanence and regenerative capacity to convert the same space into a different place every day. The work recognizes the common imaginary that continuously (re) constructs itself in The Malecón, dependent on time, weather and the people. This cylindrical structure is inserted within the dynamics of the area, ready to be walked around and handled; trying not to change the daily life of the place and promoting a better correspondence between creation and life practices.

This piece will generate different forms of interaction, be it light, wind, sound incidence or because of the very presence of each viewer. However, the real intention, the true work of art, is in the interpretation and activation of the environment, of the context surrounding the object, rather than the object itself.

The lighthouse pretends to be, without being; to blend in with the people; to live amongst them. More than a structure, it has been thought of as the materialization of that magical relationship between space and those who inhabit it; like a shout of light, contained within the limits that grant its form.

* Text on the participation of artist Benjamin Ossa and his work *Un invisible faro* within the "Detrás del Muro. Escenario Líquido" project in the XIII Biennial of Havana, Cuba, 2019.

FICHAS DE IMÁGENES / LIBRO SEGUNDO

APÉNDICE

ANTESALA — ANTEROOM

- 1 La mano de Geraldí – Geraldí's hand, Vallenar, Chile, 2016. Fotografía - Photo: Benjamín Ossa. (p. 7)
- 2, 3 Serie *Al final del inicio* N°1 y N°2 (en orden de aparición) - *At the End of the Beginning* N°1 and N°2 (in order of appearance), papel RED flame trans calado retro iluminado con sistema led – RED flame trans cut-out paper with led lighting, 71 x 101 cm, 2018. Fotografía – Photo: Benjamín Ossa. (p. 10 - 13)
- 4 *Estrella – Star*, cobre lijado grano 40, soportes y laca poliuretana – sanded 40 grained copper with supports and polyurethan lacquer, 48 x 42 cm, 2019. Fotografía cortesía de – Photo courtesy of: Galería Aldo de Sousa. (p. 14)
- 5 *Es en gran parte a lo que vine – It's Largely What I Came To*, aluminio lijado grano 40 y soporte cromado – sanded 40 grained aluminum with chromed support, 70 x 50 cm, 2015. Fotografía – Photo: Benjamín Ossa. (p. 15)
- 6 Serie *Corte y forma A – Cut and Form A*, papel calado retroiluminado con sistema led – cut-out paper backlit with led system, 160 x 110 cm, 2017, Colección – Collection: Maya Castro. Fotografía – Photo: Benjamín Ossa. (p. 16 - 17)
- 7 Modificación por presión – Modification due to pressure, 2018. Fotografía – Photo: Benjamín Ossa. (p. 18)

INVIERNO — WINTER

- 1 Cordillera de Los Andes en la localidad de Malalcahuello – Andes mountain range in Malalcahuello, Curacautín, Chile, 2016. Fotografía - Photo: Benjamín Ossa. (p. 28)
- 2 *La transformación del tiempo* en exposición colectiva "Against a Conspiracy of Invisibilities", curaduría de Rodrigo Arteaga, Galerie Sobering, Paris, Francia – *The Transformation of Time* in group show "Against a Conspiracy of Invisibilities" curated by Rodrigo Arteaga in Galerie Sobering, Paris, France, 2016. Fotografía – Photo: Benjamín Ossa. (p. 29)
- 3 Malecón de la Habana, Cuba, 2019. Fotografía – Photo: Cristián Aninat. (p. 29)
- 4 Lagartija en La Palmería – Lizard in La Palmería, Chile, 2017. Fotografía – Photo: Benjamín Ossa. (p. 30 - 31)
- 5, 6 *Caleidoscopio*, instalación bipersonal de Augusto Zanela y Benjamín Ossa, curaduría de Marcelo de la Fuente – *Kaleidoscope*, a dual installation by Augusto Zanela and Benjamín Ossa curated by Marcelo de la Fuente, Centro Nacional de Música, Buenos Aires, Argentina, 2016. Fotografía – Photo: Augusto Zanela. (p. 32)
- 7 *Ya la aurora no es nada nuevo* en exposición bipersonal "Todas las cosas derechas mienten", Paris, Francia – *Dawn Is No Longer Something New* in dual exhibition "All Straight Things Lie" in Paris, France, 2017. (p. 33)

ABOUT THE IMAGES / SECOND BOOK

APPENDIX

- 11 Registro de *Les Nymphéas* de Claude Monet en el Musée de l'Orangerie en Paris, Francia – Photo of Claude Monet's *Les Nymphéas* in the Musée de l'Orangerie in Paris, France, 2017. Fotografía – Photo: Benjamín Ossa. (p. 37)
- 12-15 *El sonido circular del paisaje invisible - The Circular Sound of the Invisible Landscape*, Museo de Arte Contemporáneo MAC sede Quinta Normal, Santiago, Chile, 2016. Fotografía – Photo: Pablo Guerrero. (p. 40 - 41)
- 16 Pascual en lupa – Pascual through a magnifying glass, 2016. Fotografía - Photo: Benjamín Ossa. (p. 43)
- 17 Registro de un detalle de *Les Nymphéas* de Claude Monet en el Musée de l'Orangerie, Paris, Francia – Photo of a detail within Claude Monet's *Les Nymphéas* in the Musée de l'Orangerie in Paris, France, 2017. Fotografía – Photo: Benjamín Ossa. (p. 44)
- 18-20 Montaje y detalles de *El sonido circular del paisaje invisible* en exposición colectiva "Pero la desobediencia dormía" – Installation process and details of *The Circular Sound of the Invisible Landscape* in group show "But Disobedience Slept", Museo de Arte Contemporáneo MAC sede Quinta Normal, Santiago, Chile, 2016. Fotografía – Photo: Benjamín Ossa. (p. 45 - 48)
- 21-26 Secuencia de *El sonido circular del paisaje invisible* – Sequence images of *The Circular Sound of the Invisible Landscape*, Museo de Arte Contemporáneo MAC sede Quinta Normal, Santiago, Chile, 2016. Fotografía – Photo: Benjamín Ossa. (p. 49 - 52)
- 27,28 Espectadores interactuando con *El sonido circular del paisaje invisible* – Spectators interacting with *The Circular Sound of the Invisible Landscape*, Museo de Arte Contemporáneo MAC sede Quinta Normal, Santiago, Chile, 2016. Fotografía – Photo: Pablo Guerrero. (p. 53 - 55)
- 29 Imagen de págs. 192 - 193 de libro – Image of pages 192 - 193 of book *The Great Labyrinth: Hélio Oiticica* de MMK Museum Für Moderne Kunst, Frankfurt am Main, Hatje Cantz. Fotografía – Photo: Benjamín Ossa. (p. 57)
- 30-32 Piedras volcánicas presentadas en exhibición "Bordes distantes" curaduría de Rodolfo Andaur – Volcanic rocks presented in exhibition "Distant Borders" curated by Rodolfo Andaur, Galería Aldo de Sousa, Buenos Aires, Argentina, 2016. Fotografía – Photo: Benjamín Ossa. (p. 58 - 60)
- 33 Quemado de lupa en exhibición "Bordes distantes" curaduría de Rodolfo Andaur – Burning by means of a magnifying glass in exhibition "Distant Borders" curated by Rodolfo Andaur, Galería Aldo de Sousa, Buenos Aires, Argentina, 2016. Fotografía - Photo: Benjamín Ossa. (p. 61)
- 34 *De sur a norte*, Papel calado, quemado, pintado y espolvoreado - *From South to North*, cut-out, burnt, painted and powdered paper, 70 x 50 x 52 cm, "Bordes distantes" curaduría Rodolfo Andaur – "Distant Borders" curated by Rodolfo Andaur, Galería Aldo de Sousa, Buenos Aires, Argentina, 2016. Fotografía – Photo: Benjamín Ossa. (p. 62)
- 35 *De oeste a este*, Papel calado, quemado, pintado y espolvoreado – *From West to East*, cut-out, burnt, painted and powdered paper, 70 x 50 x 52 cm, "Bordes distantes" curaduría de Rodolfo Andaur – "Distant Borders" curated by Rodolfo Andaur, Galería Aldo de Sousa, Buenos Aires, Argentina, 2016. Fotografía – Photo: Benjamín Ossa. (p. 63)
- 36 Detalle de *De Sur a Norte* en "Bordes distantes" – A detail of *From South to North* in "Distant borders", Galería Aldo de Sousa, Buenos Aires, Argentina, 2016. Fotografía - Photo: Benjamín Ossa. (p. 64)
- 37 Registro fotográfico de *Los funerales de Atahualpa* de Luis Montero – Photo of Luis Montero's *The Funerals of Atahualpa*, Museo de Arte de Lima, Perú, 2017. Fotografía - Photo: Benjamín Ossa. (p. 65)
- 38 Espectadores en arteBA Focus observando *Dibujo de paso* – Spectators in arteBA Focus observing *Drawing in Passing*, 2017. Fotografía – Photo: Ignacio Elffman. (p. 66 – 67)
- 39 Registro fotográfico de detalle de *Los funerales de Atahualpa* por Luis Montero – Photo of a detail of Luis Montero's *The Funeral of Atahualpa*, Museo de Arte de Lima, Perú, 2017. Fotografía – Photo: Benjamín Ossa. (p. 68)
- 40 Posa convergente – Convergent pond, 2017. Fotografía – Photo: Benjamín Ossa. (p. 69)

- 41,42 Proceso constructivo de obra pública *Murmullos de amor*, acero galvanizado, discos en acrílico y sistema de colgado piola de acero inoxidable, 288m2, instalado en Autopista Central gracias a: - Construction process of public work *Murmurs of Love* made of galvanized steel, acrylic discs and a hanging system made with stainless steel, 288m2, installed in Autopista Central thanks to: CorpArtes, MOP, Universidad del Desarrollo e Ilustre Municipalidad de Renca, arquitectura de - architecture: Agustín Infante, Santiago, Chile, 2016. Fotografía - Photo: Sebastián Mejía. (p. 70 - 72)
- 43 Cementerio Municipal de Zapallar - Municipal cemetery of Zapallar, Chile, 2017. Fotografía - Photo: Benjamín Ossa.
- 44,45 Fragmento de video *Persiguiendo una línea encontré una galaxia* realizado en la ruta del ácido en el Desierto de Tarapacá en Chile para exhibición "Bordes distantes" curada por Rodolfo Andaur - Fragment of video titled *Following a Line I Found a Galaxy* filmed in the ruta del ácido in the Tarapacá Desert of Chile for exhibition "Distant Borders" curated by Rodolfo Andaur, Galería Aldo de Sousa, Buenos Aires, Argentina, 2016. (p. 74 - 75)
- 46 *Dibujo de corte*, papel calado retro iluminado con sistema led, 70 x 50 cm, en "Bordes distantes", curaduría Rodolfo Andaur - *Cutting Drawing*, cut-out paper backlit with led system, 70 x 50 cm, shown in "Distant Borders" curated by Rodolfo Andaur, Galería Aldo de

VERANO — SUMMER

- 1 Proceso constructivo de obra pública *Murmullos de amor*, instalando en Autopista Central - Construction process of public work *Murmurs of Love* installing in Autopista Central, Renca, Santiago, Chile, 2016. Fotografía - Photo: Sebastián Mejía. (p. 93)
- 2 *Murmullos de amor*, Acero galvanizado, discos en acrílico y sistema de colgado piola de acero inoxidable, 288m2, instalado en Autopista Central gracias a: - Public work *Murmurs of Love* made of galvanized steel, acrylic discs and a hanging system made with stainless steel, 288m2, installed in Autopista Central thanks to: CorpArtes, MOP, Universidad del Desarrollo e Ilustre Municipalidad de Renca, arquitectura de - architecture: Agustín Infante, Renca, Santiago, Chile, 2016. Fotografía - Photo: Sebastián Mejía. (p.94 - 95)
- 3 Detalle de obra pública *Murmullos de amor* - Detail of public work *Murmurs of Love*, Renca, Santiago, Chile, 2016. Fotografía - Photo: Sebastián Mejía. (p. 96)
- 4-7 Degradación - Degradation, 2019. Fotografía - Photo: Benjamín Ossa. (p. 97)
- 8 El papagayo que aparece por un cuadrado - The parrot that appears within the frame, 2018. Fotografía - Photo: Benjamín Ossa. (p. 101)
- 9,13 Estudio de *Dibujos de ida y vuelta* para el Proyecto Mission Centaur - A study of *Roundtrip Drawings* for the Mission Centaur Project, 2016. Fotografía - Photo: Benjamín Ossa. (p. 102, 105, 107)
- 14
- 10-12 *Dibujos de ida y vuelta* para el Proyecto Mission Centaur en Dinosaur Point Rd California, Estados Unidos - *Roundtrip Drawings* for the Mission Centaur Project in Dinosaur Point Rd California, USA, 2016. Fotografía cortesía de - Photo courtesy of: Proyecto Mission Centaur. (p. 103 - 104)
- 15-20 *Principios invertidos*, proyecto editorial libro objeto, edición de 6 ejemplares para Editorial Vortex - *Inverted Principles*, book-object editorial project, edition of 6 copies

- Sousa, Buenos Aires, Argentina, 2016. Fotografía - Photo: Benjamín Ossa. (p. 76)
- 47 Detalle de obra pública *Murmullos de amor* - Detail of public work *Murmurs of Love*, Renca, Santiago, Chile, 2016. Fotografía - Photo: Sebastián Mejía. (p. 79)
- 48-50 Bocetos de Benjamín Ossa de obra pública *Murmullos de Amor* - Sketches by Benjamín Ossa of public work *Murmurs of Love*, Renca, Santiago, Chile. (p. 80 - 85)
- 51 Detalle de obra pública *Murmullos de amor* - Detail of public work *Murmurs of Love*, Renca, Santiago, Chile, 2016. Fotografía - Photo: Sebastián Mejía. (p. 86)
- for Vortex Editorial, Santiago, Chile, 2018. Fotografía - Photo: Tomás Rodríguez. (p. 109, 112 - 117)
- 21 Paseo y perspectiva, foto de un parque público en París, Francia - Strolls and perspectives, picture of a public park in Paris, France, 2017. Fotografía - Photo: Benjamín Ossa. (p. 119)
- 22 Cruce de líneas en cancha Club Banco Central en La Reina - Lines crossing in the Banco Central Club field of La Reina, Santiago, Chile, 2017. Fotografía - Photo: Benjamín Ossa. (p. 120)
- 23 *El hondo pesar del ser tiene una forma circular de ser*, título para obra en exposición bipersonal "Todas las cosas derechas mienten" - *The Deep Weight of Being Has A Circular Way of Being*, title for work in dual exhibition "All Straight Things Lie", texto - text: Soledad García Saavedra, Galerie Sobering, París, Francia - Paris, France, 2017. (p. 121 - 122)
- 24 Retrato sobre Buren - Portrait on top of Buren, Les Deux Plateaux,

- Paris, Francia - Paris, France, 2017. Fotografía - Photo: Javier Toro Blum. (p. 123)
- 25 Montaje de título en vitrina Galerie Sobering de la exposición bipersonal "Todas las cosas derechas mienten" - Installing of exhibition title on window of Galerie Sobering for the dual exhibition "All Straight Things Lie", texto - text: Soledad García Saavedra, París, Francia - Paris, France, 2017. Fotografía - Photo: Benjamín Ossa. (p. 123)
- 26 *Correspondencias* - *Correspondences*, obra colaborativa de Benjamín Ossa y Javier Toro Blum para la exposición bipersonal "Todas las cosas derechas mienten" - collaborative work of art by Benjamín Ossa and Javier Toro Blum shown in dual exhibition "All Straight Things Lie", Galerie Sobering, París, Francia - Paris, France, 2017. (p. 124)
- 27 Detalle de *El futuro no es ninguno* en exposición bipersonal "Todas las cosas derechas mienten" - Detail of *The Future is None* in dual exhibition "All Straight Things Lie", Galerie Sobering, París, Francia - Paris, France, 2017. Fotografía - Photo: Benjamín Ossa. (p. 125)
- 28 Vista parcial de exposición bipersonal "Todas las cosas derechas mienten" - Partial view of dual exhibition "All Straight Things Lie", texto - text: Soledad García Saavedra, Galerie Sobering, París, Francia - Paris, France, 2017. Fotografía cortesía de - Photo courtesy of Galerie Sobering. (p. 126)
- 29 *Ya la aurora no es nada nuevo*, bronce lijado grano 40 y soporte cromado - *Dawn is No Longer Something New*, sanded 40 grained bronze with chrome plated support, 48 x 41 cm, en exposición bipersonal "Todas las cosas derechas mienten" - in dual exhibition "All Straight Things Lie", Galerie Sobering, París, Francia - Paris, France, 2017. Fotografía cortesía de - Photo courtesy of Galerie Sobering. (p.126)

- 30 Retrato de sujeto retratando animal - Photo of man photographing an animal, Londres, Reino Unido - London, UK, 2017. Fotografía - Photo: Benjamín Ossa. (p. 127)
- 31 *El hondo pesar del ser tiene una forma circular de ser*, aluminio lijado grano 40 y soporte cromado - *The Deep Weight of Being Has A Circular Way of Being*, sanded 40 grained aluminum with chrome plated support, 148 x 105 x 41 cm, en exposición bipersonal "Todas las cosas derechas mienten" - in dual exhibition "All Straight Things Lie", Galerie Sobering, París, Francia - Paris, France, 2017. Fotografía - Photo: Benjamín Ossa. (p. 128)
- 32 *El futuro no es ninguno* en exposición bi-personal "Todas las cosas derechas mienten" - Detail of *The Future is None* in dual exhibition "All Straight Things Lie", Galerie Sobering, París, Francia - Paris, France, 2017. Fotografía - Photo: Benjamín Ossa. (p. 130 - 131)
- 33-36 En orden de aparición: serie *Dibujos de luz* N°1, N°2, N°3, N°4 - In order of appearance: series *Light Drawings* N°1, N°2, N°3, N°4, Galería Artespacio, Santiago, Chile. Fotografía - Photo: Sebastián Mejía. (p. 133 - 136)
- 37 Detalle de serie *Dibujos de luz* N°14 - Detail of series *Light Drawings* N°14, Galería Artespacio, Santiago, Chile, 2017. Fotografía - Photo: Sebastián Mejía. (p. 137)
- 38 Vista parcial de la exposición individual "Dibujos de luz" - Partial view of solo show "Light Drawings", Galería Artespacio, Santiago, Chile, 2017. Fotografía - Photo: Sebastián Mejía. (p. 138 - 139)
- 39-45 En orden de aparición: serie *Dibujos de luz* N°5, N°6, N°7, N°8, N°9, N°10, N°11 - In order of appearance: series *Light Drawings* N°5, N°6, N°7, N°8, N°9, N°10, N°11, Galería Artespacio, Santiago, Chile. Fotografía - Photo: Sebastián Mejía. (p. 141 - 147)
- 46-50 *El viento, la luz y la noche*, cables de acero inoxidable, tensores,

- circulos de bronce, aluminio, cobre y acrílico - *The Wind, The Light, and The Night*, stainless steel cables with bronce, aluminum, copper and acrylic circles, 550 x 1.500 cm, instalación permanente en - permanent installation in: Hospital Fundación Arturo López Pérez FALP, arquitectura - architecture: Agustín Infante, Santiago, Chile, 2018. Fotografía: Sebastián Mejía. (p. 148, 150 - 152)
- 51-53 En orden de aparición: serie *Dibujos de luz* N°13, N°14, N°15 - In order of appearance: series *Light Drawings* N°13, N°14, N°15, Galería Artespacio, Santiago, Chile. Fotografía - Photo: Sebastián Mejía. (p. 153 - 155)
- 54 Aparece Plaza del Hoyo - Plaza del Hoyo appears, Rocas de Santo Domingo, Chile, 2017. Fotografía - Photo: Benjamín Ossa. (p. 156)
- 55 Vista panorámica de *Un invisible faro* presentada en "Detrás del muro. Escenario líquido" bajo la curaduría de Juanito Delgado para la XIII Bienal de La Habana, Cuba, 2019 - Panoramic view of *An Invisible Lighthouse* presented in "Detrás del muro. Escenario líquido" curated by Juanito Delgado for the XIII Habana Biennial. Con el patrocinio de - Supported by: Galería Artespacio, Colección Ca.Sa, NG Gallery; arquitectura - architecture: Agustín Infante. Fotografía - Photo: Cristián Aninat. (p.158 - 159)
- 56 Montaje de *Un invisible faro* - Installing *An Invisible Lighthouse*, XIII Bienal de La Habana, Cuba, 2019. Fotografía - Photo: Cristián Aninat. (p. 161)
- 57,62 Detalles de *Un invisible faro* - Details of *An Invisible Lighthouse*, XIII Bienal de La Habana, Cuba, 2019. Fotografía - Photo: Benjamín Ossa. (p. 162, 167)
- 58 Techos de La Habana, Cuba - Ceilings of buildings in Havana, Cuba, 2019. Fotografía - Photo: Cristián Aninat. (p. 163)

59-61 Espectadores interactuando con *Un invisible faro* - Spectators interacting with *An Invisible Lighthouse*, XIII Bienal de La Habana, Cuba, 2019. Fotografía – Photo: Cristián Aninat. (p. 164 - 166)

1,4, 6,12 -14 Dibujos realizados por participantes post experiencia *Dos puntos en tensión*, Campamento Eclipse CECREA – Drawings done by participants after experiencing *Two Points in Tension*, CECREA Eclipse Camp, Paihuano, Chile, 2019. Fotografía – Photo: Benjamín Ossa. (p. 172, 177, 180, 189 - 191)

2 Acción *Dos puntos en tensión*, Campamento Eclipse CECREA – *Two Points in Tension* art action for CECREA Eclipse Camp, Paihuano, Chile, 2019. Fotografía – Photo: Benjamín Ossa. (p. 174)

3 Participante de Campamento Eclipse CECREA – Participant of the CECREA Eclipse Camp, Paihuano, Chile, 2019. Fotografía – Photo: Benjamín Ossa. (p. 175)

5 Foto grupal de estudiantes que participaron del Campamento Eclipse CECREA – Group picture of students who participated in the CECREA Eclipse Camp, Paihuano, Chile, 2019. Fotografía – Photo: Benjamín Ossa. (p. 178 - 179)

7-9 Detalle de *Volumen Expandido II* en exposición colectiva "Proyecto eclipse" – Detail of *Expanded Volume II* shown in group show "Project eclipse", Curaduría – Curated by: Ximena Moreno (Chile) & Lydia Korndörfer (Alemania), Centro Cultural Matucana 100, Santiago, Chile, 2019. Fotografía – Photo: Benjamín Ossa. (p. 182 - 184)

10 *Volumen Expandido II - Expanded Volume II*, Centro Cultural Matucana 100, Santiago, Chile, 2019. Fotografía – Photo: Benjamín Ossa. (p. 185)

63 Collage de proceso de armado de *Un invisible faro* - Collage of mounting process of *An Invisible Lighthouse*, XIII Bienal de La Habana, Cuba, 2019. Fotografía – Photo: Benjamín Ossa. (p. 168)

ECLIPSE — ECLIPSE

11 Vista parcial de exposición colectiva "Proyecto eclipse" – Partial view of group show "Project eclipse", Centro Cultural Matucana 100, Santiago, Chile, 2019. Fotografía – Photo: Benjamín Ossa. (p. 186 - 187)

15 Eclipse negativo, fotografía análoga 35mm, impresión photo rag metálico 340gr fine art con inyección de pigmentos minerales sobre papel de algodón y fibra metálica, 3 copias y 2 pruebas de autor – Negative eclipse, analog photography 35mm, 340gr photo rag metálico fine art print with mineral pigment injection on cotton and metallic fiber paper, 3 copies and 2 author proofs. (p. 192)

16 Detalle serie *Dibujos de luz* N°4 en exposición individual "Posición sobre tensión", papel translucido 100gr impresión digital sobre papel poliéster con sistema led 12 V 100-240V – Detail of *Light Drawings* in solo show "Position on Tension", 100gr translucent paper digitally printed on polyester paper with 12 V 100-240 V led system, 100 x 70 cm, NG Gallery, Ciudad de Panamá, Panamá – Panama City, Panama, 2019. Fotografía – Photo: Rafael Guillén. (p. 193)

17,18 Serie *Desenlace* en exposición individual "Posición sobre tensión" – *Outcome* series for solo show "Position on Tension", aluminio lijado grano 60, soportes metálicos – sanded 60 grained aluminum with metal supports, 70 x 50 cm, NG Gallery Ciudad de Panamá, Panamá – Panama city, Panama, 2019. Fotografía – Photo: Rafael Guillén. (p. 194 - 195)

64 *Un invisible faro – An Invisible Lighthouse*, XIII Bienal de La Habana, Cuba, 2019. Fotografía – Photo: Cristián Aninat. (p. 169)

19 Instalación *Elástica suspendida* en exposición individual "Posición sobre tensión", lycra metálica impresa, aluminio grabado, cuerdas de algodón, piedras volcánicas y virutilla metálica – *Suspended Elastic* installation in solo show "Position on Tension", printed metallic lycra, engraved aluminum, cotton ropes, volcanic stones and metallic scraps, dimensiones variables – Variable dimensions, NG Gallery, Ciudad de Panamá, Panamá – Panama City, Panama, 2019. Fotografía – Photo: Rafael Guillén. (p. 196)

20 Instalación *Elástica suspendida* – *Suspended Elastic* installation, Ciudad de Panamá, Panamá – Panama City, Panama, 2019. Fotografía – Photo: Benjamín Ossa. (p. 197)

21 Detalle de serie *Desenlace* – Detail of *Outcome* series, NG Gallery, Ciudad de Panamá, Panamá – Panama City, Panama, 2019. Fotografía – Photo: Rafael Guillén. (p. 198 - 199)

22 Eclipse positivo, fotografía análoga 35mm, impresión photo rag metálico 340gr fine art con inyección de pigmentos minerales sobre papel de algodón y fibra metálica, 3 copias y 2 pruebas de autor – Positive eclipse, analog photography 35mm, 340 grams photo rag metálico fine art print with mineral pigment injection on cotton and metallic fiber paper, 3 copies and 2 author proofs. (p. 200)

23 *Dibujos de luz* N°4 en exposición individual "Posición sobre tensión", papel translucido 100gr impresión digital sobre papel poliéster con sistema led 12 V 100-240V –

Detail of *Light Drawings* in solo show "Position on Tension", 100 gr translucent paper digitally printed on polyester paper with 12 V 100-240 V led system, 100 x 70 cm, NG Gallery, Ciudad de Panamá, 2019. Fotografía – Photo: Rafael Guillén. (p. 201)



1 Encuentro, círculo sobre piedra – Circle over stone encounter, 2017. Fotografía – Photo: Benjamín Ossa. (p. 221)

24 Vista parcial exposición individual "Posición sobre tensión" – Partial view of solo show "Position on Tension", NG Gallery, Ciudad de Panamá, Panamá – Panama City, Panama, 2019. Fotografía – Photo: Rafael Guillén. (p. 202 - 203)

CIERRE — EXIT

2 Julia & Pascual Inside Outside Upside Down, 2017. Fotografía – Photo: Benjamín Ossa. (p. 222)

2



