

LIBRO PRIMERO FIRST BOOK

Benjamín Ossa



Editado por / Edited by

Jorge Losse — Benjamín Ossa

Textos por / Texts by

Maya Errázuriz
Pedro Donoso
Soledad García S.
Rodolfo Andaur

Conversación por / Conversation by

Rodrigo Alonso — Benjamín Ossa

Datos de derechos

Corrección de estilo: Maya Errázuriz

Traducción: Maya Errázuriz

Copyright fotografías 2016: Benjamín Ossa, Jorge Losse,
Catalina Nazar, Ismael Ossa, Sebastian Mejía y
Rodolfo Andaur

Copyright textos 2016: Maya Errázuriz, Pedro Donoso,
Soledad García S., Rodolfo Andaur, y Benjamín Ossa

Copyright editorial 2016: Ediciones Daga

Diseño Editorial: Sebastián Rodríguez B.

ISBN: 978—956—9905—00—1

Enlaces / Links

www.antenna.cl
www.aldodesousa.com.ar
www.benjaminossa.com
www.edicionesdaga.com
www.eigenraulab.com
www.galeriaartespacio.com
www.galeriatemporal.com
www.jorgelosse.com
www.mavi.cl
www.roalonso.net
www.rodolfoandaur.com
www.sebastianrodriguez.ch

De no haber sido por ellos este proyecto no existiría:

Had it not been for them this project would not exist:

Aldo de Sousa	Jorge Farías
Andrés Echeverría	Jorge Lyon
Andrés Gardella	Josefa de Mussy
Andrés Gazitúa	Juan de Mussy
Benjamín Noguera	Juan Luis Vergara
Bernardo Guzmán	Juan Pablo Molina
Bito Feris	Juan Pablo Pereira
Carlos Cruz	Lucas Dibán
Carlos Nazar	Madeline Hurtado
Christian Chadwick	María Elena Comandari
Cristián Aninat	María Elisa Bulnes
Daniel Eyzaguirre	María Paz González
Elisa Elton	Martín de Mussy
Elisa Ibáñez	Mercedes Barrera
Ema Mac Pherson	Oltmann Ahlers
Francisco Benaprés	Pablo Guerrero
Francisco Correa	Pablo Pucci
Francisco Rodríguez	Ramón Sauma
Francisco Stockebrand	Raúl Krauss
Gabriel Carvajal	Roberto Guerrero
Germán Margozzini	Rodrigo Franzani
Guillermo Hevia	Rosita Lira
Hernán Garfias	Sergio Echeverría
Javiera Ureta	Sharon Englander

Todo mi agradecimiento para ustedes.

I am eternally grateful to you all.

Dedicado con profundo amor a
Catalina, Julia y Pascual.

Dedicated with immense love to
Catalina, Julia and Pascual.

10 — 49

CADA OJO VE ALGO DISTINTO
EVERY EYE SEES SOMETHING DIFFERENT

Maya Errázuriz

50 — 93

¿CÓMO VOLVER AL MOMENTO ANTERIOR?
HOW TO RETURN TO A PREVIOUS MOMENT

Pedro Donoso

94 — 137

UN CLARO BOSQUE
A CLEAR FOREST

Cuatro acciones relacionadas del experimento Dualidad /
Percepción: Dibujo Temporal Laboratorio Eigengrau

Four Related Actions About an Experiment on Duality /
Perception: Temporary Drawing Eigengrau Lab

Soledad García S.

138 — 181

ESPACIO, INTERVENCIÓN Y LUZ
SPACE, INTERVENTION AND LIGHT

Rodolfo Andaur

182 — 227

CONVERSACIÓN
CONVERSATION

No hay forma de perder el tiempo / Time Cannot be
Wasted

Conversan / Speaking
Benjamín Ossa & Rodrigo Alonso

El tiempo, la luz y la oscuridad. La experiencia, el paisaje y su subjetividad. El conocimiento y nuestra naturaleza. Ideas, conceptos y espacios que “LIBRO PRIMERO” pretende vincular y proyectar.

Entiendo publicar como la posibilidad de ampliar las ideas y conceptos que circulan en mi trabajo mediante la visión, estudio y conversación de personas ajenas a mi proceso diario, personas interesadas en regenerar y abrir otras líneas de investigación; para que las ideas de varios viajen y permanezcan, se contrasten, se guarden y aparezcan de cuando en vez en alguna parte del mundo y tiempo.

Todo se reproduce constantemente, somos productores de nuestra realidad, los árboles, el mar, una casa, el museo, un color y un libro, por nombrar algunos. Pero observar e interactuar intensamente con esa realidad no nos asegura su entendimiento pleno, sino ayuda a la desintegración de la misma. La experiencia de suspender esa realidad por instantes nos transforma en lo observado.

Finalmente me desapego de las letras aunque a ratos me apegó a las palabras y ensayo decir algo que quiero nombrar pero no encuentro y tal vez no lo pillo por que transcurre mientras ensayo nombrarlo y en la medida que lo sigo rondando sigue sucediendo. Soy parte y en él transcurre esto. •

Time, light, and darkness. Experience, the landscape and its subjectivity. Knowledge and our nature. Ideas, concepts and spaces that “Libro Primero” (FIRST BOOK) intends to connect and project.

I understand the act of creating a book as a possibility to expand ideas and concepts present in my work by means of viewing, studying and dialoguing with those who do not take part in my daily process, by those interested in regenerating and opening up other lines of research; to allow for these ideas to both travel and remain, to be seen contrasted, to remain hidden and to then reappear somewhere in this world, in time.

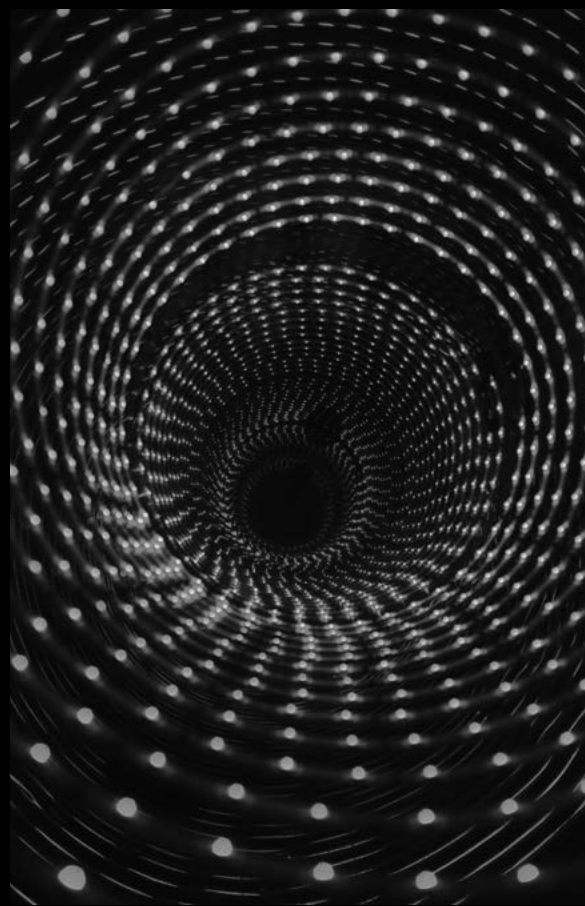
Everything constantly reproduces itself, we are producers of our reality, our trees, our sea, our homes, our museums, our colors, our books, to name a few. But to intensely observe and interact with that reality does not ensure its full understanding but more so helps to disintegrate it. The experience of suspending that reality for an instant, transforms us into the observed.

At last, letters are left a loose as I attempt to name things which I cannot seem to find the right words for and perhaps these words cannot be found because they pass by as they are being said and hence I find myself circulating through an endless path. These words are a part of me and in them this happens. •

CADA OJO VE
ALGO DISTINTO

EVERY EYE SEES
SOMETHING DIFFERENT

Maya Errázuriz



Maya Errázuriz

Quisiera comenzar describiendo una experiencia común: recuerdo la primera vez que me regalaron este objeto, un objeto que permitía el uso de solamente uno de mis ojos. A primera vista daba la impresión de que solamente era un cilindro, y no entendía porqué mis padres me habían regalado un caleidoscopio, pero a medida que lo iba observando noté un agujero sobre una de sus caras. Acerqué mi ojo y no podía creer lo que veía, un espacio infinito compuesto por una serie de formas y colores que se movían a medida que iba girando el cilindro. Esta misma activación sensorial que produce un caleidoscopio la produce *Dual* de Benjamín Ossa.

A lo lejos se ve solamente un tubo metálico suspendido sobre un soporte de fierro, pero lentamente, al acercarse al objeto, comienza a asomarse una luz roja y vibrante. Al mirar esta obra uno se ve enfrentado con un espacio infinito, como lo es el de un caleidoscopio, cubierto por un espiral de pequeños puntos rojos vibrantes. Pero aquí hay algo distinto, uno es capaz de ver el otro lado. Sobre las superficies laterales un pequeño agujero invita al espectador a mirar con sólo un ojo el interior de la obra. El ojo observa y recorrer las líneas rojas producidas por las luces hasta encontrarse con el otro ojo, ¿es un reflejo

I would like to begin describing a common experience: I remember the first time I was given this object, an object that allowed the use of only one of my eyes. At first glance it looked like a simple cylinder, but as I kept observing it I noticed a hole on one of its ends. I put my eye up against it and could not believe what I was seeing, an infinite space composed of a series of forms and colors that moved as I slowly turned the cylinder clockwise. This same sensorial activation produced by a kaleidoscope is what Benjamin Ossa's *Dual* produces.

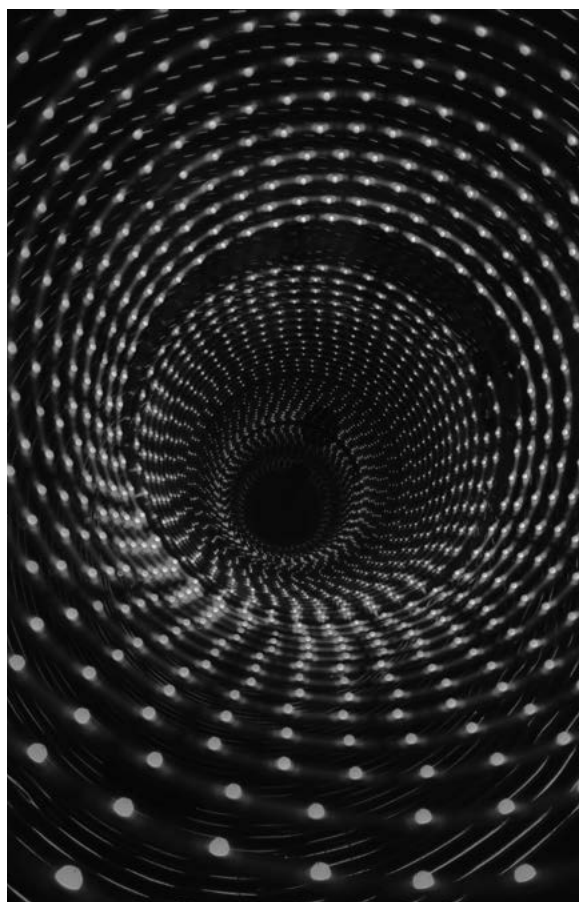
02



At a distance we see only a metal tube suspended over an iron structural support, but slowly, as you get up close to the object, a glimpse of a vibrant red light begins to appear. When observing this work one is faced with an infinite space, as is that of a kaleidoscope, covered by a spiral of small vibrant dots. But here there is something different: one is able to see through to the other side. Over the lateral surfaces, a small hole invites the spectator to look inside the work using only one eye. The eye observes and walks through the red lines produced by the lights until it meets with the other eye, is it a reflection of the same eye or does it belong to another observer? Benjamín manages to create a dualism in which one thing can be two things at once, the observer sees his eye as his own and at the same time sees a person who is observing him within this unreal space. Hence, a space, a subject and the self are perceived. *Dual* creates a situation that stimulates a greater sensory awareness in the receptive observer because it operates as a platform of observation. The work provokes in the viewer a questioning of what he or she is seeing, where he or she begins to see things in a different way. It is through these objectual experiments that Benjamín addresses the relationship between individual and space through perception, appealing to all senses and utilizing phenomena as a tool.

Art is a phenomenon that builds a network that consists of three things: man, the world, and the artwork. The

01



del mismo ojo o será que pertenece a otro observador? Benjamín logra crear un dualismo en donde una cosa puede ser dos cosas a la vez, el observador ve su ojo como si fuese suyo y a la vez ve a una persona que lo está observando dentro de este espacio irreal. Se percibe entonces un espacio, un sujeto, y uno mismo. *Dual* crea una situación que estimula una mayor conciencia sensorial en el observador receptivo ya que opera como una plataforma de observación. La obra provoca en el observador un cuestionamiento de lo que ve en donde comienza a mirar las cosas de otra manera. Es a través de estos ensayos objetuales que Benjamín aborda la relación entre individuo y espacio desde la percepción, apelando a los sentidos y utilizando los fenómenos como herramienta de trabajo.

03



El arte es un fenómeno que construye una red que consta de tres cosas: el hombre, el mundo, y la obra. La incorporación de la fenomenología —el estudio de la conciencia humana y el autoconocimiento— en el arte tiene como fin describir el sentido que el mundo tiene para las personas. El ser humano tiende a aceptar que las cosas son sólo de la manera en la cual las vemos, un conocimiento perceptual indisputado. La siguiente frase de William Blake recuerda un debate recurrente en el siglo XIX y principios del siglo XX sobre la percepción y una "visión única" a raíz de los avances tecnológicos como también debido a un creciente interés por las ciencias: "de tal ojo, tal objeto".

El siglo XIX comenzó con el neoclasicismo pero en 1870 el romanticismo y realismo había capturado la imaginación de los artistas y el público. El realismo se desarrolló en Francia ante los avances tecnológicos industriales reforzando el racionalismo del movimiento de la Ilustración, en donde se veía una sociedad que aceptaba el empirismo, el conocimiento basado en la observación, y la experiencia directa. Es así como los realistas comenzaron a enfocar toda su atención en las experiencias y eventos cotidianos de la vida contemporánea. La sinceridad de los realistas en su cauteloso estudio de su entorno los llevó a retratar objetos e imágenes que los artistas habían históricamente ignorado: lo mundano y común. Paralelamente a este afán por lo "real", lo que se puede "observar", la invención de la fotografía por Louis-Jacques-Mandé Daguerre y Henry Fox Talbot comenzaba a desafiar los modos tradicionales de la representación pictórica.

A fines del siglo XIX se dio un giro hacia la producción de un arte que se centraba en reflejar la realidad de cada artista

incorporation of phenomenology—the study of human consciousness and self-awareness—in art is intended to describe how humans conceive this world. Human beings tend to accept that things are the way we see them, an undisputed perceptual knowledge. The following phrase by William Blake recalls a recurring debate from the nineteenth and early twentieth century on perception and a 'single view' that arose from the technological advances of that time and due to a growing interest in science: "as the eye, such the object."

The nineteenth century began with Neoclassicism but in 1870 Romanticism and Realism in turn captured the imagination of artists and the public. Realism developed in France due to the growing advances in industrial technology, which also reinforced the rationalism of the Enlightenment. During this time, people were increasingly accepting empiricism as well as knowledge based on observation and direct experience. Thus the Realists began to focus their attention on the experiences and everyday events of contemporary life. The sincerity of the Realists in their cautious study of their environment led them to portray objects and images that artists had historically ignored: the mundane and ordinary. Together with this desire for the 'real', that which can be 'observed', the invention of photography by Louis-Jacques-Mandé Daguerre and Henry Fox Talbot also began to challenge the traditional modes of pictorial representation.

04



In the late nineteenth century, a shift occurred in the production of art, which led to an art that focused on reflecting the interior reality of each artist and not only an undisputed reality. The presence of landscape painting, as well as colors, compositions and subjects directly responding to the particular vision of the artist, are a result of this shift in perception. If we revise certain artworks



y no solamente una realidad indisputada. La presencia de la pintura de paisaje y los colores, las composiciones y los sujetos retratados al servicio de la visión particular del artista, son producto de este cambio de percepción. Si revisamos el trabajo de ciertos artistas que pertenecen a este momento histórico es posible ver cómo este cambio de percepción produjo en cada uno de ellos una reacción distinta, pero esencialmente todos apuntaban a un cuestionamiento de la estructura existente.

Para JMW Turner la revolución industrial produjo en él un cambio de percepción con respecto al color, *Lluvia, vapor y velocidad. El gran ferrocarril del oeste de 1844* demuestra sus remolinos turbulentos, pigmentos espumosos, y la pasión y energía tan distintiva de la obra de Turner que revela su sensibilidad romántica e ilustra su concepto de lo sublime en donde buscaba innovar en la liberación del color, liberándolo de toda delineación para expresar las fuerzas de la naturaleza como también su respuesta emocional ante estas fuerzas. En este caso más allá de crear un retrato preciso de la realidad, los colores retratan la realidad de los sentimientos del artista al observar. Turner es quizás de los primeros pintores que demostró que el artista no busca reproducir la realidad exacta sino más bien la percepción de ella.

El impresionismo también fue un arte de la industrializada y urbanizada ciudad de París, un arte que reaccionaba frente a la transformación brutal y caótica que se presenciaba en la vida parisina durante la segunda mitad del siglo XIX. Las obras impresionistas intentan capturar un momento fugaz, no como lo hacían los realistas en sus pinturas precisas y fijas, si no más bien en su manera de retratar el carácter esquivo y la impermanencia de las imágenes

produced by artists belonging to this historic moment it is possible to see how this change in perception provoked in each of them a different reaction, yet all of the art production of this time essentially reveals an urge to question the existing structure.

For JMW Turner the Industrial Revolution produced in him a change in perception regarding color, *Rain, Steam, and Speed – The Great Western Railway, 1844*, portrays his turbulent swirls, frothy pigments, and the passion and energy that is so distinctive of Turner's work; one that reveals his Romantic sensibility and illustrates his concept of the sublime where he sought to innovate in the liberation of color, liberating it from all delineation to express the forces of nature as well as his emotional response to them. Turner goes beyond creating an accurate picture of reality, where one is able to observe how color in this case is really simply reflecting the reality of his emotions when observing these natural phenomena. He is perhaps one of the first painters who demonstrated that an artist does not necessarily seek to reproduce an exact reality but rather the perception of it.

Impressionism was also an art of the industrialized and urbanized city of Paris; an art that reacted against the brutal and chaotic transformation of French life that occurred during the second half of the nineteenth century. Impressionists works attempt to capture a fleeting moment, not in the way that Realists painted in their precise and fixed images, but more so in their way of portraying the elusiveness and impermanence of images and conditions of this historic moment. The art of Claude Monet incorporates the qualities of sketching, in its abbreviation, speed, and spontaneity. The 'impressions' that Monet, as well as other impressionists painted, were descriptions of the exterior world that were neither purely objective nor solely subjective responses but more so the interaction of both, i.e. they were more so 'sensations' or the artist's response to nature.

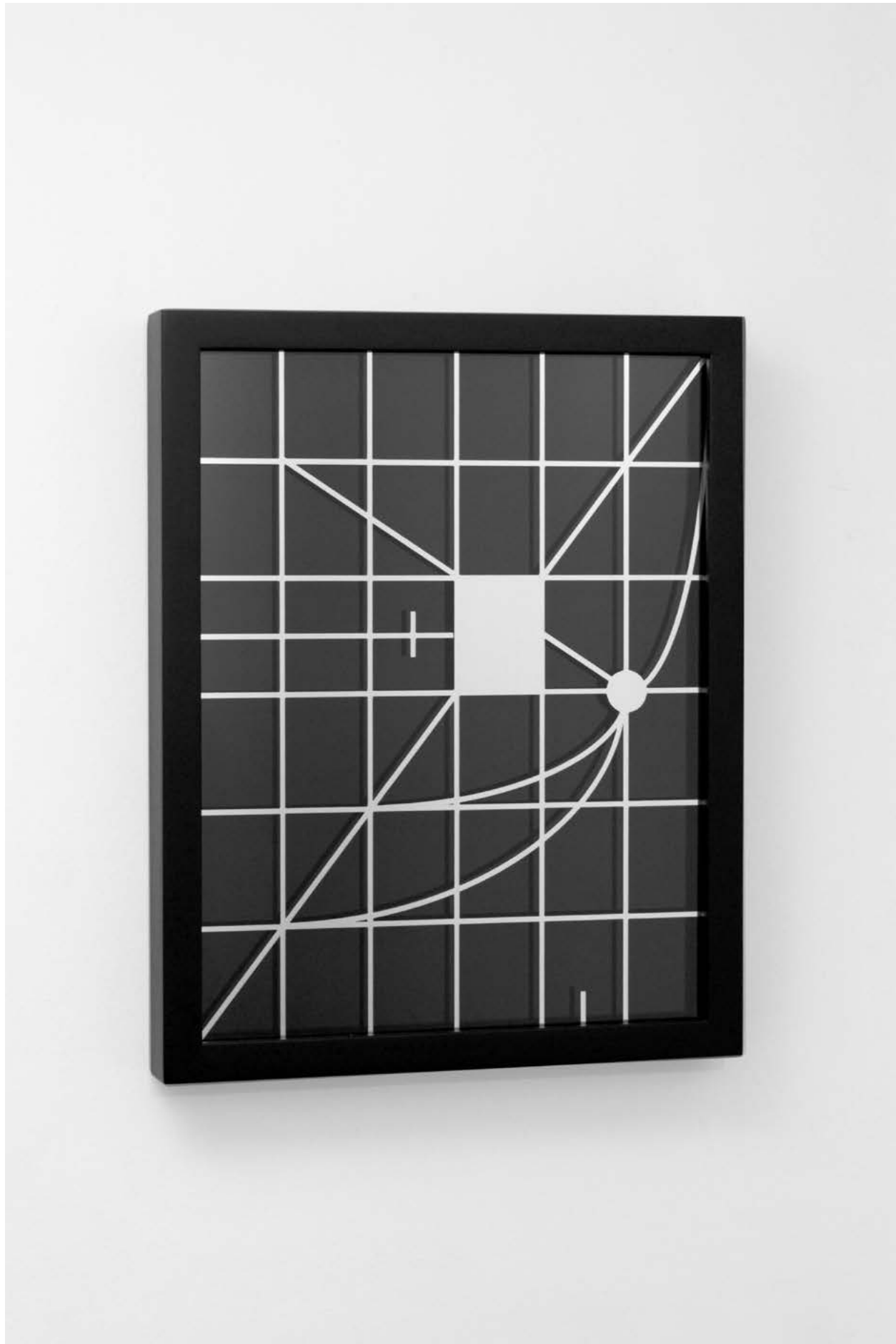
06



14



15



y condiciones de este momento histórico. El trabajo de Claude Monet incorpora la naturaleza del boceto, en su abreviación, velocidad y espontaneidad. Las impresiones que retrataba Monet y los impresionistas eran descripciones ni puramente objetivas del mundo exterior ni únicamente respuestas subjetivas sino la interacción de ambas cosas, es decir eran mas bien "sensaciones", o la respuesta del artista ante la naturaleza.

10



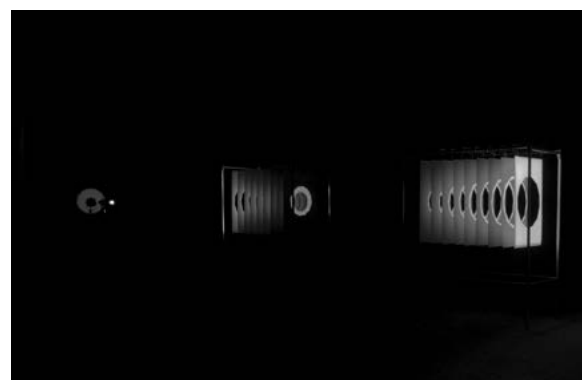
Durante este tiempo ciertos estudios científicos con respecto a la luz y la invención de pigmentos químicamente sintetizados aumentó la sensibilidad del artista en su capacidad de visualizar múltiples colores en la naturaleza y los avances entregaron nuevos colores para sus trabajos. La serie de *La Catedral de Rouen* que desarrolló Monet entre 1892 y 1894 es quizás uno de los estudios más intensivos que se ha realizado sobre los fenómenos de la luz, el color y el tiempo. Al observar y retratar un mismo sujeto desde un mismo punto de vista durante distintos momentos del día y bajo distintas condiciones climáticas, Monet creó un registro alucinante del paso del tiempo retratado a través del movimiento de la luz sobre una forma idéntica. Se abrió entonces un espacio para retratar estas cosas que pasaban desapercibidas por prejuicios que consideraban estas observaciones cotidianas como irrelevantes.

Por otro lado, existían artistas como Paul Cézanne que intentaba comprender y reflejar la complejidad de la percepción visual humana intentando ofrecer una visión auténtica de la realidad, en donde sus pinturas aspiraban a reproducir distintas perspectivas simultáneamente sintetizando elementos básicos de representación y expresividad a través de colores intensos, formas simples

Cada ojo ve algo distinto

During this time certain scientific studies of light and the invention of chemically synthesized pigments increased the artist's sensitivity in their ability to visualize multiple colors in nature, and their advances granted them with new colors for their works of art. *The Rouen Cathedral* series developed by Monet during 1892 and 1894 is perhaps one of the most extensive studies on the phenomena of light, color and time that has been carried out in art. Through his observation and portrayal of the same subject from different points of view during different times of the day and under different weather conditions, Monet was able to create a most astounding image of the passing of time capturing the movement of light over an identical form. And just like that, these artists began to make way for a mode of art that made possible the portrayal of subjects that were deemed unworthy due to certain prejudices that considered these quotidian observations to be irrelevant.

11



On the other hand, there were artists such as Paul Cézanne who attempted to understand and reflect in their work the complexity of human perception by offering an 'authentic view' of reality, where his paintings aspired to reproduce different perspectives simultaneously synthesizing basic elements of representation and expression through intense colors, simple shapes and rigid compositional structures. He conceived his paintings as an investigation and search for truth and his works portray a profound exploration of binocular vision as well as depth perception and knowledge on spatial relationships. It is specifically these achievements that laid out the foundations for the transition from the artistic conception of the nineteenth century towards the artistic world of the twentieth century.

And then we have innovative artists, as is Emmanuel Radnitzky, commonly known as Man Ray, who demonstrated that a photographer was also capable of creating invented compositions, re-appropriating the invention of photography to re-signify its technical process. His *Rayographs* from 1922 to 1931 demonstrate an artist that rebelled against his camera to portray compositions that were created without the camera through the use of everyday objects such as a wire, the keys of his room, handkerchiefs, pencils and brushes that were then placed onto a sheet of photosensitized paper and exposed to light as if it were a negative. Man Ray had photographed everyday objects but these images show a new way of seeing things.

Every eye see something different and to a certain extent nineteenth and twentieth century photography, science and technology supported this idea. A single vision of things

18

y estructuras compositivas rígidas. Concebía su pintura como una investigación y búsqueda de la verdad y sus trabajos retratan una profunda exploración de la visión binocular como también de la percepción de la profundidad y conocimiento de las relaciones espaciales. Son específicamente estos logros los que asentaron las bases de la transición entre la concepción artística del siglo XIX hacia el mundo artístico del siglo XX.

Y luego tenemos una figura como lo es la de Emmanuel Radnitzky, comúnmente conocido como Man Ray, quien demostró que el fotógrafo era también capaz de crear composiciones inventadas, reapropiándose de esta invención y resignificando sus procesos técnicos. Sus *Rayogramas* de 1922 a 1931 demuestran a un artista que se reveló en contra de su cámara para retratar composiciones que fueron creadas sin una cámara mediante el uso de objetos cotidianos como lo es un alambre, la llave de una habitación, pañuelos, lápices o brochas ubicados sobre una hoja de papel fotosensibilizado que luego se exponen a la luz como si fuese un negativo. Man Ray había fotografiado objetos cotidianos pero estas imágenes revelan una nueva forma de ver las cosas.

Cada ojo ve algo distinto y de cierta manera la fotografía, la ciencia y la tecnología del siglo XIX y XX respaldó esta idea. No existe una visión única de las cosas y es este cambio perceptual que impulsó a estos grandes artistas a utilizar los fenómenos para apelar a los sentidos y abordar la relación entre el individuo y nuestro entorno desde la percepción. Esta misma preocupación se ve traducido a un lenguaje contemporáneo en el trabajo de Benjamín, en donde quizás nuevos avances tecnológicos como también una saturación de imágenes y un acelerado ritmo de vida han provocado en el artista contemporáneo un nuevo cambio de percepción que busca crear obras que piden del espectador detenerse a reobservar ciertos fenómenos y cotidianidades que pasan desapercibidos en nuestra sociedad. Vemos en el trabajo de Benjamín un artista que cuestiona la presente estructura de conocimiento perceptual.

12



Nuevamente podemos ver como el color se utiliza para retratar la visión particular del artista en el trabajo *Polígono* de Benjamín, una instalación lumínica basada en la teoría del color de Johann Wolfgang von Goethe que utiliza dos luces cromáticas complementarias, el rojo y el verde, y que fusionados se traducen en luz amarilla para establecer una relación dinámica entre espectador,

Every Eye Sees Something Different

13



does not exist and it is this perceptual change that drove these prominent artists to utilize phenomena to appeal to the senses and address the relationship between individual and environment through perception. This same concern is seen translated into a contemporary language in the work of Benjamín, where perhaps new technological advances as well as the saturation of images and an accelerated pace of life have provoked in contemporary artists a new change in perception that seek to create works of art that call viewers to stop and re-observe certain phenomena and everyday aspects that go unnoticed in our society. Benjamín's work reveals an artist that questions the present perceptual knowledge structure.

We are able to once again see how color is used to portray the particular vision of the artist in the work titled *Polígono* (Polygon) by Benjamín, a light installation based on Johann Wolfgang von Goethe's theory of color that uses two complementary chromatic lights, red and green, which fused together translate into yellow light to establish a dynamic relationship between viewer, space and light. Two structures composed of a series of layers of paper whose center has been cut out into the shape of a polygon are seen juxtaposed when placed in front of each other, which together and in perspective form a spiral in flight. The installation invites the spectator to circulate and enter the structure to observe what is happening inside these polygon forms, and as a consequence of this observation they are temporarily transformed into 'the observed'. The red and green lights slowly look yellow and what at first glance appeared to be layers of paper now occupies a volume in the shape of a spiral. This same exercise can be seen in his *Cuatro líneas/Una Teoría* (Four Lines/One theory), where light and structure come together to create

19



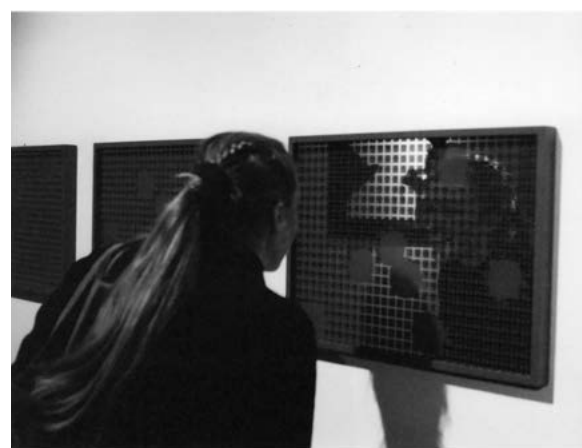


espacio y luz. Dos estructuras compuestas por una serie de capas de papel cuyo centro ha sido recortado en la forma de un polígono se yuxtaponen al estar de frente y que sumadas y en perspectiva forman un espiral en fuga. La instalación invita al espectador a circular y entrar a observar lo que ocurre dentro de estas formas poligonales y como consecuencia de esta observación se transforma temporalmente en lo observado. Las luces rojas y verdes lentamente se ven amarillas y lo que a primera instancia se veía como capas de papel ahora ocupa un volumen en forma espiral. El mismo ejercicio lo construye en su trabajo *Cuatro líneas/Una teoría*, en donde luz y estructura se unen para crear nuevas formas. Este acercamiento hacia los fenómenos dista mucho de la forma de conocimiento que nos han adoctrinado culturalmente, las cosas no son exactamente como las observamos si no más bien con el tiempo nuestra percepción se ve suspendida en un constante proceso de transformación. Se utiliza el fenómeno de la luz y el tiempo para construir un objeto que sólo existe por un instante y en este instante activa en el espectador un conocimiento más agudo de su entorno.

Como lo dice el artista "la luz es una puerta de entrada que nos hace conscientes de la experiencia en la cual estamos insertos, nos vincula y relaciona, instruye tempranamente nuestro comportamiento". Creo que una declaración como esta realmente demuestra a un artista que cuestiona la relación entre individuo y entorno. Simplificar nuestras interacciones a través de la luz es a lo que me refiero como un cambio de percepción. Esta declaración del artista nace específicamente a raíz de su trabajo *Dibujo temporal*, un experimento de dualidad y percepción realizado bajo el contexto del Laboratorio Eigengrau, y que verán en mayor detalle en el texto de Soledad García en este libro. Benjamín creó una serie de experimentos que consistieron en exponer al participante al fenómeno directamente, audiovisualmente, gráficamente y corpóreamente. Esta serie de ejercicios le pedían al participante observar y cronometrar la aparición de ciertos puntos lumínicos, analizar verbalmente la relación entre tiempo, espacio y luz según su percepción y experiencia, y luego dibujar y reinterpretar el experimento con su cuerpo. El artista aquí exige del participante utilizar todos sus sentidos para comprender el fenómeno de la oscuridad como un elemento activo y presente en donde la luz simplemente actúa como una guía para orientar y activar la percepción. Nos hace cuestionar nuestra concepción de la oscuridad, lo que era una presencia vacía es ahora una presencia volumétrica y nos provoca deambular dentro de este

new forms. This approach towards phenomena differs greatly to the way we have culturally been indoctrinated to observe, things are not exactly as we see them but rather with time our perception is seen suspended in a constant state of transformation. The phenomena of light and time are used to construct an object that exists only for a moment and in that moment it activates in the viewer a heightened sense of his or her surroundings.

17



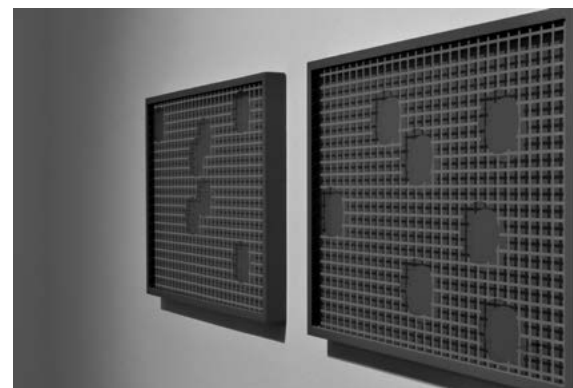
As said by the artist, "light is a doorway that makes us conscious of the experience in which we are inserted in, it binds and connects us, and it has always instructed our behavior." I believe that a statement of this kind truly demonstrates an artist that questions the relationship between individual and environment. To simplify our interactions through light is what I refer to as a change in perception. This statement made by the artist alludes specifically to his work titled *Dibujo temporal* (Temporary Drawing), an experiment on duality and perception conducted under the context of the Eigengrau Laboratory, which Soledad García will refer to extensively in this book. Benjamín created a series of experiments that consisted in directly exposing the participant to the phenomenon through audiovisuals, graphics and corporeality. In this series of exercises the participant had to observe and time the appearance of certain points of luminosity, verbally analyze the relationship between time, space and light according to their perception and experience, and to then draw and reinterpret the experiment through the use of their body. In these experiments, the artists creates certain scenarios that make the participants have to use all of their senses to use all of their senses to understand the phenomenon of darkness as an active and present element, where light simply acts as a guide that orients and triggers perception. The experiment makes one question our conception of darkness, that which was once understood as a vacant presence is now a volumetric presence that makes us wander within this volume in another way, a new way. And it is in this way that we are able to understand, through a work of art, that things are simply the questioning of what they are.

One of his most recent exhibitions *Algo Suspendido/Algo* (Something Suspended/Something) used the viewer's perceptual instability to express how the understanding of any environment covered in references is subject to time and the experience of each person. I think I had never

volumen de otra forma, una nueva forma. Y es así como somos capaces de entender a través de una obra que las cosas no son más que el cuestionamiento de lo que son.

Una de sus exposiciones más recientes *Algo suspendido / Algo* utilizó la inestabilidad perceptual del espectador para expresar que el entendimiento de cualquier ambiente cubierto en referentes esta sujeto al tiempo y experiencia de cada persona. Creo nunca haberme acercado tanto al borde del espacio que contenía su obra *Formas dependientes*, mirar hacia abajo y observar la entrada del Museo de Artes Visuales desde este punto de vista. Uno tiende a tener una imagen guardada en el subconsciente de los espacios que hemos visitado, y el espacio que ocupaba *Formas dependientes* no se encontraba en mi subconsciente. Suspendidas sobre el espacio vemos como las dos formas dependen una de la otra y ambas dependen del espacio. Una idea de dibujo arriesgada, como lo describe Benjamín, que nos hace consciente de la ocupación de ese espacio y la relación entre obra, espacio e individuo expandiéndose y a la vez contrayéndose entorno a dos esferas. Esa tensión incomoda e invita al espectador a acercarse lo más posible para ver cómo se están sujetando estas dos formas, pero su ubicación en el espacio imposibilita entender del todo qué es lo que esta pasando. Se suspende la observación para entender el espacio y nuestro rol dentro de él utilizando otros sentidos y emociones.

18



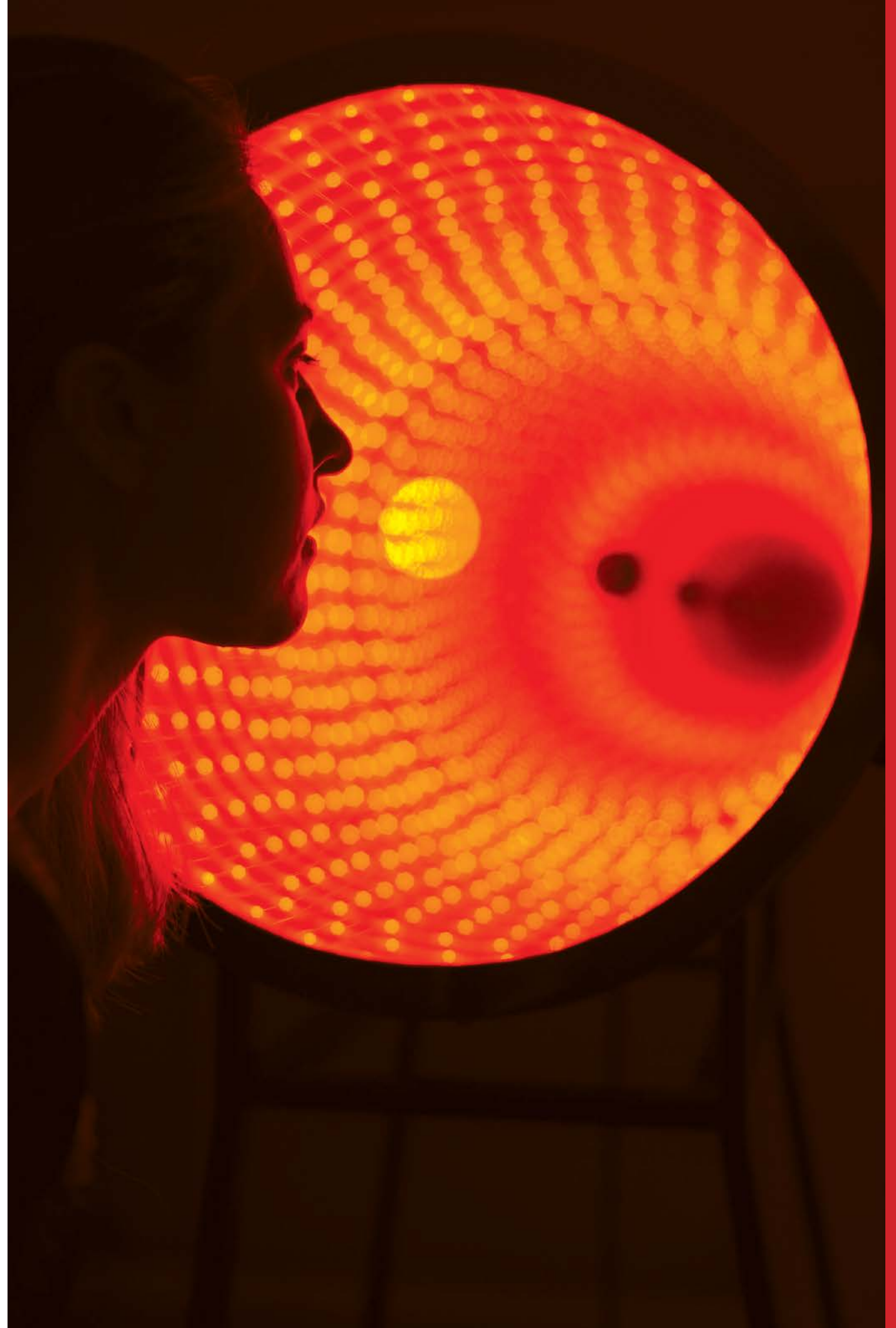
Es así como un artista contemporáneo remite las inquietudes de los artistas del siglo XIX y siglo XX, es gracias a sus reobservaciones y retratos subjetivos que logramos detenernos por un segundo para entender y examinar las cosas más simples de nuestro entorno, simples pero sumamente importantes para comprender que las cosas se debiesen entender no sólo a través de la observación. Entiendo y aprecio el trabajo de Benjamín como entes catalizadores de experiencias sensoriales, dicho esto, me rehúso a cerrar la lectura de la obra, ya que la pieza de arte tiene una existencia e identidad continua como lo es la de un individuo cuya interpretación varía según el ojo que lo mira. ●

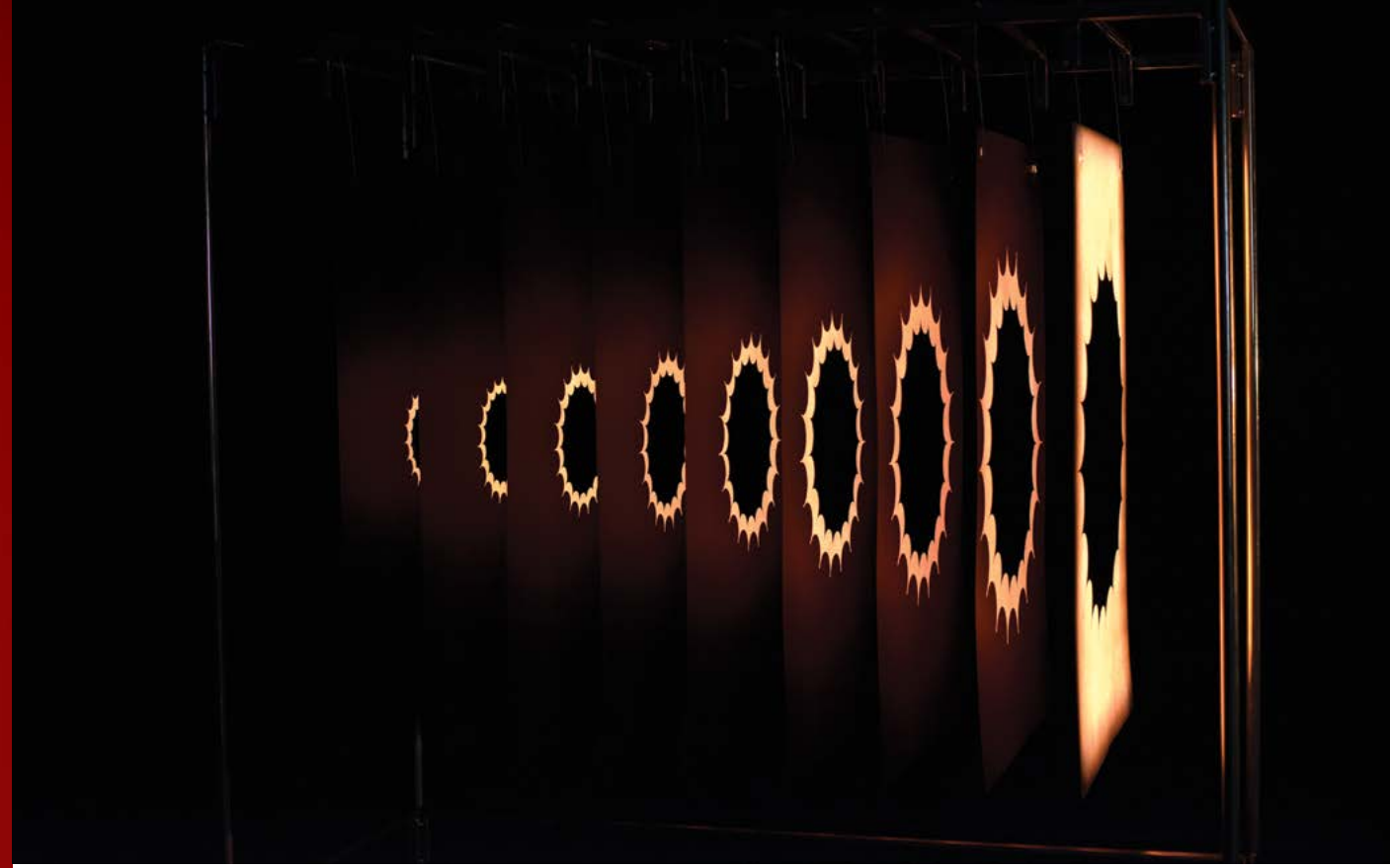
come so close to the edge of that space that contained his work *Formas dependientes* (Dependent Forms), to look down and see the entrance of the Museum of Visual Arts of Santiago from that point of view. We tend to have an image of the places we have seen and visited stored in our subconscious, yet the space that contained *Formas dependientes* was not in my subconscious record. Suspended over space we see how these two forms depend on each other and both in turn depend on the space. A risky idea of a drawing, as Benjamín describes it, which makes us aware of the occupation of this space and the relationship between work, space and individual is seen simultaneously expanding and contracting around these two spheres. This uncomfortable tension invites the spectator to step up as close as possible to the work to see how these two forms are being held in place yet its location within this space makes it impossible to fully understand what is really happening. Observation is seen suspended and we are forced to understand space and our role within it using other senses and emotions.

19

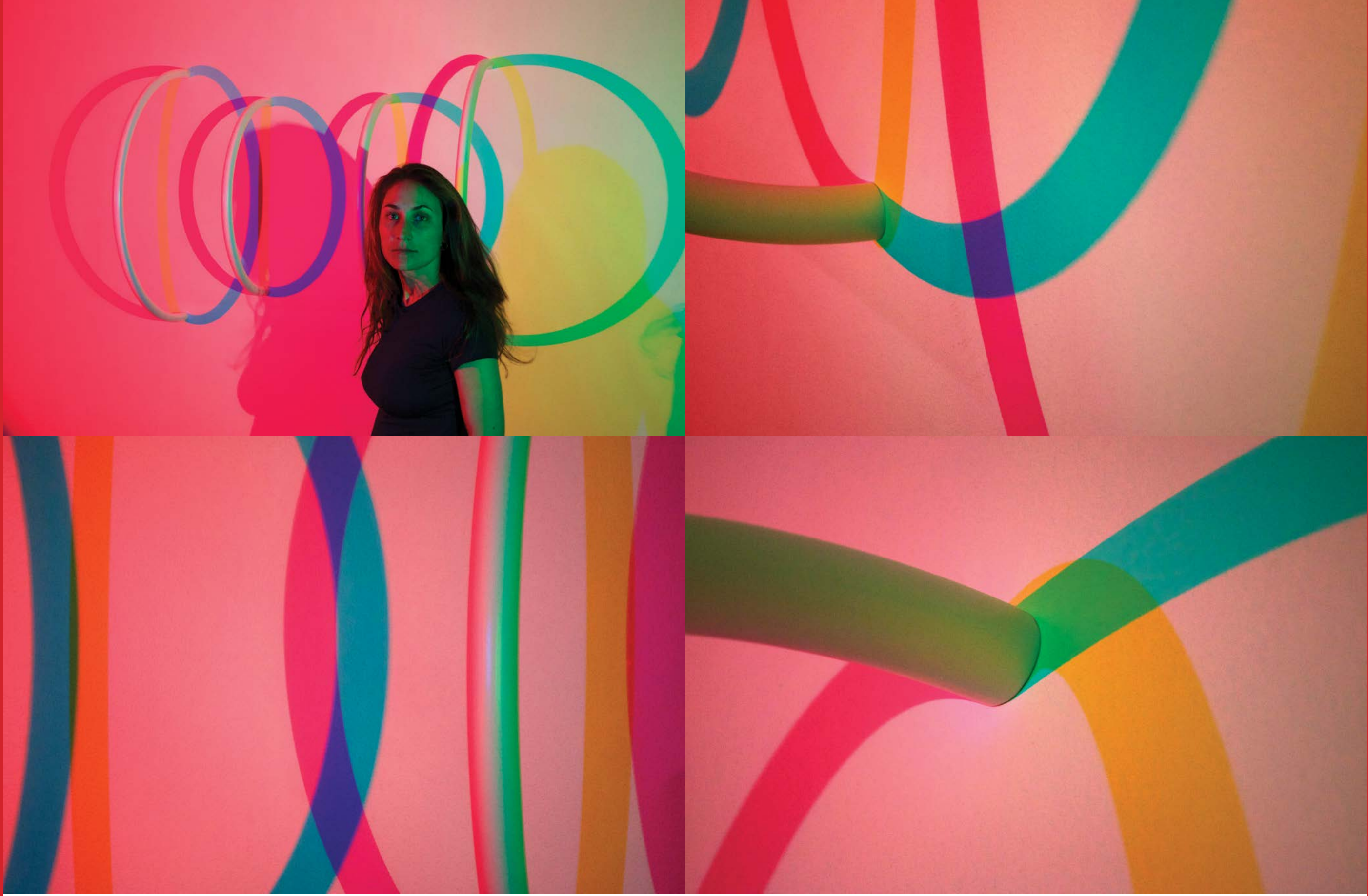


It is in this way that contemporary artists refer to the concerns of artists belonging to the nineteenth and twentieth century. It is due to their re-observations and subjective portrayals that we are able to detain ourselves for just one second to understand and examine the simplest aspects of our surroundings, simple yet extremely important when we come to understand that things should not only be understood through observation. I understand and appreciate Benjamín's work as catalyst entities of sensory experiences, having said this, there is no single interpretation because a work of art has a continuous existence and identity as is that of an individual, where its interpretation varies according to the eye that is observing it. ●

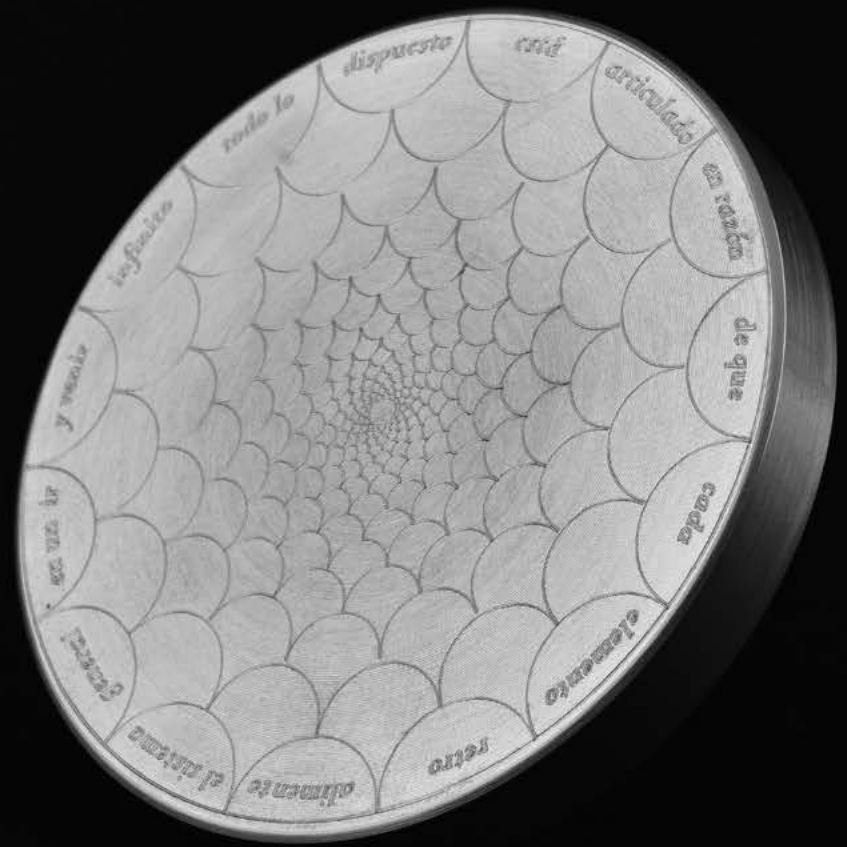


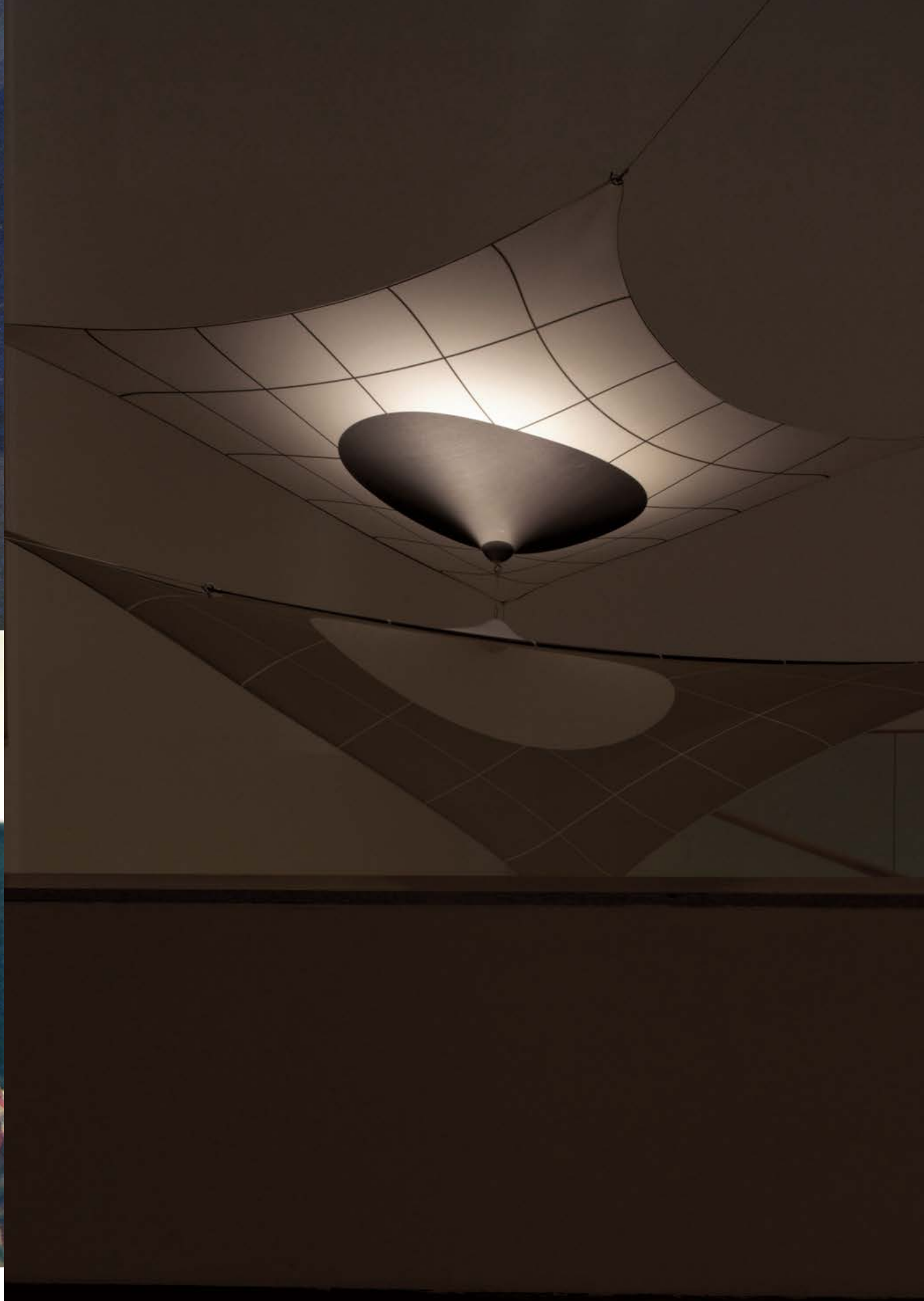
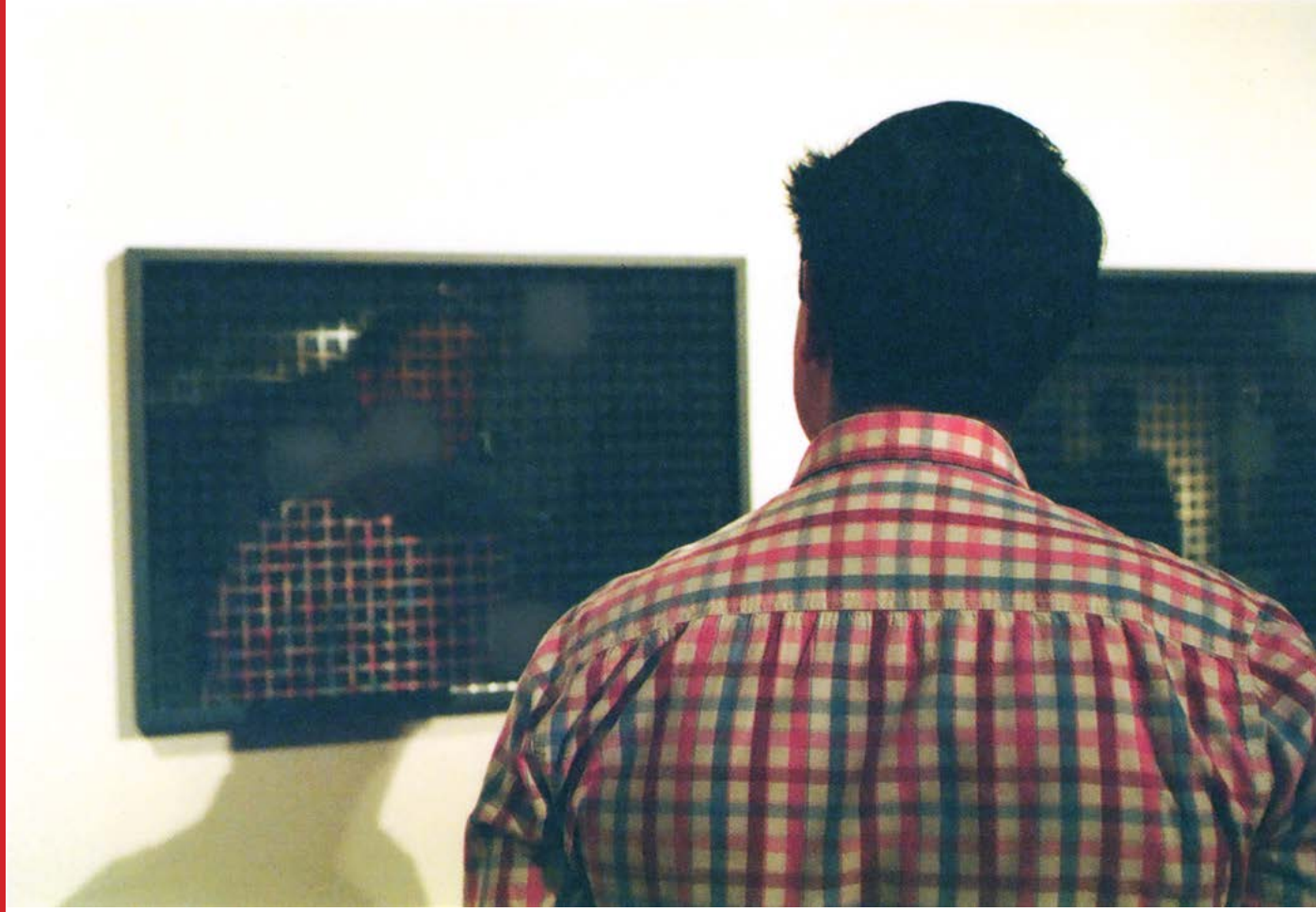




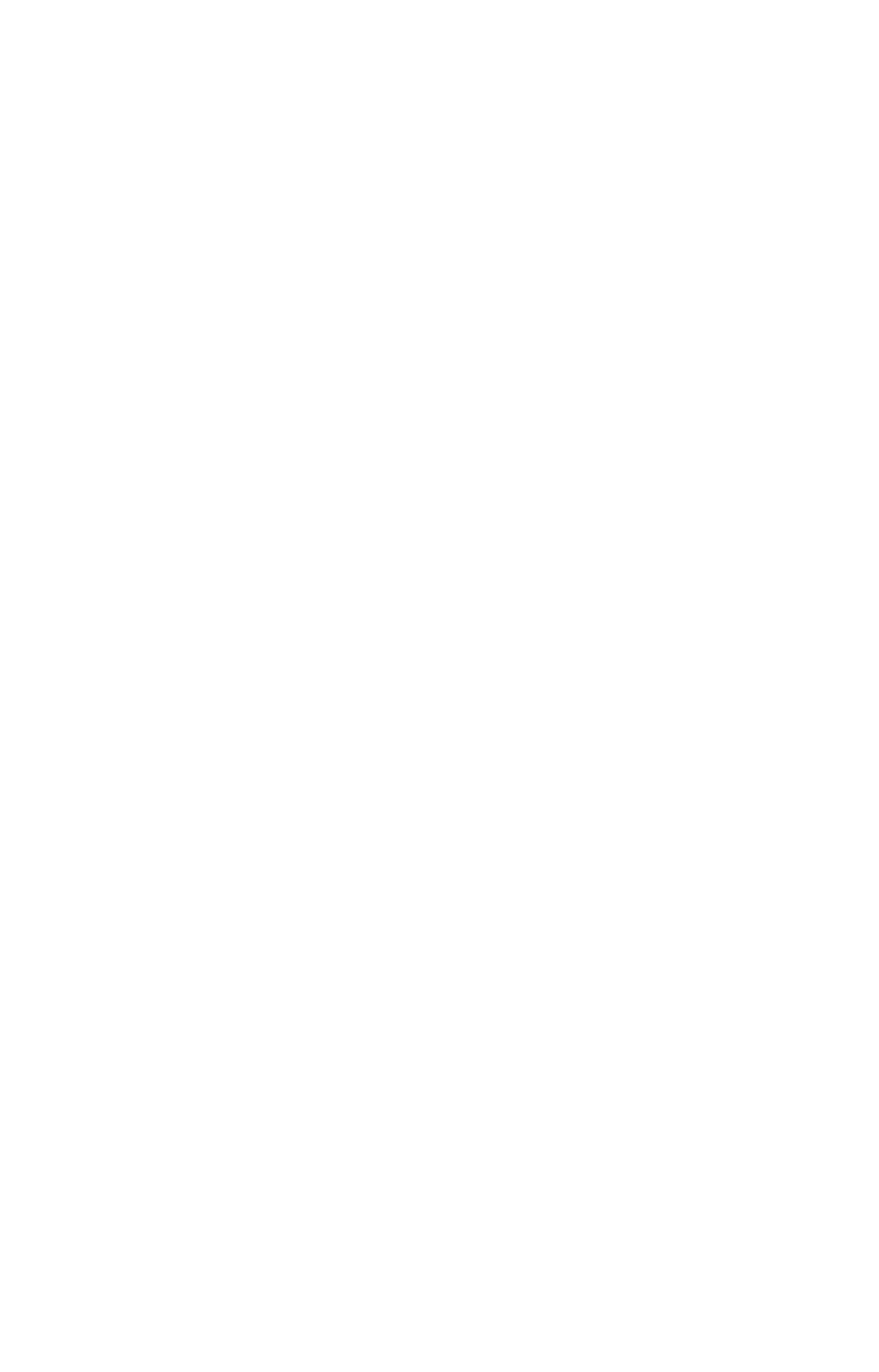


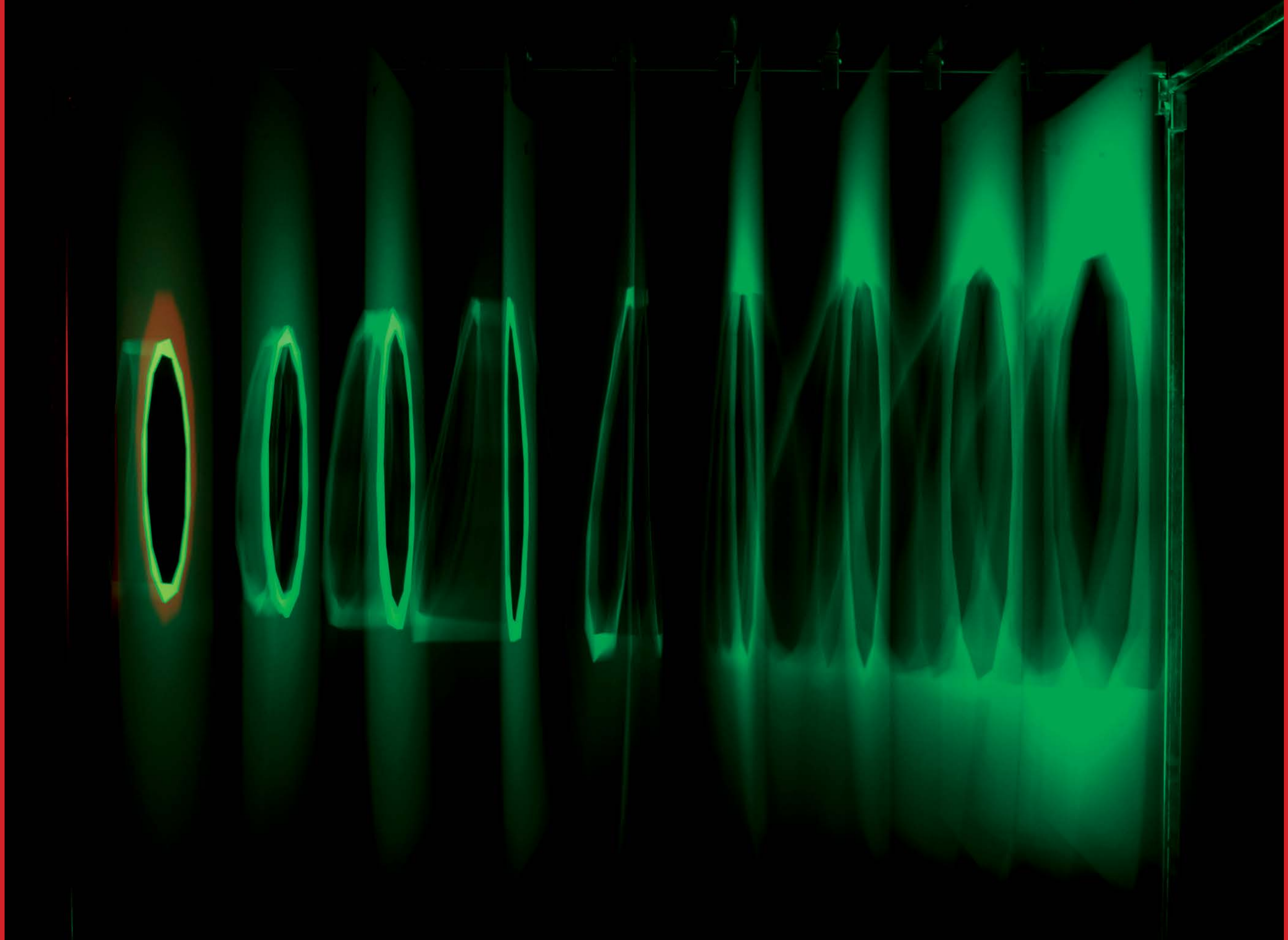


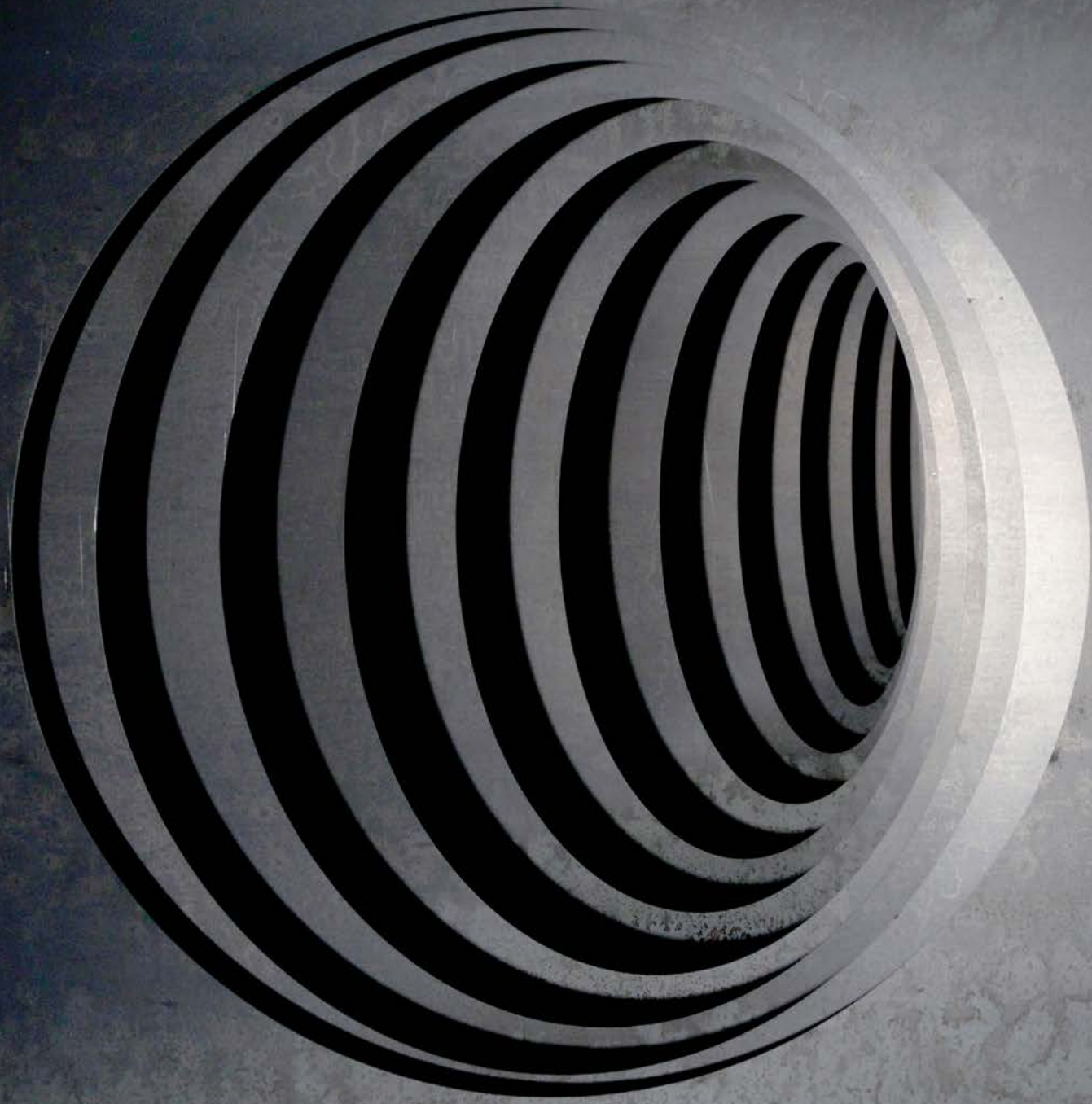
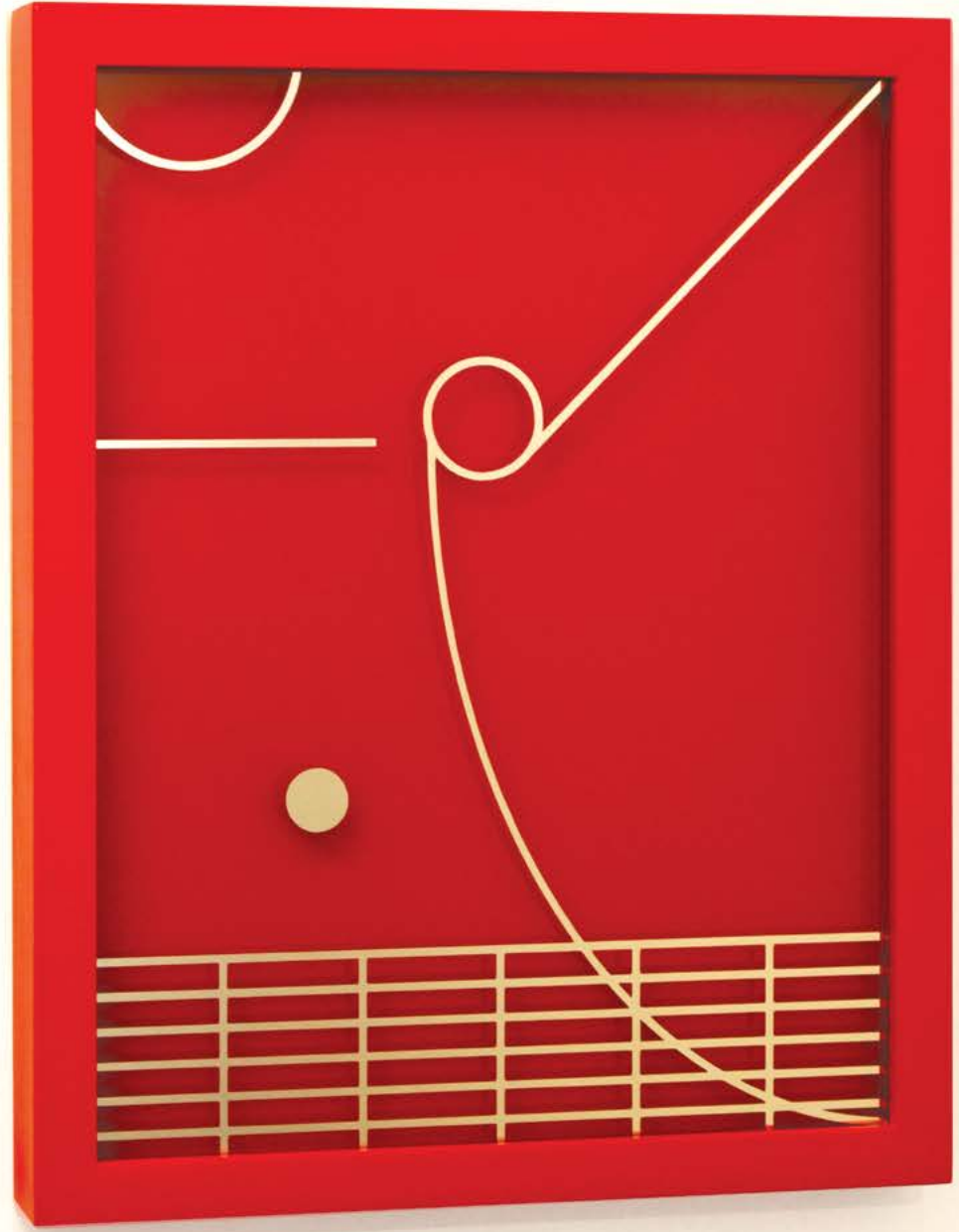


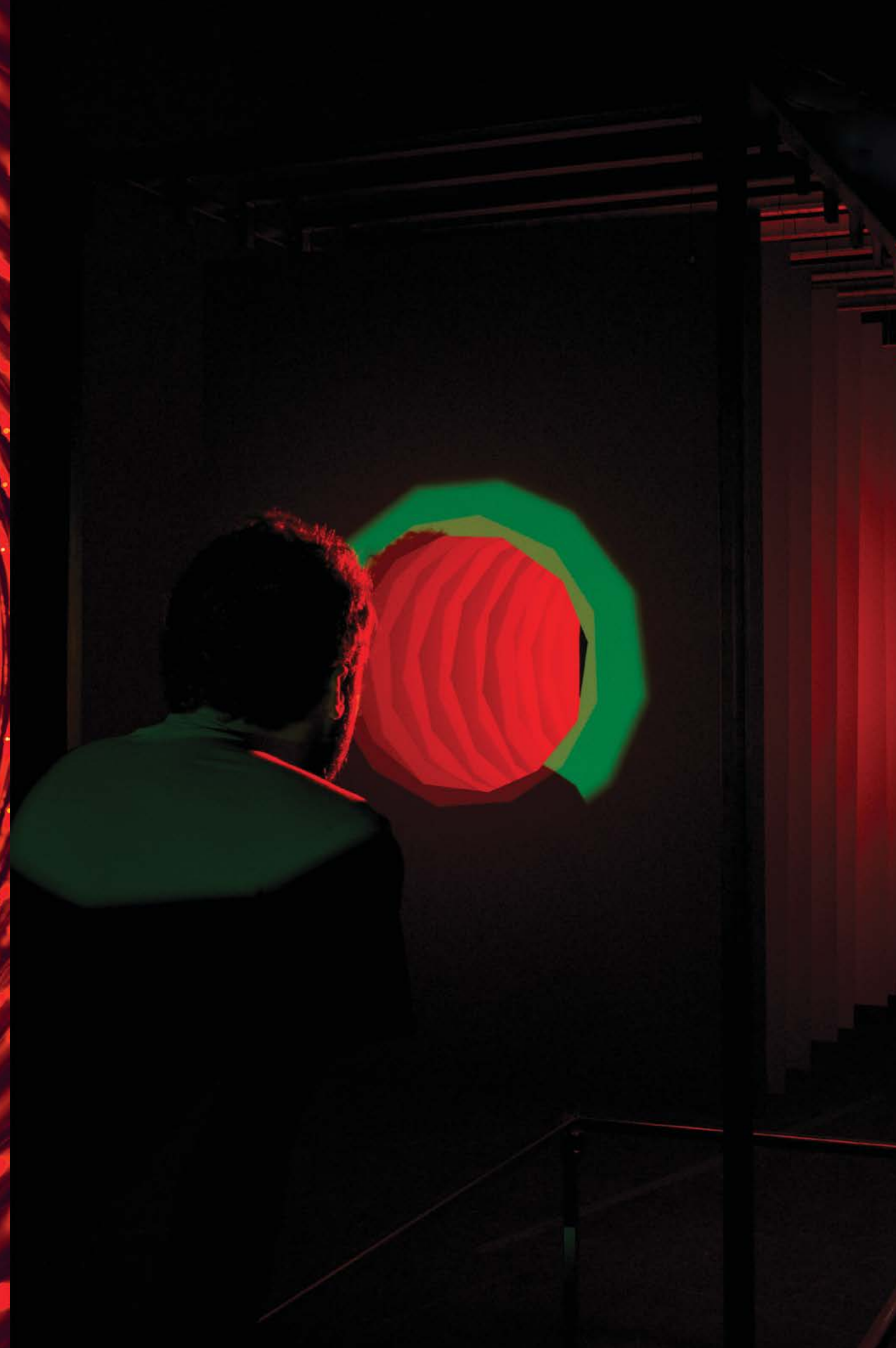
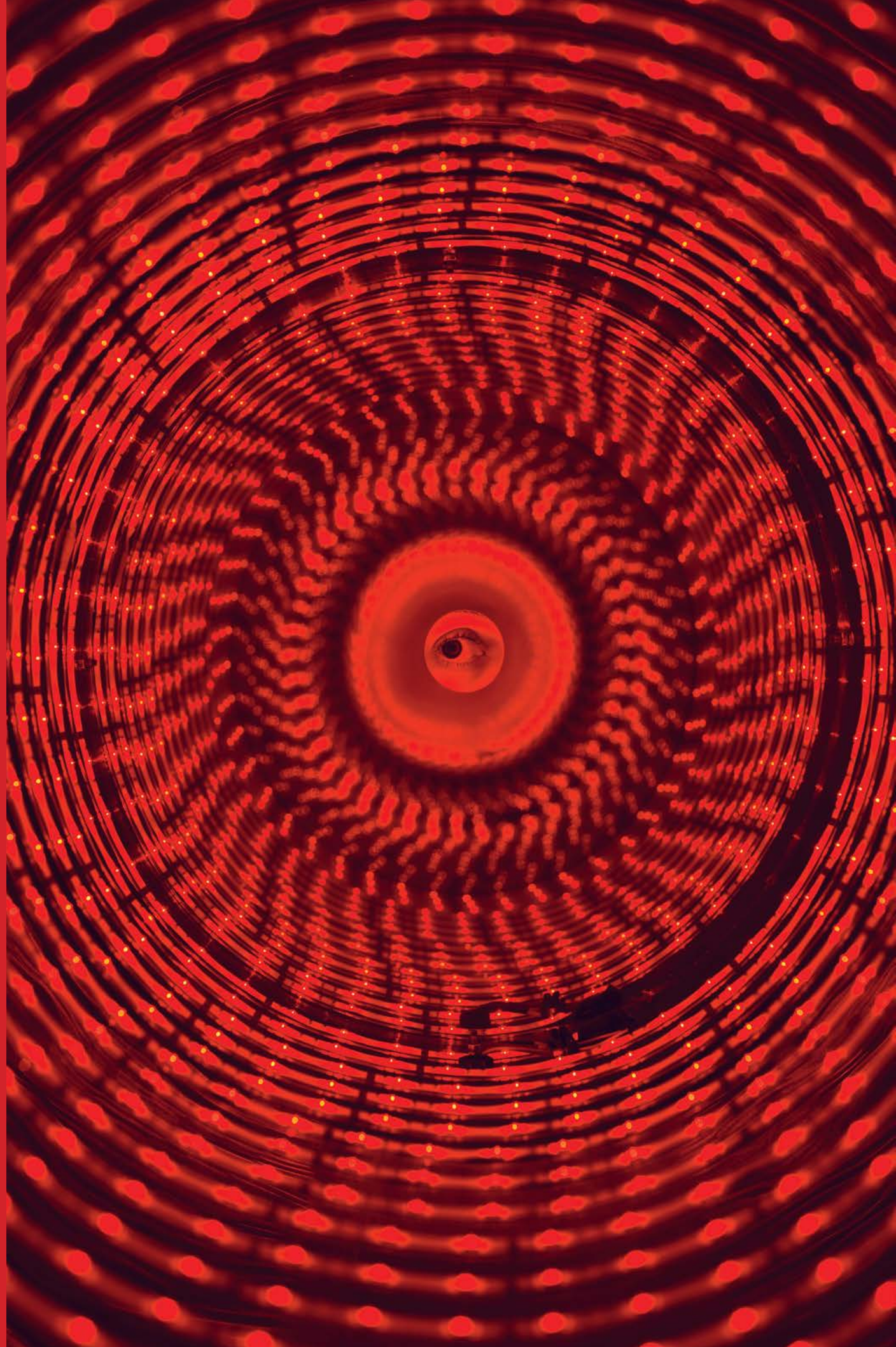






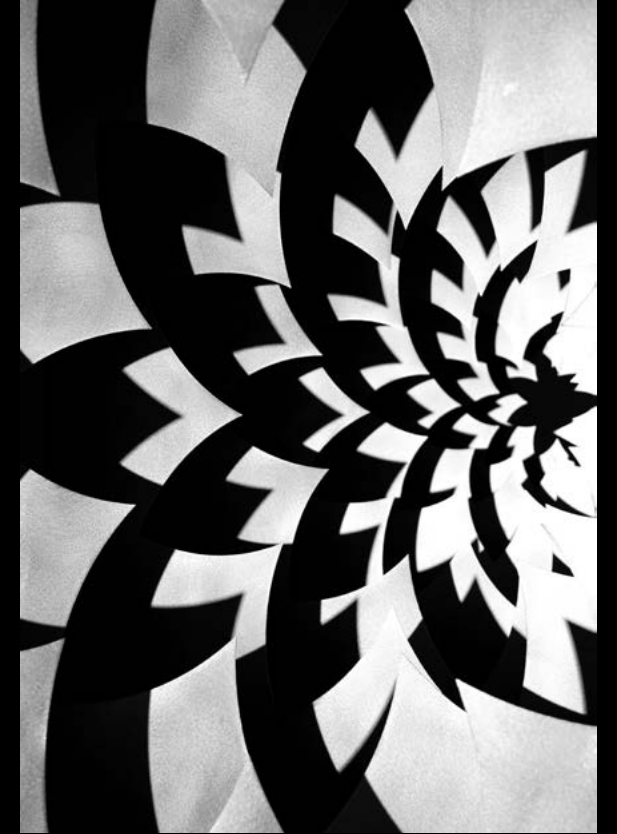








Pedro Donoso



Pedro Donoso

“La oscuridad reina a los pies del faro”.
— Proverbio japonés

“Darkness reigns at the foot of the lighthouse.”
— Japanese Proverb

Uno entra en la sala y se encuentra con una gran estructura metálica que traza rebanadas de luz. En un extremo, una bombilla de alta intensidad emite un haz de luz que va atravesando las planchas de acero dispuestas en la estructura como el fuelle de una gran fragua. En el centro de cada plancha, una circunferencia de distinto diámetro se va estrechando y se hace oblicua. Cuando sale la luz por el otro lado como un ojo vertical, recuerda la forma de una semilla. En cierto punto, el proceso hace pensar en el tratamiento al que se somete el tronco bruto de madera que entra a la máquina de un aserradero: allí se elimina la corteza y se convierte en un pulido material de construcción. Luz sin corteza. Luz procesada.

One enters the room and finds a large metal structure that draws slices of light. At one end, a high intensity bulb emits a beam of light that travels through the steel plates that have been arranged onto the structure like the bellows of a large forge. In the center of each plate, a circumference with different diameters tapers and becomes oblique. When the light exits through the other side as a vertical eye, it recalls the shape of a seed. In a way, this process evokes the image of uncut logs of wood entering a saw-mill machine where their bark is removed to become a polished material for construction. Light without its bark. Processed light.

Maintaining Light and Form is the title of this installation presented in the Museum of Visual Arts in Santiago, Chile between April and June 2015. A grand apparatus of vision constructed in metal that presents itself as an optical machine designed to expose the process involved in a light journey. It is not exactly an instrument designed for scientific or functional purposes. Nor is it an armed machine created to test a pre-existing theorem or to manufacture a standard product. What it does offer is the possibility to look into our perception of light. It is, in a way, an “apparatus that grants vision”. Or more simply put, a device.

What is understood when referring to the word ‘device’? The terms employed by British poet Philip Larkin to describe the objective of his work helps one understand. According to Larkin, his aim was “to construct a verbal device that would preserve indefinitely by reproducing it in whoever read the poem.” (1) Larkin speaks then of a repository to house a form of expression. In these parameters, the device is something similar to a recipient that ‘reserves’ an experience for its subsequent reiterated use, as if it were a recording. The poem is seen reactivated every time the reader utters or reproduces its words. At the same time, that ‘indefinite preservation’ must be understood as an open proposal where the preserved experience is seen modified to the same extent as its retention. As time goes by, as circumstances change and history adds new connotations and shifts in the reader’s language and context, the verbal device will inevitably provoke different effects. It will necessarily become increasingly less like it was when it was first preserved. Read a hundred years apart, the same poem can and should awaken other reminiscences. It will even become another. Repetition ensures its deformation.

What remains, then, is the device as a measure of change.

01



Manteniendo luz y forma se titula esa instalación presentada en el Museo de Artes Visuales de Santiago de Chile entre abril y junio del 2015. Un gran aparato de visión construido en metal que se muestra como una máquina óptica destinada a exponer un proceso de travesía lumínica. No es exactamente un instrumento diseñado

con fines científicos ni funcionales. No es tampoco una máquina armada para probar algún teorema preexistente o para fabricar un producto estándar. Lo que sí ofrece, es la posibilidad de indagar en nuestra percepción de la luz. Es, de cierto modo, un “aparato que da a ver”. O más simplemente, un dispositivo.

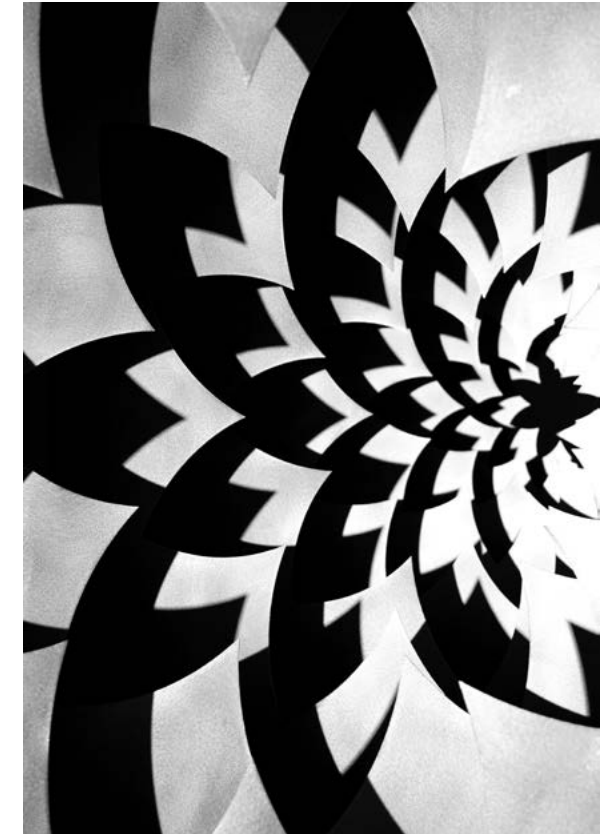
¿Qué se entiende cuando hablamos de dispositivo? Los términos empleados por el poeta británico Philip Larkin para describir el objetivo de su obra ayudan a entenderlo. Según sostenía, su intención era “construir un dispositivo verbal que preserve indefinidamente una experiencia al ser reproducida por todo aquel que lo lea”. (1) Larkin habla, entonces, de un repositorio para albergar una forma de expresión. En esos parámetros, el dispositivo es algo semejante a un recipiente que “reserva” una experiencia para su aprovechamiento reiterado a posteriori, como si fuera una grabación. El poema se reactiva cada vez que un lector vuelve a pronunciarla, a reproducirla. Al mismo tiempo, esa “preservación indefinida” se debe entender como una propuesta abierta donde la experiencia conservada se va modificando en la misma medida que permanece retenida. Porque según pase el tiempo, según cambien las circunstancias y la historia añada nuevas connotaciones y giros a la lengua y al contexto del lector, se hará inevitable que ese dispositivo verbal provoque distintos efectos. Necesariamente, lo conservado se tornará cada vez menos parecido a lo que alguna vez quiso encerrar. Leído con cien años de diferencia el mismo poema puede, debe, despertar otras reminiscencias. Incluso llegará a ser otro. La repetición garantiza su deformación.

Lo que permanece, entonces, es el dispositivo como medida del cambio. Por lo mismo, un dispositivo se puede entender como un sistema que registra la observación de un proceso de alteración: en la misma medida que sirve para fijar, permite también percibir el cambio; como un medidor del grado de variación de una experiencia que nos ayuda a aprehender reflexivamente mediante la constatación de las distintas formas de lectura.

Podemos entender que un poema o una novela reflejen determinada comprensión del mundo ceñida a las preocupaciones vigentes. Como dispositivos ofrecen una serie de señales concretas sobre las estructuras históricas y sociales que permitieron su escritura. Pero, ¿qué pasa con la visualidad, sobre todo en una época cuyos referentes están marcados por la proliferación de la imagen? ¿Cómo entender un dispositivo óptico en tiempos como los que vivimos? ¿Qué “experiencia” debe evocar al ser activado? Se puede decir mucho acerca de cómo miramos, cómo hemos aprendido a absorber las imágenes del mundo para, a partir de eso, construir una cultura visual. Lo que es más difícil, en cambio, es recuperar la visión. Una forma de entender parte de la obra de Benjamín Ossa pasa por la recuperación de la visión como hecho básico, a través de una experiencia sin contenido iconográfico. Antes que prolongar el juego de saturación a través de nuevas imágenes, sus dispositivos obligan a la detención en la experiencia de la luz como fenómeno perceptivo primordial... *Algo suspendido / Algo* que funciona sin discurso, sin la necesidad de convencer de nada.

Therefore, a device can be understood as a system that records observations in a process of change: in the same measure that it serves to affix, it also allows to perceive change; to measure the degree of variation in an experience that helps one apprehend reflexively through the verification of different forms of reading.

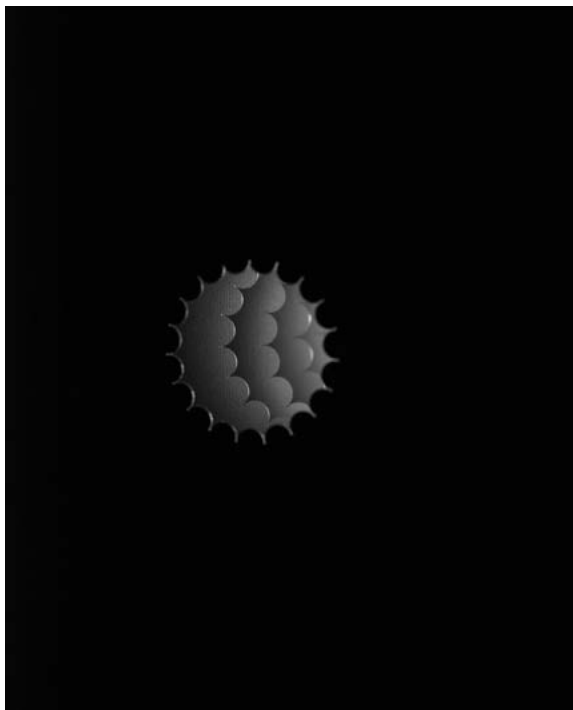
02



A poem or novel can then be understood as a reflection of a particular comprehension of the world that tightly fits into current preoccupations. As devices, they offer a series of concrete signals on the historical and social structures that allowed for them to be written. But, what about visual devices, especially in an era where references are marked by a proliferation of the image? How can we understand optical devices in the historical moment we find ourselves in? What “experience” should be evoked when it is activated? Much can be said about how we see things, how we have learned to absorb the images of this world to, from this, build a visual culture. What is most difficult, on the other hand, is to recover vision. One way to understand part of Benjamín Ossa’s work is through the recovery of vision as a basic fact, through an experience without iconographic content. Before prolonging the saturation game through new images, his devices compel to detain in experiencing light as a primordial phenomenon of perception... *Something suspended / Something* functions without a discourse, without the need to convince one of anything.

History of art is the history of the evolution of visuality through various mediums, from the elementary stroke of our ancestors in caves to post-photography, passing through the Renaissance invention of perspective or of





La historia del arte es la historia de la evolución de la visualidad a través de distintos medios, desde el trazo elemental del antepasado en la cueva hasta la postfotografía, pasando por la invención renacentista de la perspectiva o el pixel. Toda esa visualidad ¿no es también la construcción progresiva de una forma de ceguera? En nuestro trato habitual con la imagen enfocamos, distinguimos, recortamos las cientos de miles de imágenes que nos llegan del cielo y la tierra, por el aire y por cable, en movimiento o estáticas, blanco y negro o color, reales o fantásticas, vigilante o durmientes... Lo decía Serge Daney: "hemos quedado ciegos ante la hipervisibilidad del mundo. De tanto ver ya no vemos nada: el exceso de visión conduce a la ceguera".(2) ¿Cómo volver entonces, al momento anterior, a la oportunidad prístina donde esa mirada se encuentra con la singularidad de su "alumbramiento"?

Volver a mirar implica la recuperación del fenómeno perceptivo básico y su goce, tal como se mira el sol despegar del horizonte otra vez más. Mirar por el gusto de mirar, aunque no se vea nada. Una serie de fotografías, por ejemplo, registra la alteración del cielo: *Registro del cielo de Atacama cada una hora a partir de las cinco de la mañana, hasta las veinticuatro horas del día miércoles veinte y ocho de enero del año 2015*. El cambio de tonalidad lumínica avanza en contraste con el firmamento. Esta serie de instantáneas de una cámara Fuji Instant Mini obtenidas en el desierto regresan a una condición primordial de la luz donde, en rigor, no se ve nada más que la amplia superficie del cielo. Sólo por comparación, por la elaboración de una gradación, entendemos que lo único que ocurre es un cambio en las condiciones luminosas. La luz hace el espacio, expone sus límites y realza el volumen del vacío que queda visible. ¿Qué hacer ante el desierto revelado por la luz?

Visto así, el dispositivo convierte al observador que lo activa en el centro de la acción, casi al punto de situarlo ante la incomodidad de tener que distinguir algo, imaginar algo

pixels. All of that visuality, isn't it also the gradual creation of a form of blindness? In our regular dealing with images we focus, distinguish, and cut out hundreds of thousands of images that we receive from the sky and the earth, through the air and through cables, in movement or static, black and white or in color, real or fictitious, attentive or asleep...As said by Serge Daney: "we have been blinded by the hyper-visibility of the world. From seeing so much we no longer see anything: the excess of vision leads to blindness."(2) How then can we return to a previous moment, to that pristine opportunity where the gaze meets with its unique illumination?

To look again implies the recovery of the basic perceptual phenomenon and its enjoyment, just as when we stare at the sun when it separates from the horizon once again. To look out for the sake of looking, even if nothing is being seen. It is in this same mode that Ossa records the alterations of the sky: *Registro del cielo de Atacama cada una hora a partir de las cinco de la mañana, hasta las veinticuatro horas del día miércoles veinte y ocho de enero del año 2015* (Documentation of the Atacama Sky Every Hour from Five in the Morning until Midnight of Wednesday Twenty-eighth of January 2015). The change in light hue advances in contrast to the firmament. This series of Polaroid images, taken with a Mini Instant Fuji camera in the Atacama Desert, returns to a primordial condition of light, which, strictly speaking, simply reveals the surface of the sky. Only through comparison and the elaboration of a gradation we are able to understand that all that is happening in these images is a change in light conditions. Light makes the space, exposes its limits, and enhances the volume of the void that is left visible. What to do when faced with a desert that has been revealed by the light?

05



56

¿Cómo volver al momento anterior?



en el volumen abierto por la luz: en pocas palabras, un aparato de interpelación. 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* (2013), obra realizada para la Galería Temporal en Santiago, hablan de ese compromiso mínimo y necesario: lo que aparece sólo brilla con la complicidad de aquel que aproxima su mirada. Eso porque no hay ninguna exigencia previa. Los dispositivos de Ossa no exigen saber nada, sino sólo recuperar la experiencia perceptiva sin una pauta establecida, sin jerarquías. El espectador es invitado a poner en juego las posibilidades de descubrir. Si preguntamos entonces, qué clase de experiencia visual arrojan estos dispositivos, debemos comprender su posibilidad de recuperación del hecho básico de ver la luz y las formas en las que ésta modela un ambiente.

Pero ¿cómo se arma un dispositivo para ver la luz? ¿Qué clase de materialidad debe tomar para facilitar la visión? En 1973, el artista Anthony McCall usó por primera vez la luz para hacer una escultura. En su pieza *Line Describing a Cone* (Línea que describe un cono) la noción de escultura es forzada a ocupar el espacio como un haz de luz blanca emitida por un proyector de cine ubicado en un extremo de una sala oscura. Nada es tangible: el proyector pasa una película de animación en la que una delgada línea va formando un arco que se cierra lentamente hasta completar una circunferencia. La configuración de ese cono de luz se hace perceptible con la ayuda del humo blanco que produce una máquina. Este primer experimento es

How to Return to a Previous Moment

In this way, the device transforms the viewer and activates it in the center of the action, almost to the point of placing the viewer in a place of discomfort in a 'forcefulness' to distinguish something, imagine something in the volume that has been opened up by the light: in short, an apparatus of interrogation. As pointed out by Benjamín Ossa himself, "from the beginning my work is related to the subject, the body. I cannot conceive the possibility that between my work and those who observe it there exists no dynamic." His words, specifically referring to his work titled *Dibujo de paso* (Drawing in Passing, 2013) conceived for the Temporal Gallery in Santiago, speak of that minimum and necessary commitment: what becomes visible only shines with the complicity of the one who approaches his or her gaze. That is because there is no prior requirement. Ossa's devices do not require prior knowledge; they only ask to recover the perceptual experience without an established guide, without hierarchies. If we then ask, what kind of visual experience do these devices create, we must understand their potential recovery of the basic act of seeing and the ways this device shapes its environment.

But, how is a device assembled to see light? What kind of materiality must it take on in order to facilitate vision? In 1973, the artist Anthony McCall first used light to make a sculpture. In his piece *Line Describing a Cone* the notion of sculpture is seen forced to occupy the space as a beam of white light emitted from a film projector located at one end of a dark room. Nothing is tangible: the projector displays an animated film in which a thin line is seen forming an arc that slowly begins to close in order to complete a circumference. The configuration of this 'light cone' is perceptible with the help of white smoke produced by a machine. This first experiment is the origin of his light

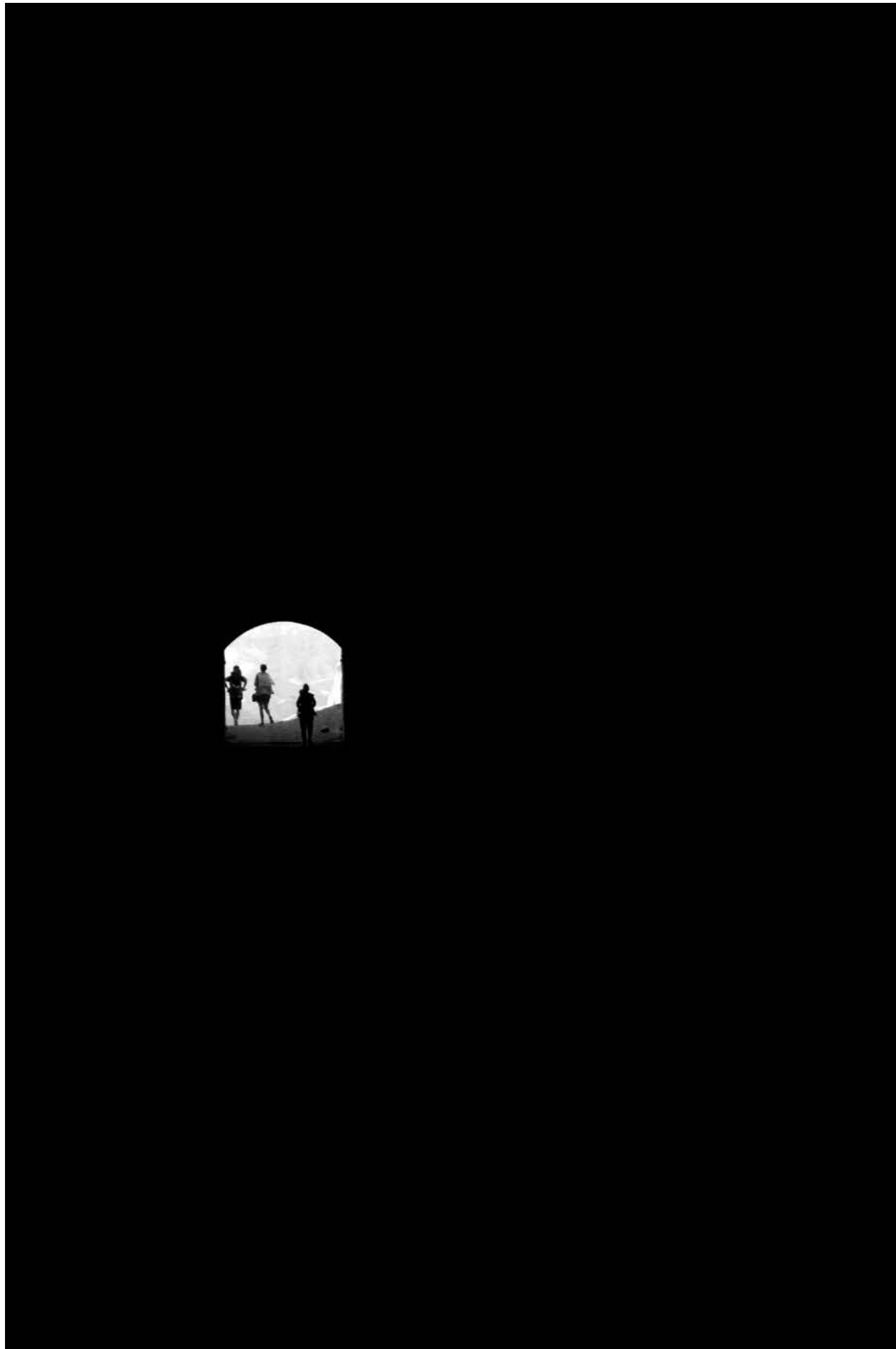
07



57







el origen de sus esculturas de luz—dos años más tarde, Gordon Matta-Clark transformará esa idea en una perforación en un viejo conjunto habitacional en el corazón de París: *Conical Intersect* (Intersección cónica). El uso de la luz como material escultórico supone el empleo de un haz como sustancia maleable para levantar un objeto visual.

Ossa también emplea la luz proyectada como elemento protagónico. Pero en su planteamiento hay una distancia específica hacia la función figurativa. Donde *Line Describing a Cone* impone el grafismo con la luz para describir un trazo, podemos observar intervenciones como *Un ejercicio romántico* (Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia), *Para alejarse del cielo y de la tierra* (Galería Gabriela Mistral) o la obra *Manteniendo luz y forma* (Museo de Artes Visuales de Santiago) —la suma de los títulos: *Un ejercicio romántico para alejarse del cielo y de la tierra manteniendo luz y forma*— que insisten en la proyección como oportunidad de observación de un fenómeno perceptivo: sacar la luz a la luz. Por lo tanto, no indagan tanto en la iluminación de objetos o la creación de formas volubles, sino en la posibilidad de volver a ver la luz como fuente de renovación a la hora de configurar nuestras percepciones.

Nuestras percepciones ópticas obedecen, por supuesto, a una serie de condiciones descritas por la ciencia. De hecho, el estudio de la luz ha determinado parte sustancial de la construcción de la ciencia moderna, incluyendo desafiantes disputas entre los planteamientos corpusculares de Newton en su *Óptica o Tratado de la reflexión, refracciones, inflexiones y colores de la luz*, que se enfrentaron a la visión ondulatoria de Christian Huygens durante el siglo XVII, hasta la actual teoría de campos unificada. Pero la “explicación” de la luz no está en el corazón del dispositivo. Más bien al contrario: su búsqueda se encamina a la renovación de la intriga de un fenómeno que origina el campo de lo visible.

Eso implica la abstención de cualquier conocimiento formal para volver a enfrentar el acontecimiento de la mirada y la luz como acto originario. Los materiales funcionan de manera concreta y literal. No hay referencias que indiquen la pertenencia a una historia de la ciencia, sino más bien la indagación de un epifenómeno sustancial a la mirada que se posa sobre un mundo convertido en figuras, tonos, matices, volúmenes, relieves, sombras y colores. Una obra planteada como paso previo al nacimiento y desarrollo de lo que aparece y desaparece incesantemente ante nuestra mirada.

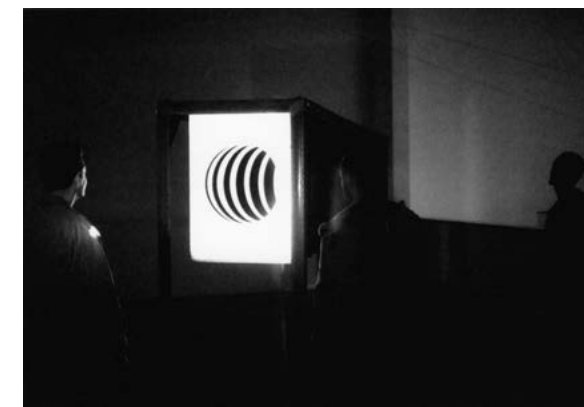
Por lo general, la luz está por todas partes, material invisible que reviste nuestros días. Al mismo tiempo que nos permite ver las cosas que nos rodean, da forma al tiempo al marcar con su avance el desarrollo de las sucesivas jornadas. Cada noche, al apaciguarse la luz, el conocimiento se hace borroso, la realidad indiscernible. Desde la Antigüedad la luz ha sido metáfora de sabiduría. Siglos más tarde, la Era de las Luces volvería a instalarse en la concepción de la luz como símil esencial del saber. Sin duda, es posible descubrir una conexión con ese espíritu del iluminismo toda vez que explicamos algunas de las

sculptures (two years later, Gordon Matta-Clark would transform this idea into a hole in an old housing complex in the heart of Paris: *Conical Intersect*). The use of light as a sculptural material supposes that the beam of light is a malleable substance able to lift a visual object.

Ossa also uses projected light as a key feature in his work, but in his approach there is a specific distance with the figurative function. Where *Line Describing a Cone* imposes graphology with light to describe a stroke, we can see how interventions such as *Un ejercicio romántico* (A Romantic Exercise) shown in the Museum of Contemporary Art of Valdivia, Chile, *Para alejarse del cielo y de la tierra* (To Get Away from the Sky and the Earth) shown in Gabriela Mistral Gallery in Santiago, Chile, or *Manteniendo luz y forma* (Maintaining Light and Form) shown in the Museum of Visual Arts of Santiago — the sum of these titles: *A Romantic Exercise To Get Away from the Sky and the Earth Maintaining Light and Form* — insist on projection as an opportunity to observe a perceptible phenomenon: take the light to the light. Therefore, they do not look into the illumination of objects or the creation of unpredictable forms, but more so on the possibility of being able to see light again as a source of renewal when shaping our perceptions.

Our optic perceptions obey, of course, to a number of scientific conditions. In fact, the study of light has determined a substantial part of the construction of modern science, including challenging disputes between Newton's corpuscular approaches in “Opticks or, A Treatise of the Reflexions, Refractions, Inflexions and Colours of Light,” and Christian Huygens wave theory during the seventeenth century, to the present Unified Field Theory. But, the ‘explanation’ of light is not in the heart of the device. Quite on the contrary: its search directs towards the renewal of an intrigue for a phenomenon that gives rise to the field of visibility.

11



This implies abstaining from any formal knowledge in order to face the occurrence of looking and of light as the original act. The materials work concretely and literally. There are no references indicating if they belong to a history of science, but rather they refer to an investigation of an epiphenomenon that is substantial to the gaze that is placed onto a world converted into figures, tones, shades, volumes, reliefs, shadows and colors. It is a work proposed as something prior to the birth and development of what





piezas de esta serie bajo la lógica del dispositivo: la idea es generar una experiencia con la condición implícita de dar al observador la posibilidad de ver. Lucidez. Más que un proyector que vuelve a invadir la mirada con más imágenes y secuencias, nos vemos enfrentados a la intriga de un procedimiento óptico en estado puro, un procedimiento visual sin imagen. El resultado que provoque será alcanzado mediante la concurrencia de una serie de impresiones que entran en el ámbito de lo experimental. Tal vez "lo esperado" no ocurra. Tal vez ocurra lo contrario. Finalmente, el dispositivo enfrenta el acto creativo a la experiencia perceptiva pura: no contiene nada. El dispositivo es independiente y manifiesta "una suerte de inquietud constante por crear sin crear".**(3)**

El 27 de abril de 1992, en una de sus últimas entrevistas antes de morir, John Cage le contaba a Henning Lohner sobre una "instalación lumínica" que había hecho con Andrew Culver. "Le dimos a la luz", dice Cage, "su propia vida. Es decir, no iluminaba la acción o la escena o los decorados, simplemente existía como luz independiente de lo que alumbraba, que es el mismo modo en que el sol existe durante el día, dondequiera que brilla: sin saber lo que está haciendo".**(4)**

La recuperación del valor de la experiencia de la luz no deja de provocar cierta extrañeza. Las piezas que hemos llamado dispositivos invitan a una vivencia sin un relato dilucidado. Al revés, funcionan como un llamado desde la intriga ante lo más sencillo, la "luz nuestra de cada día" que, con su silenciosa presencia, mantienen una complicidad estética con nuestras incógnitas. Algo sucede aunque no alcanzamos a tener más certeza que el deslumbramiento. Tendremos que esperar como se espera el avance del sol desde el zenit hacia el ocaso. Sin un contenido explícito, esta experiencia en estado puro apunta a la promesa de un descubrimiento, de una "iluminación". Mejor lo dice Borges: "esta inminencia de una revelación que no se produce es, quizá, el hecho estético".**(5) ●**

appears and disappears incessantly before our eyes.

In general, light is everywhere, invisible material that covers our day-to-day. At the same time as it allows us to see what surrounds us, it also gives shape to time as it marks with its progression how each successive day develops. Every night, as light subsides, our knowledge becomes blurred and reality indiscernible. Since Antiquity light has been a metaphor for wisdom. Centuries later, the Age of Enlightenment would reinstall the conception of light as an essential counterpart of knowledge. It is certainly possible to find a connection with the spirit of the Enlightenment when explaining some of the pieces in this series under the logic of the device: the idea is to create an experience with the implied condition of granting the viewer a chance to see. Lucidity. Rather than a projector that invades the gaze with more images and sequences, we are seen confronted with the intrigue of an optic procedure in its pure state, a visual procedure without an image. The result it provokes will be achieved through a series of coinciding impressions that come into the realm of experimentalism. Perhaps that which is 'expected' will not occur. Perhaps the opposite will occur. Finally, the device makes the creative act face the pure perceptive experience: it contains nothing. The device is independent and manifests "a kind of constant concern to create without creating."**(3)**

On April 27th, 1992, in one of his last interviews before his death John Cage spoke to Henning Lohner about his 'light installations' he had done with Andrew Culver. "We gave the light," spoke Cage, "its own life. That is to say, it didn't light the action or the scene or the decors, it simply existed as light independent of what it lit, which is the way the sun exists during the day, where it shines: it doesn't know what it's doing."**(4)**

The recovery of the value of the experience of light does not cease to cause a certain degree of amazement. The pieces we have called devices invite one to experience without an elucidated story. Conversely, they work as a calling from one's intrigue towards what is most simple, the "light of our every day" that, with its silent presence, maintains an aesthetic complicity with what is unknown. Something happens even if we fail to have more certainty than that of a glare. We will have to wait just as we wait for the sun to proceed from zenith to sundown. Without explicit content, this experience in its pure state points towards a promise of discovery, of an 'enlightenment.' Borges says it best: "this imminence of a revelation which does not occur is, perhaps, the aesthetic phenomenon."**(5) ●**

(1) Larkin, Philip. *Decepciones*. Valparaíso: Editorial de la Universidad de Valparaíso, 2013.

(2) Citado en Fontcuberta, Joan. *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.

(3) Bellatín, Mario. "Una cabeza picoteada por los pájaros" en *Revista Otra Parte*. Buenos Aires: verano 2007-2008.

(4) En Charles, Daniel. "Estética del silencio (Sobre la semiótica existencial del "silencio" en John Cage)". *John Cage, Essay: Obra Musical*. Madrid: La Casa Encendida. 2006.

(5) Borges, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 1952.

(1) Larkin, Philip. *Decepciones* (Deceptions). Valparaíso: Editorial de la Universidad de Valparaíso, 2013.

(2) Cited in Fontcuberta, Joan. *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía* (Pandora's Camera. Photography After Photography). Barcelona: Gustavo Gili, 2011.

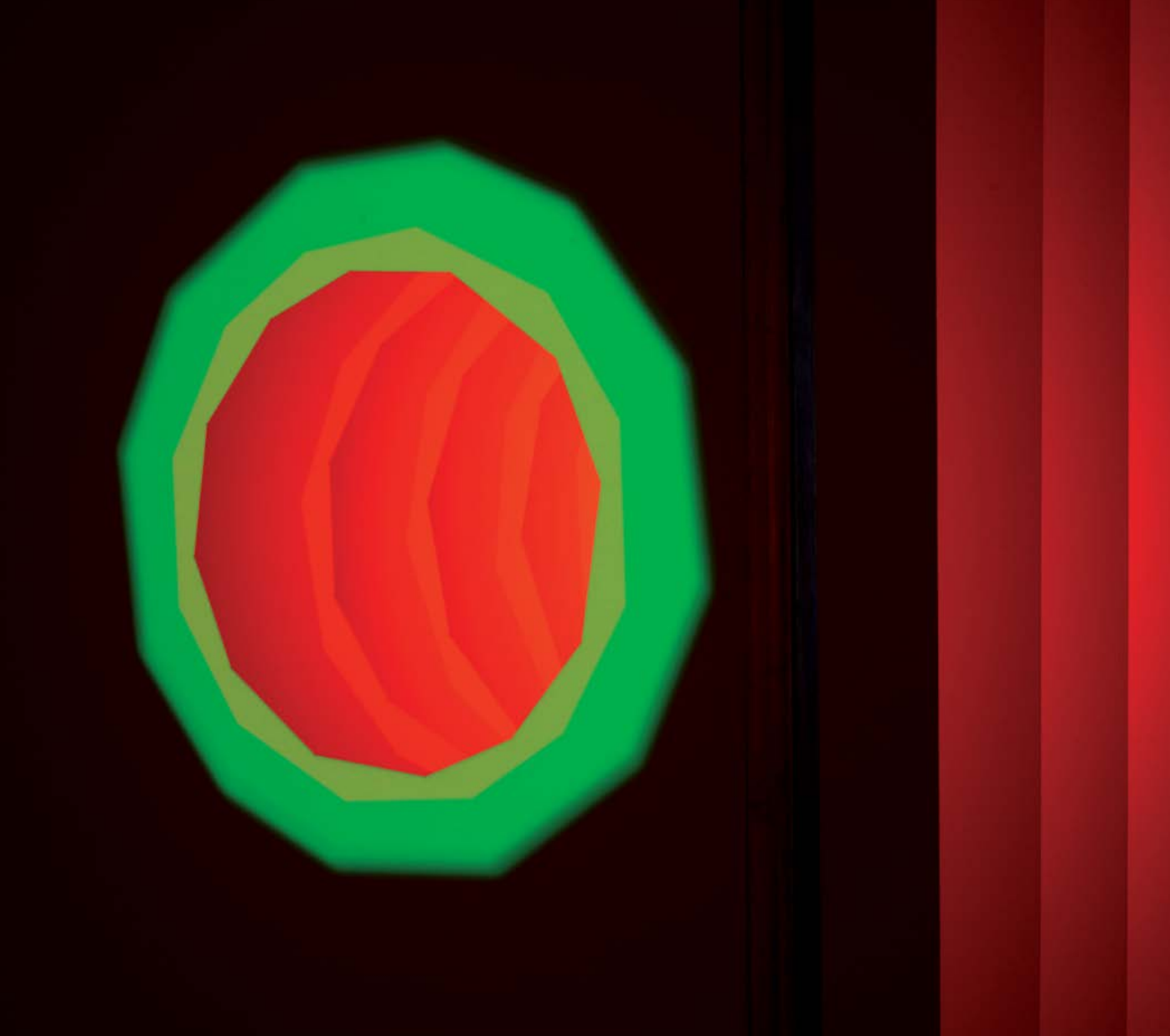
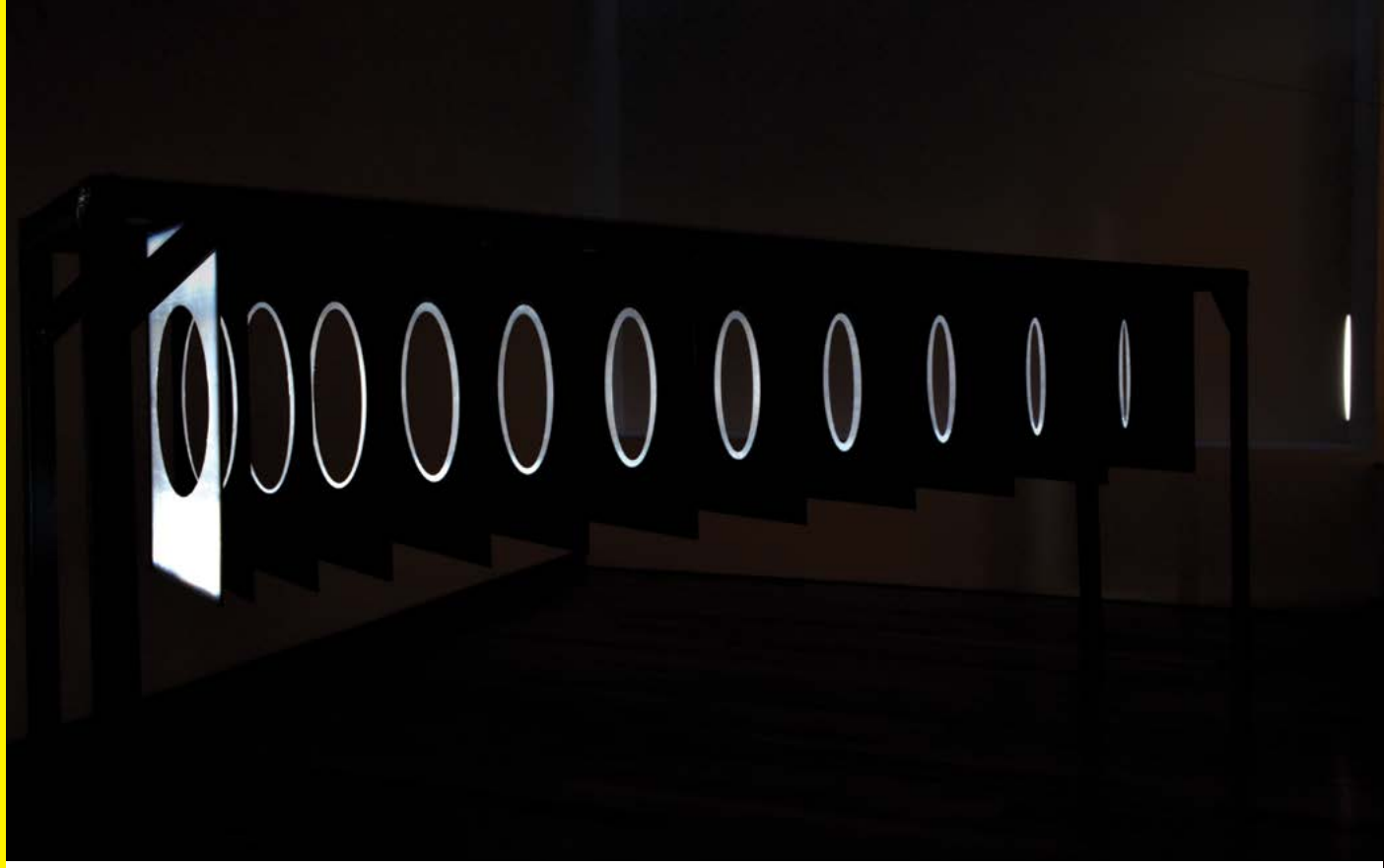
(3) Bellatín, Mario. "Una cabeza picoteada por los pájaros" en *Revista Otra Parte* ("A Head Pecked by Birds" in *Otra Parte Magazine*). Buenos Aires: Summer 2007-2008.

(4) In Charles, Daniel. "Estética del silencio (Sobre la semiótica existencial del "silencio" en John Cage)" ("Aesthetics of Silence. About John Cage's Existential Semiotics of 'Silence)'). *John Cage, Essay: Obra Musical* (John Cage, Essay. Music). Madrid: La Casa Encendida. 2006.

(5) Borges, Jorge Luis. *Otras inquisiciones* (Other inquisitions). Buenos Aires: Emecé, 1952.

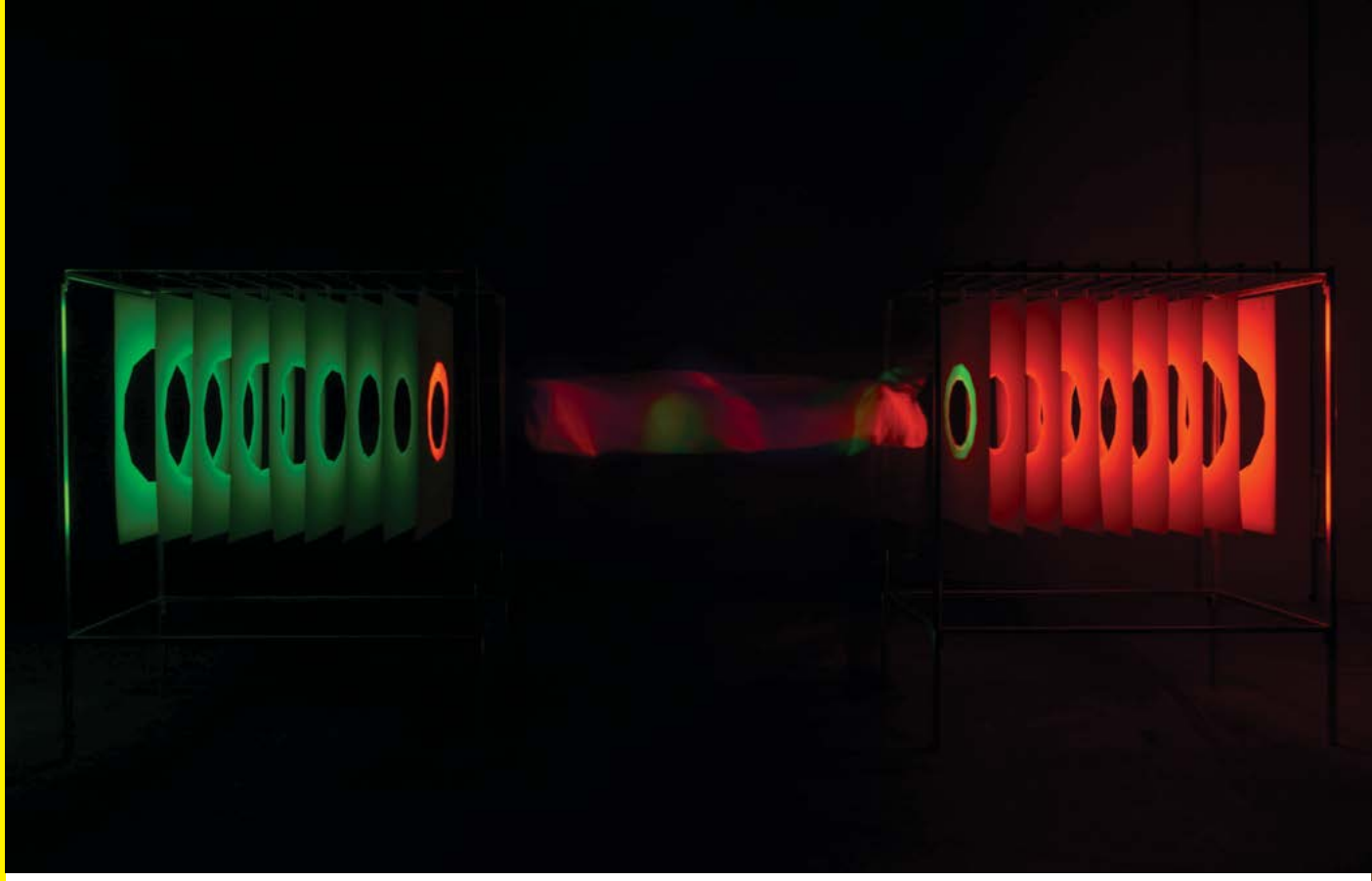


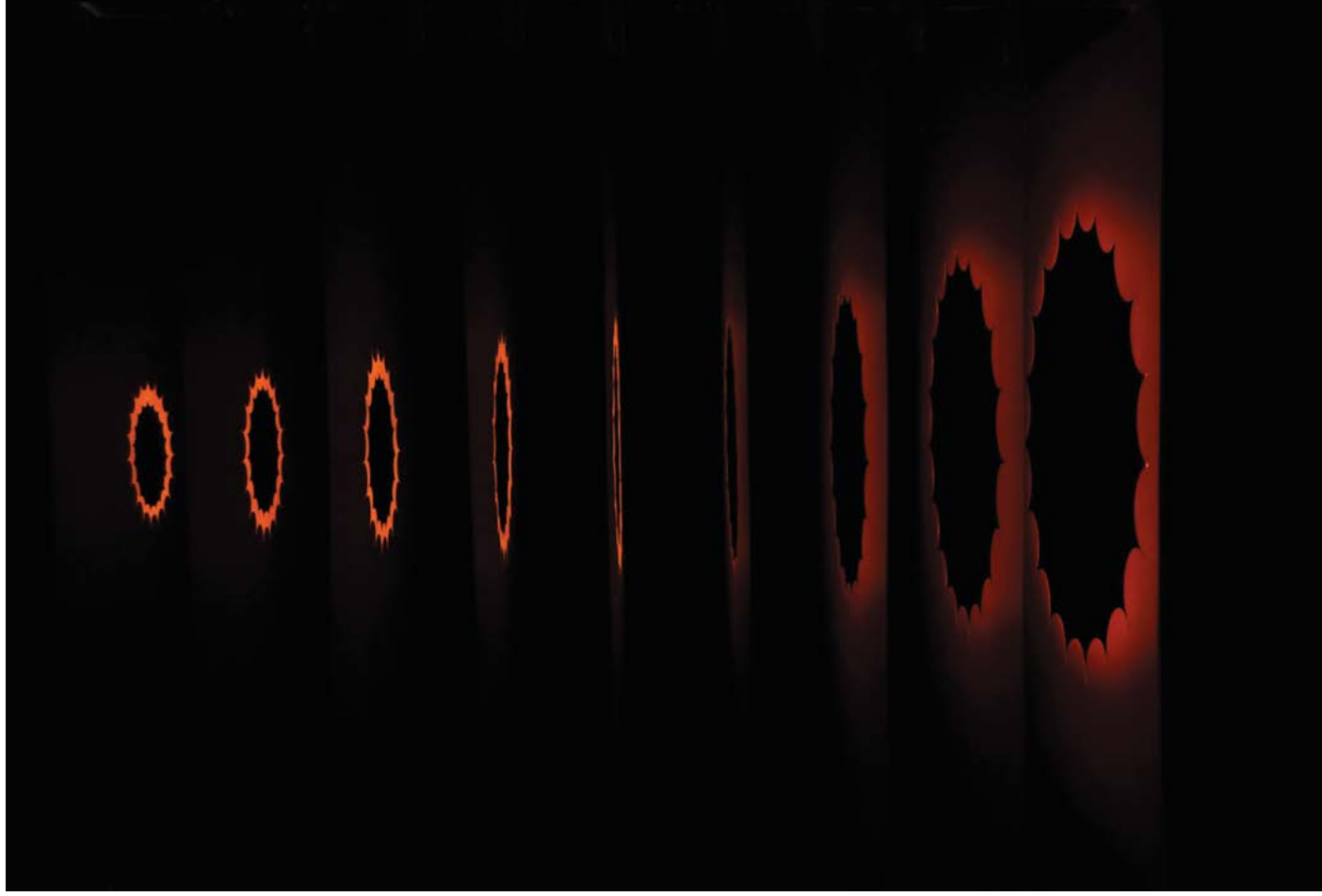
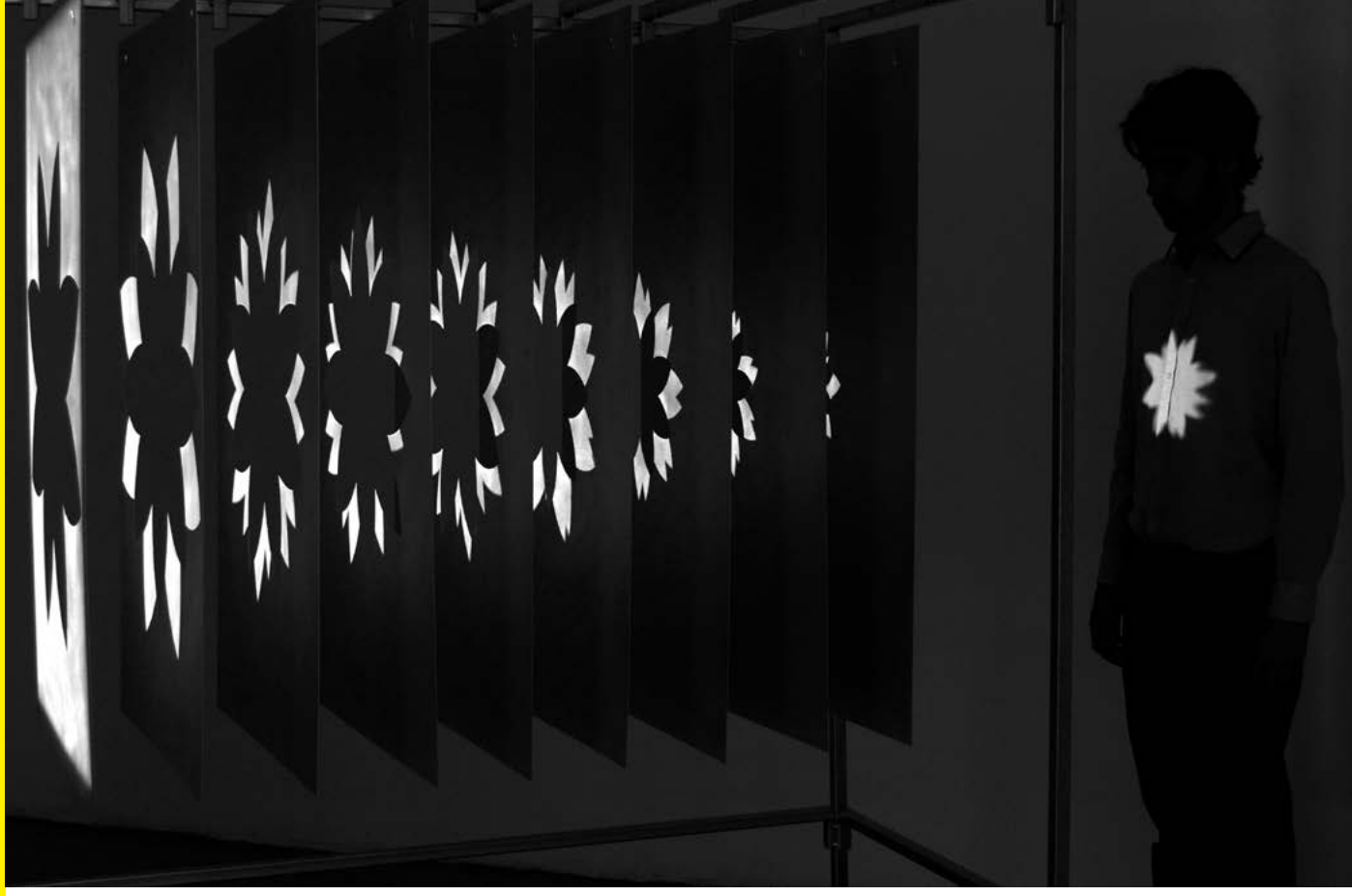


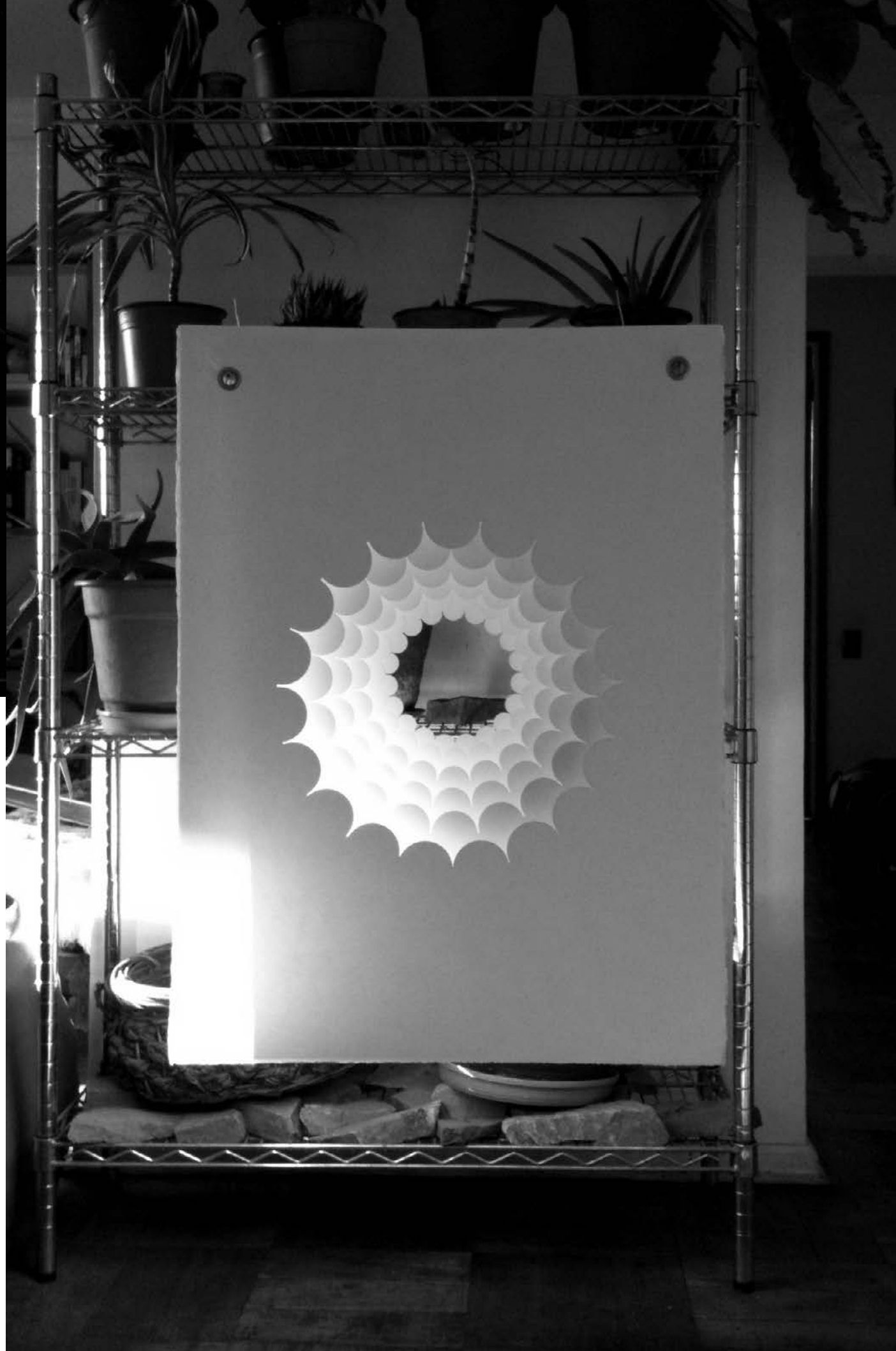




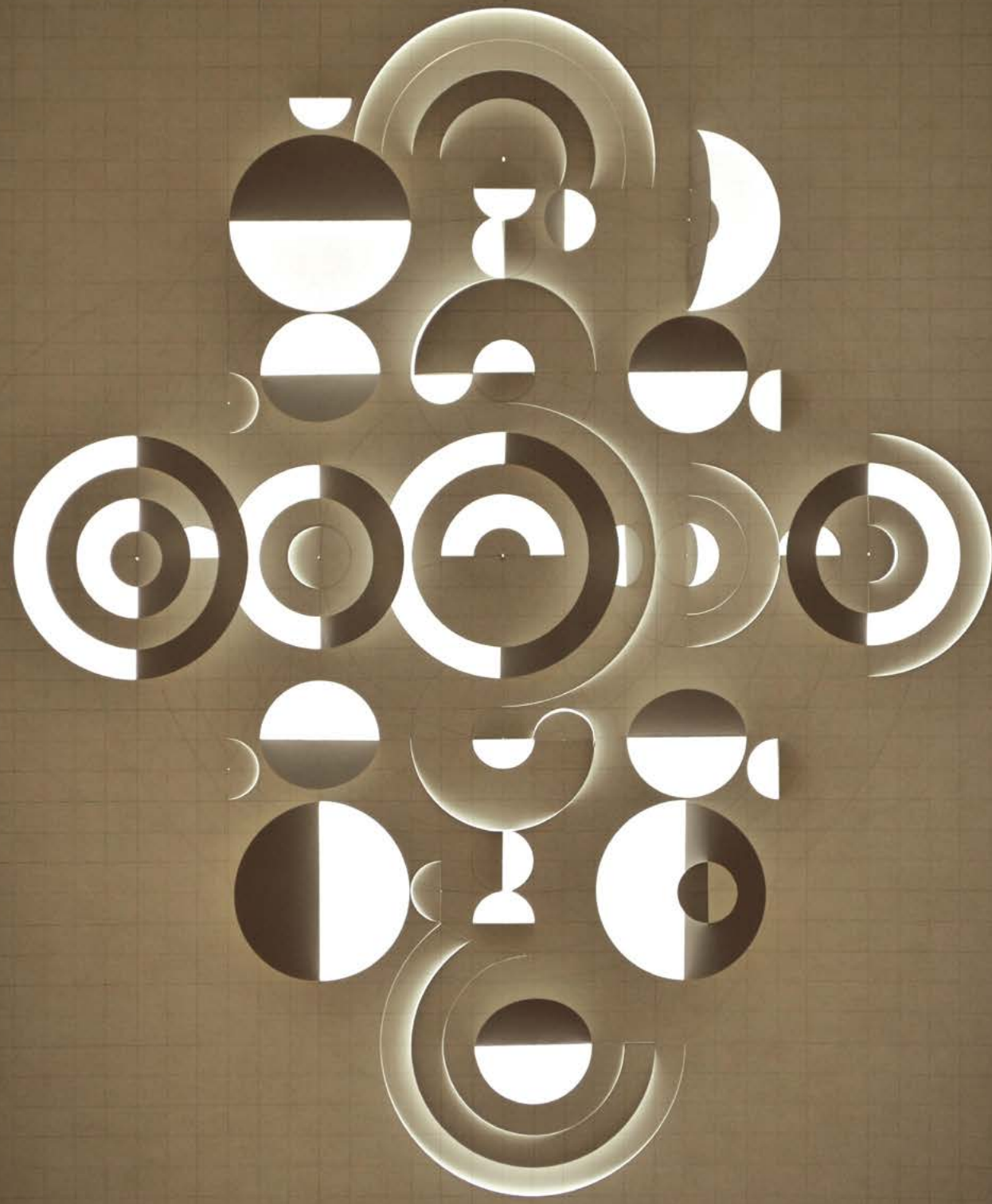
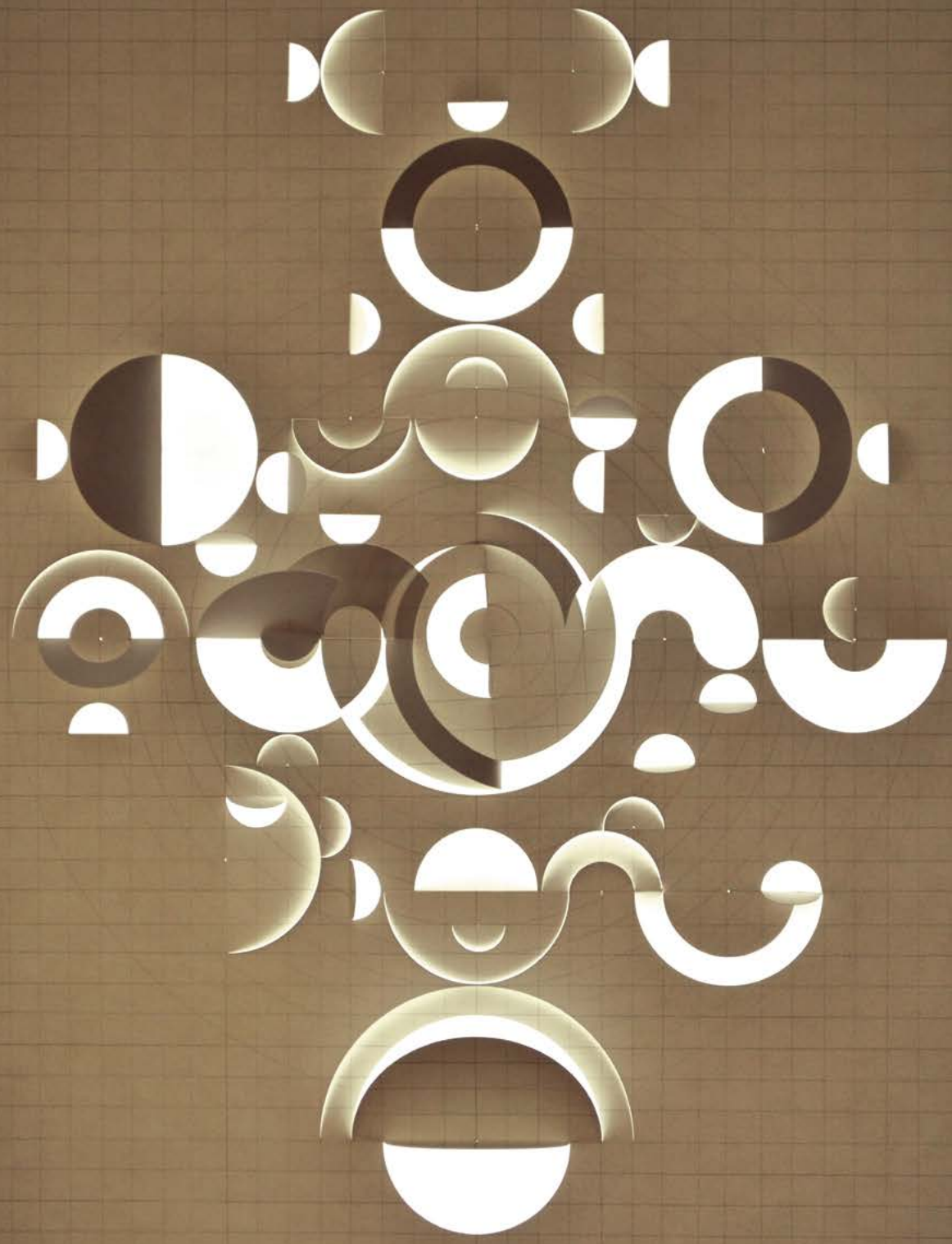


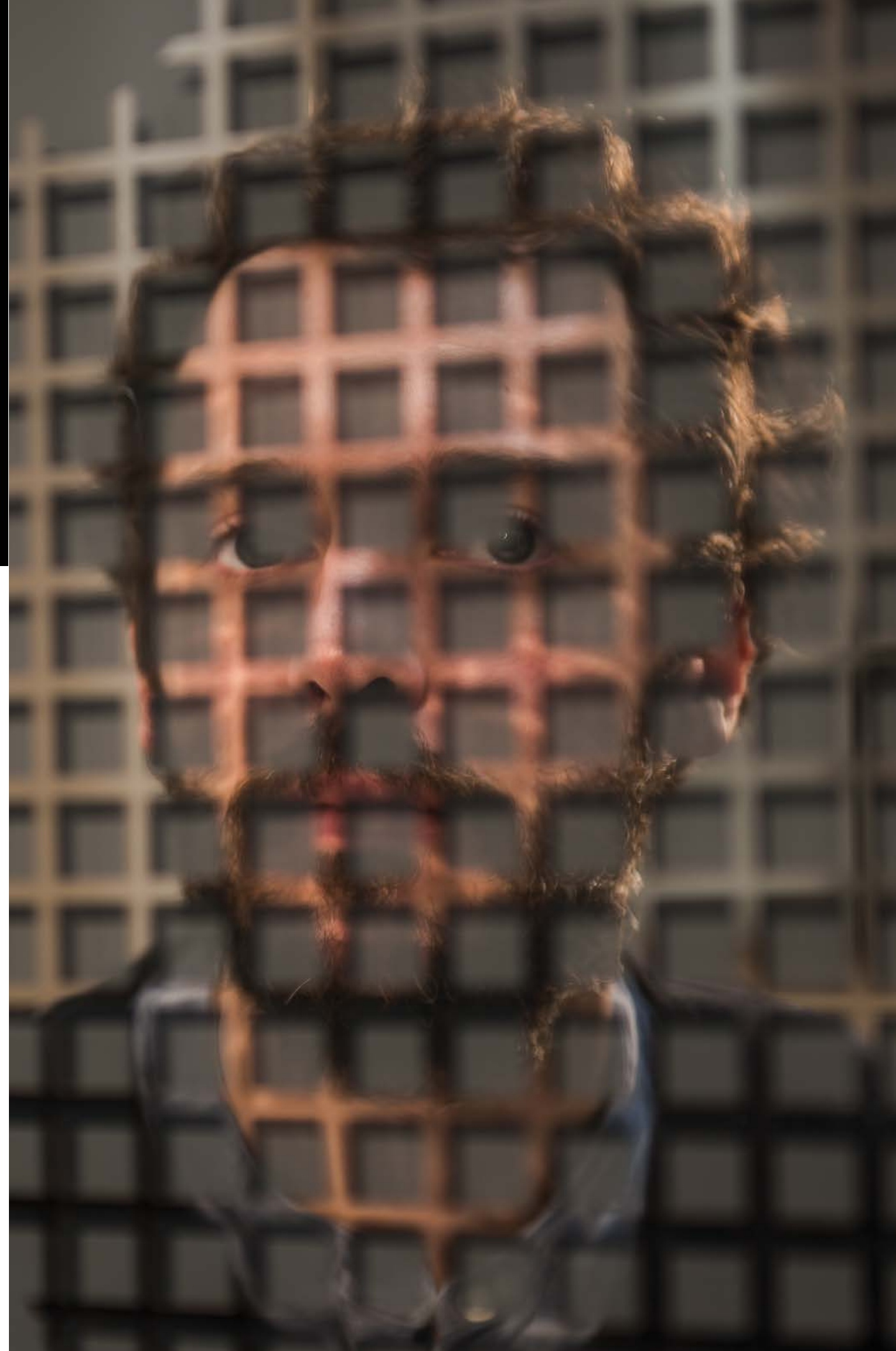
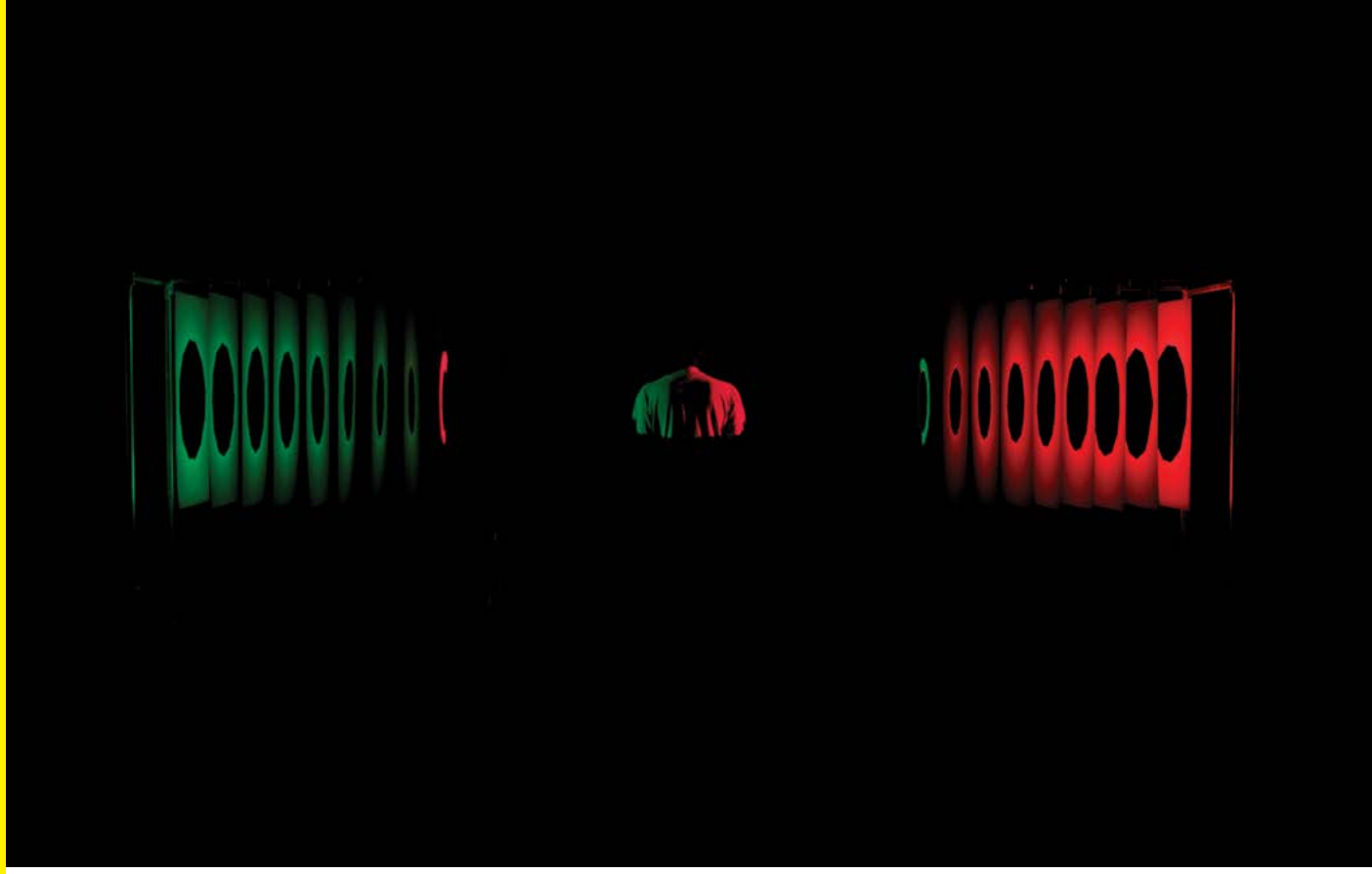


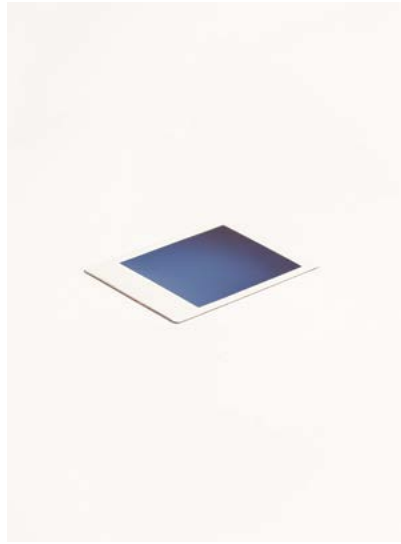
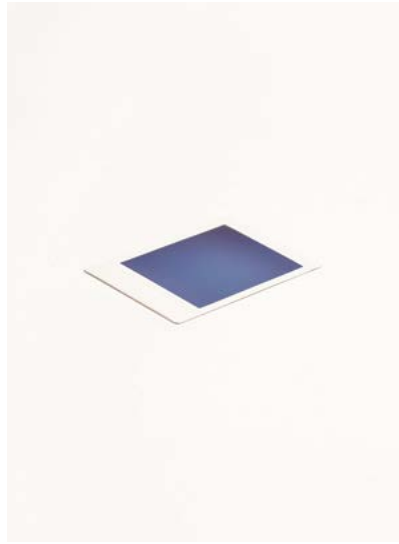
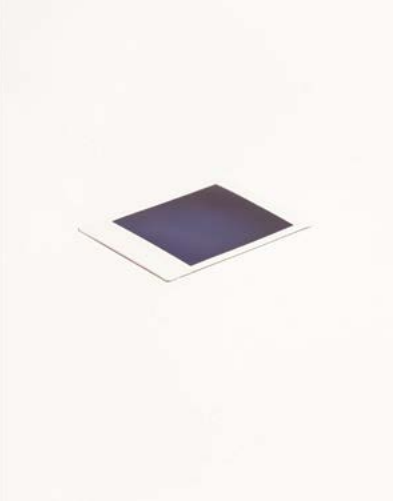
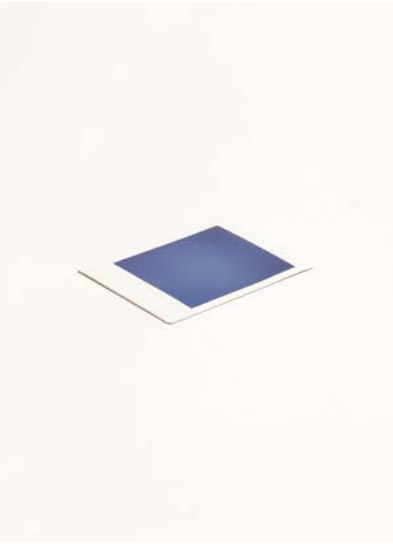
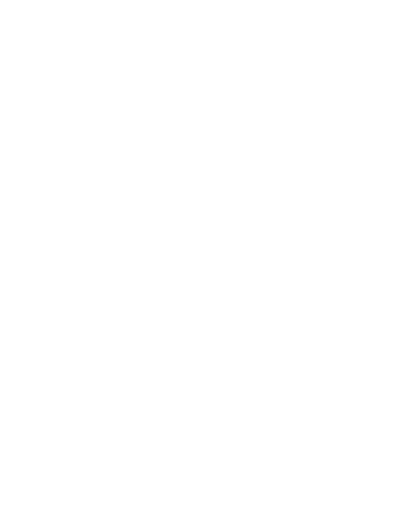
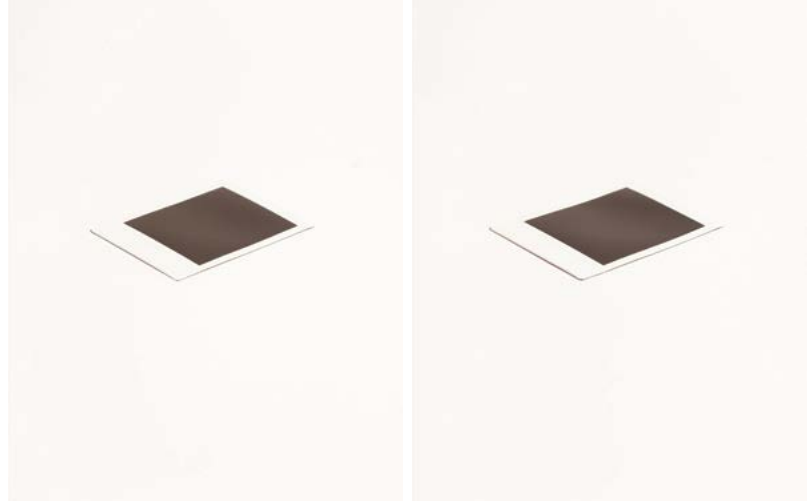
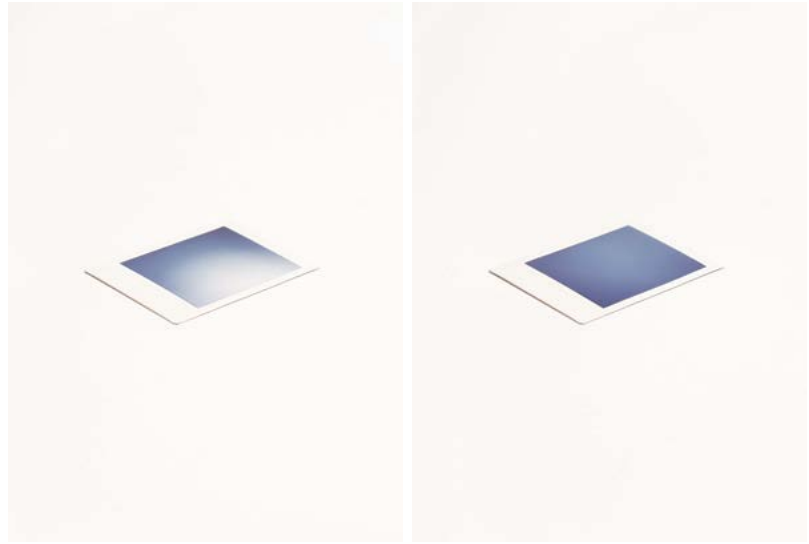
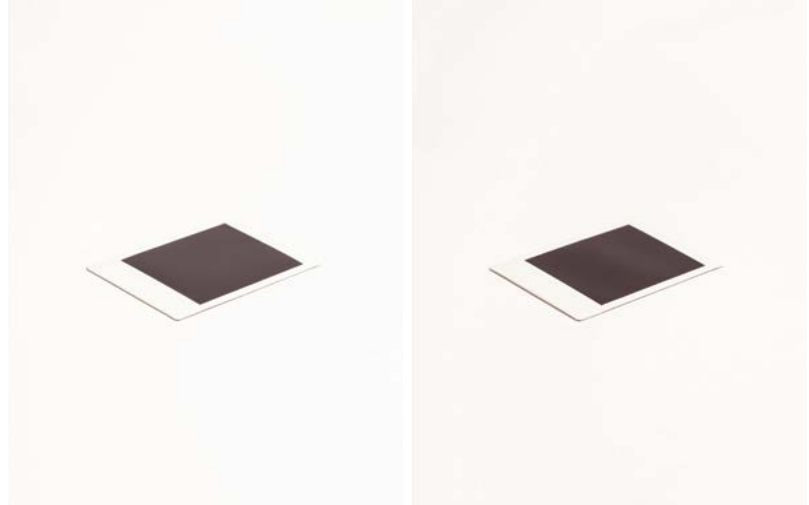














UN CLARO BOSQUE

A CLEAR FOREST

CUATRO ACCIONES RELATADAS
DEL EXPERIMENTO DUALIDAD /
PERCEPCIÓN: DIBUJO TEMPORAL
LABORATORIO EIGENGRAU

FOUR RELATED ACTIONS ABOUT
AN EXPERIMENT ON DUALITY
/ PERCEPTION: TEMPORARY
DRAWING EIGENGRAU LAB

Soledad García Saavedra



CUATRO ACCIONES RELATADAS
DEL EXPERIMENTO DUALIDAD /
PERCEPCIÓN: DIBUJO TEMPORAL
LABORATORIO EIGENGRAU

Soledad García Saavedra

Las primeras impresiones que recuerdo al conocer a Benjamín Ossa fueron los dos objetos que cuidadosamente vigilaba en el aeropuerto de Santiago: una maleta amarilla ultra resistente para transportar material sensible y unos lentes ópticos de marco transparente guardados en el bolsillo de su camisa a cuadros. Días después sabría que Benjamín llevaba en esa maleta una cámara polaroid para hacer un trabajo especial en la pequeña travesía que realizaríamos por Región de Antofagasta, en el norte de Chile.

01



Él estaba obsesionado por encontrar una piedra en el desierto y fotografiarla ¡Una piedra entre millones de piedras! Una vez instalados en la ciudad de Antofagasta, le pregunto qué piedra en particular andaba buscando. No hubo respuesta. Necesitaba caminar por el desierto y observar las distintas piedras. El último día de nuestro viaje por el norte de Chile, el chofer del bus hizo una parada a pedido del curador Rodolfo Andaur. En medio de la ruta entre la oficina salitrera de María Elena y Antofagasta, Benjamín cargó en su hombro una mochila con herramientas

FOUR RELATED ACTIONS ABOUT
AN EXPERIMENT ON DUALITY
/ PERCEPTION: TEMPORARY
DRAWING EIGENGRAU LAB

When I first met Benjamín Ossa, my impressions were the two objects that he carefully watched over at the airport in Santiago: an ultra resistant yellow suitcase used to transport fragile materials and his transparent frame glasses which he kept inside the pocket of his plaid shirt. Days later I would come to find out that inside that suitcase Benjamín was transporting his Polaroid camera to create a special project in the small journey we would undertake in Region of Antofagasta, in the north of Chile.

He was obsessed with finding a rock in the desert to photograph. A stone among millions of stones! Once we were settled in, in the city of Antofagasta, I asked him what particular stone was he looking for. There was no answer. He needed to walk around the desert and observe the different stones. The last day of our trip around the north of Chile, the bus driver made a stop at the request of curator Rodolfo Andaur. In the middle of the route between the María Elena saltpeter office and Antofagasta, Benjamín carried on his shoulder a backpack with tools and devices and he began to search for the stone. Meanwhile, the group of artists and curators participating on this trip—myself included—began to search for selective relics. Just as an archeologist searches for bones, Benjamín was able to find his stone partially buried under the gravel. Taking care of the stone's perimeter was indispensable as well as to recognize its position and to not step its environment in order to take a picture in its natural state as well as to capture the dark cavity and its forms when removing the stone from its place. It seemed to me that this heavy irregular stone, rough and porous, did not have a very charming surface, nevertheless Benjamín was confident he would find something interesting in its interior. In Santiago he planned to study its components to then cut it in half. From that action a photographic work of art would arise, a black and white diptych that amplified the microscopic particles of its cut surfaces generating a sense of kinship with the images used by astronomers to view a galaxy and their spectra. *Abrir un espacio entre el cielo y la tierra* (To Open Up a Space Between the Sky and the Earth) would be the poetic title he would give to this action: a cluster of tiny, hidden matter that can be projected onto the vast and unattainably observable universe.

This trip to the north, full of ideas, conversations, and explorations would be the preamble to get to know the nature of his work as well as his insistent way of approaching the

y aparatos y comenzó a buscar "la piedra". Mientras tanto, el grupo de artistas y curadores que participábamos del viaje, buscábamos también nuestras selectivas reliquias. Tal como un arqueólogo rastreando osamentas, Benjamín logró hallar aquella piedra semihundida en la tierra. Era imprescindible cuidar el perímetro de la piedra, reconocer su posición, no pisar su entorno para sacar fotografías en su estado natural como también capturar la cavidad oscura y sus formas al remover la piedra del lugar. A mi parecer, esa piedra pesada de forma irregular, áspera y porosa no tenía ningún encanto en su superficie, sin embargo él confiaba encontrar algo en su interior. De regreso a Santiago planeaba estudiar sus componentes para luego cortarla por la mitad. De esa acción surgiría un trabajo fotográfico en blanco y negro, un diptico que amplificaba las partículas microscópicas de sus superficies cortadas generando una sensación de parentesco con esas imágenes utilizadas por algunos astrónomos para visualizar una galaxia y sus espectros. *Abrir un espacio entre el cielo y la tierra* es el título poético con el que denominó esa acción; un cúmulo de materia diminuta y oculta que puede proyectarse hacia lo más vasto e inalcanzable de lo observable en el universo.

Ese viaje al norte, plagado de ideas, conversaciones y exploraciones sería el preámbulo para conocer el carácter de su trabajo como también las formas insistentes de aproximarse a los parámetros inagotables del tiempo, el espacio y la subjetividad. En medio de una caminata por las calles de la ciudad de Antofagasta, me comenta su próximo trabajo. Sólo retengo del título extenso que me menciona —*Experimento Dualidad / Percepción: Dibujo Temporal Laboratorio Eigengrau*— la primera y última palabra. Creo que el término "experimento" me alucinaba. Quizás porque sólo había leído y observado registros de las exposiciones de artistas quienes habían modificado la concepción de la experiencia del arte a través de sus experimentos como el incomprendido *Experimento Whitechapel* de Hélio Oiticica realizada en Londres en 1969. Salvo mi asociación a esos referentes legendarios en catálogos, no había tenido señales de un artista haciendo y denominando su trabajo como un experimento. Menos en Chile.

El día 13 de agosto del año 2014 recibo un correo de Benjamín:

Te quería contar que estoy participando de un laboratorio de experimentación con oscuridad y la subjetividad como desarrollo de conocimiento. Si te interesa se están agendando visitas para participar de los experimentos. Te dejo el link <http://www.eigengraulab.com/visitas/> ahí sale la información (fechas y horarios) tanto del experimento de Javier Toro (artista a cargo del proyecto) como el mío. Sería genial que puedas participar.

Abrazo y espero verte
Benjamín

PD: tienes que escribir a info@eigengraulab.com

inexhaustible parameters of time, space and subjectivity. Amidst a walk through the streets of Antofagasta he began to tell me about his next work. I retained only from that long title he mentioned—*Experiment Duality/Perception: Temporary Drawing Eigengrau Lab*—I retained only the first and last word. I think that the term "experiment" intrigued me. Perhaps because I had only read about exhibitions of artists who had modified the conception of the art experience through experiments, such as the misunderstood *Whitechapel Experiment* presented by Hélio Oiticica in London in 1969, but had never seen signs of an artist denoting his works as 'experiments'. Even less so in Chile.

02



On August 13th, 2014 I received an email from Benjamín:

I am participating in a Lab that is experimenting with darkness and subjectivity as knowledge developers. If you are interested, we are receiving visitors to participate in our experiments. Here is the link <http://www.eigengraulab.com/visitas/> where you can find more information (dates and times) both of the experiment Javier Toro is doing (the artist in charge of this project) as well as about my experiment. It would be great if you could participate.

Big hug and hope to see you
Benjamín

P.S.: You have to write to info@eigengraulab.com

Although my life was overwhelmed with work at that time,

Aunque mi vida por esas fechas se desbordaba de trabajo, me despertaba una curiosidad e interés de participar de los experimentos, más aun si se trataban de pruebas con la oscuridad. Participar del experimento tenía además otras resonancias personales, era escapar de la rutina de la oficina, de las reuniones y los correos electrónicos, de la lectura y la escritura. Era hacer un paréntesis en la jornada laboral y darse la posibilidad de imaginarse un momento diferente sin mayores expectativas. Inmediatamente invité a mi amiga Josefina para participar juntas de esta extraña experiencia. Agendamos para el día viernes 29 de agosto a las 17:30 hrs. calle Las Urbinas 145, depto 54, Providencia.

03



ACCIÓN I

Por razones de tiempo, no pude adelantarle a Josefina de qué trataba este "encuentro con la oscuridad". Las dos íbamos con una confianza ciega de que podríamos compartir una experiencia atípica. Al tocar la puerta, nos recibe Javier Toro, y además de Benjamín, quien nos introduciría en las distintas secciones del experimento se encontraba Jorge Losse, a cargo de los registros fotográficos. Benjamín nos comenta los/las cuatro momentos-estaciones por las que pasaríamos y nos hace firmar una autorización de los usos de todas las imágenes producidas en el experimento. La primera estación era el corazón del experimento y se componía de cuatro ejercicios. Se trataba de dos motores anclados al techo de los que se desprendían unas aspas de las cuales colgaban unas tiras delgadas de puntos de luz cubriendo casi toda la altura del espacio sólo visible en la oscuridad. Aparentaban ser mecanismos simples tanto en materiales como en construcción. Mas tarde, Benjamín me explicaría que ambos mecanismos conformaban la intersección de dos circunferencias. De

a curiosity and interest awoke in me to participate in these experiments, even more so if they were concerned with testing darkness. Participating in the experiment also had personal resonances, it was an escape from my office routine, from meetings and emails, reading and writing. It could allow me to make a parenthesis in my workday and give myself the opportunity to image a different moment without major expectations. I immediately invited my friend Josefina to come and take part in this strange experience. We scheduled to attend on Friday August 29th at 17:30 hrs in a street called Las Urbinas 145, Apartment 54, Providencia.

ACTION I

Due to time constraints, I wasn't able to tell Josefina what this 'encounter with darkness' was about. We both went with a blind faith believing we would share an unusual experience. When we knocked on the door, Javier Toro received us, along with Benjamín, who would introduce us to the different sections of the experiment, and Jorge Losse, the person in charge of the photographic documentation. Benjamín begins to explain the four moments/stations that we would pass through and he makes us sign an authorization form for the use of images produced during the experiment. The first station was the heart of the experiment and it consisted of four exercises. We were first faced with two motors anchored onto the roof that had blades with thin strips with light-dots hanging down from them covering almost the entire height of the space, only visible in the dark. They appeared to be simple mechanisms both in their material and in their construction. Later, Benjamín would explain to me that both mechanisms formed the intersection of two circumferences. Thus, the first station consisted in locating oneself and moving amidst a 'circle' delineated by the strips of light inside a dark apartment: a black cube. The following three stations would be the interpretation in drawing, body and voice of the observations made during the first experience.

After introducing us to the instructions and certain parameters of action, they made us choose our respective positions. Just as geometric nomenclature, Josefina would be "Y" and I, "X". From the corner of my eye I could see how Josefina's posture and gaze became tense and would readjust according to Benjamín's instructions. She would later confess to me that the thought of having to do an unusual performative act with no escape made her very nervous. Benjamín gave us each a stopwatch, which we could stop whenever we wanted. He re-clarifies and summarizes the instructions once again, as I tried to focus and flow with my senses as the information flooded into my mind. He then asked if we were ready. With a nervous laugh we nodded. He looked at each of his colleagues, beckoning at them as the lights turn off with an abrupt silence.

The light-dots began to turn. Neither of us moved for a few seconds as we attempted to recognize the area in which we found ourselves in. It was not a body paralysis, but rather a gradual and slow exploration. A series of annoying noises in the form of questions appeared in my

esta manera, la primera estación consistía en situarse y desplazarse en medio de una "círculo" delineado por las tiras de luces, al interior de un departamento oscuro: un cubo negro. Las siguientes tres serían la interpretación en dibujo, en cuerpo y en voz de las observaciones de la primera experiencia.

04



Luego de introducirnos las indicaciones y ciertos parámetros de acción, nos hace escoger nuestras respectivas posiciones. Tal como nomenclatura geométrica, Josefina sería "Y" y yo, "X". De reojo, veía como la postura y mirada de Josefina se apretaba y desajustaba frente a las indicaciones de Benjamín. Después me comentaría que le inquietaba seriamente el pensar que tendría que hacer un inusual acto performático y que no podía escapar. En seguida, Benjamín nos entrega a cada una un cronómetro en la mano, el que podríamos detener cuando quisiéramos. Nos aclara y resume nuevamente las indicaciones, mientras yo intentaba concentrarme y fluir con las sensaciones en medio de la avalancha de información. Benjamín, nos pregunta si estábamos listas. Nosotras con cara de risa nerviosa, asentimos. Mira a cada uno de sus compañeros, haciéndoles señas y se apagan las luces con un silencio abrupto.

Los puntos de luz comenzaron a girar. Ninguna de las dos nos movimos por unos segundos intentando reconocer el terreno. No era una parálisis corporal, sino más bien una exploración gradual y lenta. En mi mente aparecía un ruido molesto de preguntas: ¿había entendido o no las instrucciones? Por naturaleza, no tengo capacidad para asimilar corporalmente instrucciones rápidas por lo que muchas veces termino haciendo lo que no se suponía que tenía que hacer. Creo que mi sensación de confusión se disparaba aún más frente a la impresión de incertidumbre. Principalmente, al ser incapaz de fijar la mirada y concentrarme frente al movimiento circular de los puntos de luz, sus estelas y ondas de colores, los efectos de unión y separación. Aunque estábamos en un lugar seguro, la disociación entre las ideas, las instrucciones y los movimientos de las luces generaban un efecto de desorientación e inestabilidad. De hecho, paré el cronómetro a menos de 20 segundos de haber iniciado la primera parte del experimento. Los puntos de luz seguían girando. Me relajé y disfruté los efectos de la luz, las distorsiones y deformaciones que generaban los movimientos como si fueran chispazos fugaces que aparecían y desaparecían. Intenté retener una imagen, sin embargo creo que este primer ensayo fue mentalmente intrincado.

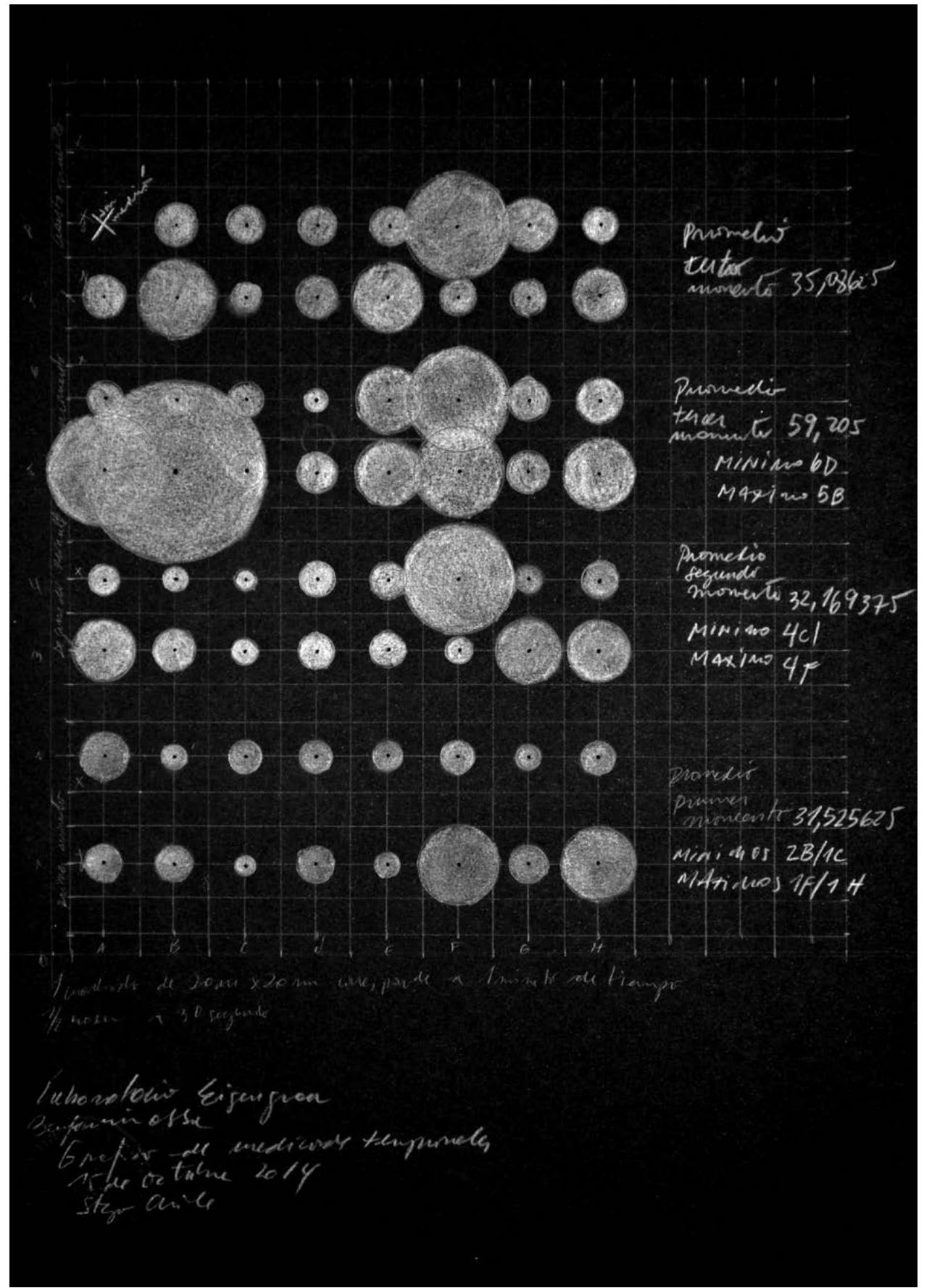
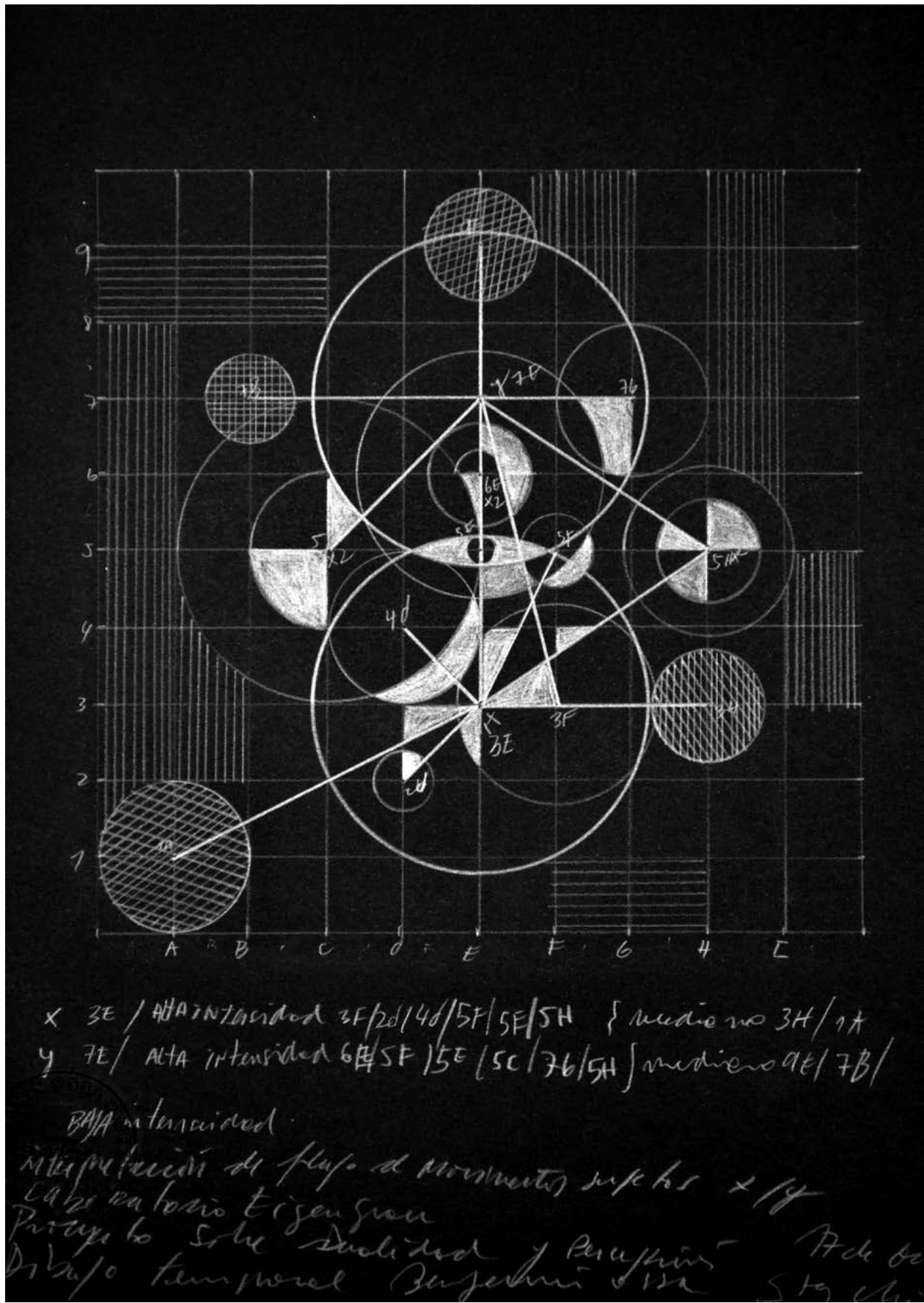
mind: had I understood the instructions? By nature, I don't have the ability to quickly assimilate corporal instructions therefore I often end up doing what I wasn't supposed to do. I think my sense of confusion soared further against the impression of uncertainty mainly because I wasn't being able to focus and keep my eyes on the circular movement of the light-dots, their trail and color waves, its effects of union and separation. Even though we were in a safe place, the disassociation between ideas, instructions and the movements of the lights generated an effect of disorientation and instability. In fact, I stopped by stopwatch within 20 seconds of starting the first part of the experiment. The light-dots kept spinning. I relaxed and let myself enjoy the effects of the light, its distortions and deformations generated by their movement as if they were shooting sparks that would appear and disappear. I attempted to retain an image, however I believe this first trial was mentally intricate.

INTERLUDE

Within a minute, the lights are turned on and Benjamín immediately asks us to handover our stopwatches. He writes down our times on a record sheet and I was relieved to find that my stopwatch worked. From this moment I began to connect with the exercises and the environment that surrounded me, to move more naturally and have greater control over the space. Benjamín replaced the strips of light with other ones that contained a greater concentration of dots; the space becomes dark once again and the light spots begin to turn. I think that these light spots caused a greater luminous effect than the previous exercise. There was a greater intensity and volume of the spectrums of light therefore a greater energy concentration.

The fascinating thing about this exercise and experiment in general was the way it opened the field of vision in the dark, as you would assimilate the light beams. This time I was able to see, for example, Josefina's physiognomy in between the shadows and the effects of their movements. I was also able to feel a sense of mutual understanding with the space and how from the emission of light her features would widen, the corners of the apartment would light up, and I could feel breaths and footsteps. "The room dark as a clearing in a forest" (1) as the poet Enrique Lihn would say to refer to the multiple philosophical metaphors to apprehend the variations of reality, what escapes from the eye, and the modes of access to an object without it manifesting in its total visibility. Aspect of this nocturnal game was present in this experiment, especially when—because of a default of vision—reality begins to come into view from other dimensions, experiences, and both corporal and mental sensations. To catalyze these dimensions was vital in the conception of Benjamín's experiment through temporary blindness and imagination capacities that emerge from that state, as well as the articulations of the body in its extremities and sounds.

Before I describe the following stations of the experiment and those dimensions, I would first like to outline the last two exercises:



07



08



Un claro bosque

A Clear Forest

Al minuto, se encienden las luces y Benjamín inmediatamente nos pide los cronómetros. Apunta los tiempos en una hoja de registros y yo me alivio de que el cronómetro funcionó. Desde ese momento empecé a conectarme con los ejercicios y el entorno, a movilizarme con mayor naturalidad, a tener un mayor dominio del espacio. Benjamín reemplazó las tiras de luces por otras de mayor cantidad de puntos; se oscurece nuevamente el espacio y los puntos de luz comienzan a girar. Creo que el efecto que provocaba estas luces en el espacio era de una mayor densidad lumínica que el ejercicio anterior. Había una mayor intensidad y volumen de los espectros de luz y por tanto, una mayor concentración de energía.

Lo fascinante de este ejercicio y del experimento en general, era la apertura del campo de visión en la oscuridad a medida que se asimilaban los haces de luz. Esta vez, pude ver por ejemplo, la fisonomía de Josefina entre medio de sombras y los efectos de sus movimientos. También pude sentir una complicidad con el espacio y cómo desde la emisión de una luz se ensanchaban sus rastros, se iluminaban las esquinas del departamento, se sentían algunas respiraciones y pasos. "La pieza oscura como el claro del bosque" (1) como diría el poeta Enrique Lihn para referirse a las múltiples metáforas filosóficas para aprehender las variaciones de la realidad, lo que escapa a la vista y los modos de acceso a un objeto sin que se manifieste en su totalidad visible. Algo de ese juego nocturno se encontraba en el experimento, sobre todo cuando por defecto de visión, la realidad comienza a vislumbrarse desde otras dimensiones, experiencias, sensaciones corporales y mentales. Catalizar esas dimensiones era vital en la concepción del experimento por Benjamín a través de la ceguera temporal y las capacidades de imaginación que se desprenden de ese estado, como también las articulaciones que tiene el cuerpo, en sus extremidades y sonidos.

Antes de entrar a relatar las siguientes estaciones de experimentos y esas dimensiones, quisiera delinear los últimos dos ejercicios:

Luego de esa rotación cálida de luces en la oscuridad, se encienden las luces del departamento. Benjamín nuevamente nos solicita los cronómetros. Esta vez, mis percepciones se extendieron por más de un minuto donde pude retener una imagen más intensa. Intentaba memorizar una imagen, ya que sabía que luego podríamos dibujarla. Creo que me interesaba fijarme en cómo las luces se proyectaban en el piso de madera y aparecían sus formas expansivas. A estas alturas, ya me sentía ambientada en el espacio anhelando el próximo ejercicio. Si mi memoria no me falla, el tercer ejercicio producía un efecto ondulatorio alrededor del espacio circular a la altura de los ojos y proyectando con mayor potencia los efectos de luz en el suelo. Eran dos focos vivos de luz. Yo opté por retener la imagen del primero. Finalmente y al parecer, el último ejercicio se componía de las tiras completas de luces, ¿sólo dos? ¿sólo proyectando las luces con mayor intensidad al suelo? La verdad es que no lo recuerdo. Sin embargo, en el dibujo que realizaría hay

After that warm rotation of lights in complete darkness, the lights of the apartment are turned on. Benjamín once again asked us to hand over our stopwatches. This time, my perceptions extended for more than a minute and I was able to retain a more intense image. I tried to memorize that image because I knew we would then have to draw it. I think I was interested in noticing how the lights were projected onto the wooden floor and how their expansive forms would appear. At that point I felt much more settled into the space and was longing for the next exercise. If my memory serves me right, the third exercise produced a ripple effect around the circular space at eye level and it projected with greater intensity the effects of the light onto the floor. They were two bright spotlights. I opted to retain the image of the first. Finally, and what seemed to be the last, the fourth exercise was composed of full strips of light, only two? Only projecting the light with greater intensity on to the floor? The truth is I don't really remember. However, in the drawing I would later make I created a sort of stick figure with a fan on its bottom section, similar to what a drawing of a 'broom' could look like.

09



ACTION II

Indeed, the next station of the experiment would be drawings. To create a visual recording of what we experienced, Benjamín took us separately into another room of the apartment. In my case, he handed me some black sheets of paper and left a piece of chalk on a desk. The key element of this exercise was the blindfold that covered our eyes while we made our drawings. This state produced a new kind of darkness that allowed, on the one hand, an inner vision with greater capacity of memory recall and of self-observation and, on the other, granted

una suerte de figura de palo con un abanico en la parte inferior similar a como se podría graficar una "escoba".

ACCIÓN II

Efectivamente, la siguiente estación del experimento serían los dibujos. Para llevar a cabo los registros visuales de lo que experimentamos, Benjamín nos lleva por separado a otra habitación del departamento. En mi caso, me enseña unas hojas negras y una tiza sobre un escritorio. La pieza clave de este ejercicio era el antifaz que cubría la vista durante la ejecución de los dibujos. Este estado producía una nueva oscuridad que permitía por una parte, una visión interna con mayor capacidad para recordar y auto-observarse y por otra, provocaba la posibilidad de crear e imaginar a través de la ceguera. Con los ojos tapados, mi preocupación era ubicar los márgenes de la hoja, su centro y las distancias de su superficie. Empecé a trazar el primer dibujo utilizando una de las puntas de la tiza con mi mano derecha mientras mantenía el margen y el eje de la hoja con la izquierda. Fueron líneas muy simples, un tanto tímidas ya que honestamente poco recordaba del primer ejercicio. Al comenzar el segundo rayado, cambié la posición de la tiza y la utilicé en toda su extensión como barra. Nuevamente, con el segundo ejercicio sentí un mayor dominio de la espacialidad de la hoja y de lo que quería transmitir de manera sintética y sencilla. Luego de varios meses, Benjamín me enseñaría los dibujos de Josefina y los míos. Estos serían los trazos y, como veo ahora, sus asociaciones:

Un punto blanco y cinco rayos (¿una mano? ¿un atardecer?)

Seis ondas y cuatro líneas rectas (¿unas olas?)

Una línea recta y cinco rayos (¿una escoba?)

ACCIÓN III

La siguiente estación constituía el uso del cuerpo. Nuevamente en el salón principal del departamento y con las luces encendidas, Benjamín me indica brevemente que podía hacer cuatro movimientos utilizando todo mi cuerpo para traducir las experiencias de la primera acción. Recuerdo que deseaba desplazarme por el espacio como también intentar proyectar la inmaterialidad y los flujos de los espectros y la flexibilidad de los movimientos de las luces. Gradualmente incorporé mi cuerpo en los cuatro movimientos guiándome por mi intuición y las sensaciones instantáneas para actuar, sin titubear. Empecé por erguir mi espalda para obtener una postura derecha y mover sólo los brazos relajadamente balanceándolos de izquierda a derecha, sintiendo el peso en las manos mientras que el tronco se mantenía recto; dejé colgar naturalmente la cabeza y los brazos casi tocando los pies; caminé con cierto apuro dibujando imaginariamente con ambos brazos las ondas sobre el muro y luego me senté en el suelo con las piernas juntas y el tronco y los brazos extendidos hacia los pies. Entre cada movimiento hubo una detención.

Si bien, los cuatro movimientos podrían contener un

the ability to create and imagine through blindness. With my eyes covered, my concern was to locate the edges of the sheet, its center, and the distances of its surface. I began to make my first drawing using one end of the chalk with my right hand while I held the margins and axis of the sheet with my left hand. They were simple, somewhat timid lines because I honestly could not remember much of the first exercise. When I began to create the second drawing I changed the position of the chalk and used it in its entirety, laying it horizontally onto the paper. Once again, with the second exercise I felt I had greater control of the spatiality of the sheet of paper and what I wanted to transmit in a synthetic and simple way. After several months Benjamín would show me both Josefina's drawings and mine. These were what the lines looked like and how I saw their associations:

A white dot and five rays (a hand? A sunset?)

Six waves and four straight lines (some waves?)

A straight line and five rays (a broom?)

ACTION III

The next station focused on the use of the body. Once again in the main hall of the apartment and with the lights on, Benjamín briefly explained that we could make four movements using our whole body to translate the experiences lived during the first station. I remember wanting to move across the entire space as well as attempt to project the immateriality and flow of the specters and flexibility of the movements of the lights. Gradually I incorporated my body into the four movements letting myself be guided by my intuition and the instantaneous sensations of action, without hesitation. I began raising my back to an upright position and started to move only my arms in a relaxed manner, swinging them from left to right, feeling the weight of my hands while my body remained upright. I then let my head naturally hang down, my arms almost touching my feet. I hastily walked drawing imaginarily, with both arms, waves on the wall and then I sat down on the floor with both of my legs together, the upper part of my body and arms extending towards my feet. Moments of complete standstill separated each movement.

10



While all four movements contained a utilitarian interest in the material translation through the body and its significance, the fact is that my attempts tended to sound out an abstract and sensorial body language, contrary to searching for the 'correct' and 'appropriate' response. It

interés utilitario de traducción material con el cuerpo y sus significados, lo cierto es que mis intentos tendían a sondear un lenguaje corporal abstracto y sensorial, contrario a lo “correcto” y lo “apropiado”. No es que me haya desbordado y subvertido los límites de mi propio cuerpo, por lo contrario, habría necesitado por ejemplo, del volumen de sonidos para desprenderme más de la mente, entre otras cosas más. ¿Podría haber sido más energética? Probablemente, sí. Quizás mis movimientos buscaban darle forma al carácter de este experimento, además de responder corporalmente en gratitud a Benjamín por su admirable y atractivo trabajo.

ACCIÓN IV

La última estación consistía en la respuesta a una pregunta. Sentada frente a una cámara de grabación donde se encontraba Benjamín junto a sus papeles de registros y notas en una mano, me lanza una pregunta—esas preguntas que son simples de hacer pero difíciles de redactar y contestar. Ni idea lo que respondí. Tiempo después sabría que para gracia de él, los gestos del cuello y la cabeza, las muecas de la boca, los ojos inquietos, la apertura y contracción de las cejas y todo lo relativo a la expresión del rostro, conformaría la última pieza. La voz y las respuestas serían un propulsor para que el rostro adquiriera una plasticidad, una expresividad emocional y racional animada por los grados de fluidez frente a las experiencias.

EIGENGRAU(2)

La naturaleza del experimento Eigengrau es la mutación de sus formas, de transformar las preconcepciones para descubrir los puntos ciegos de la luz, el cuerpo y el espacio. Es abrirse a la combinatoria de posibilidades infinitas de aquellos ruidos visuales, ofreciendo grises y destellos de luz para reconocernos entre medio de los vapores nebulosos de un claro bosque. ●

is not that I overworked and subverted the limits of my body, on the contrary, I would have needed for example the volume of sound to further detach from my mind, among other things. Could I have been more energetic? Probably. Perhaps my movements sought to give shape to the character of this experiment, in addition to responding to Benjamín corporally in gratitude for his admirable and attractive body of work.

ACTION IV

The last station consisted in answering questions. I sat in front of Benjamín and his camera, his notepad in his hand with recordings of the experiment along with notes, and he began to shoot questions at me—the kind of questions that are simple to make but difficult to write and answer. I have no idea what I answered. Later I would come to find out that the simple gestures of my neck and head, my grimacing mouth, restless eyes and the opening and contraction of my eyebrows and all of my facial expressions as I answered these questions was what would conform the final piece. My voice as well as my answers was simply a propellant for the face to acquire plasticity, an emotional expressiveness and rational animated by the degree of fluidity against these experiences.

EIGENGRAU(2)

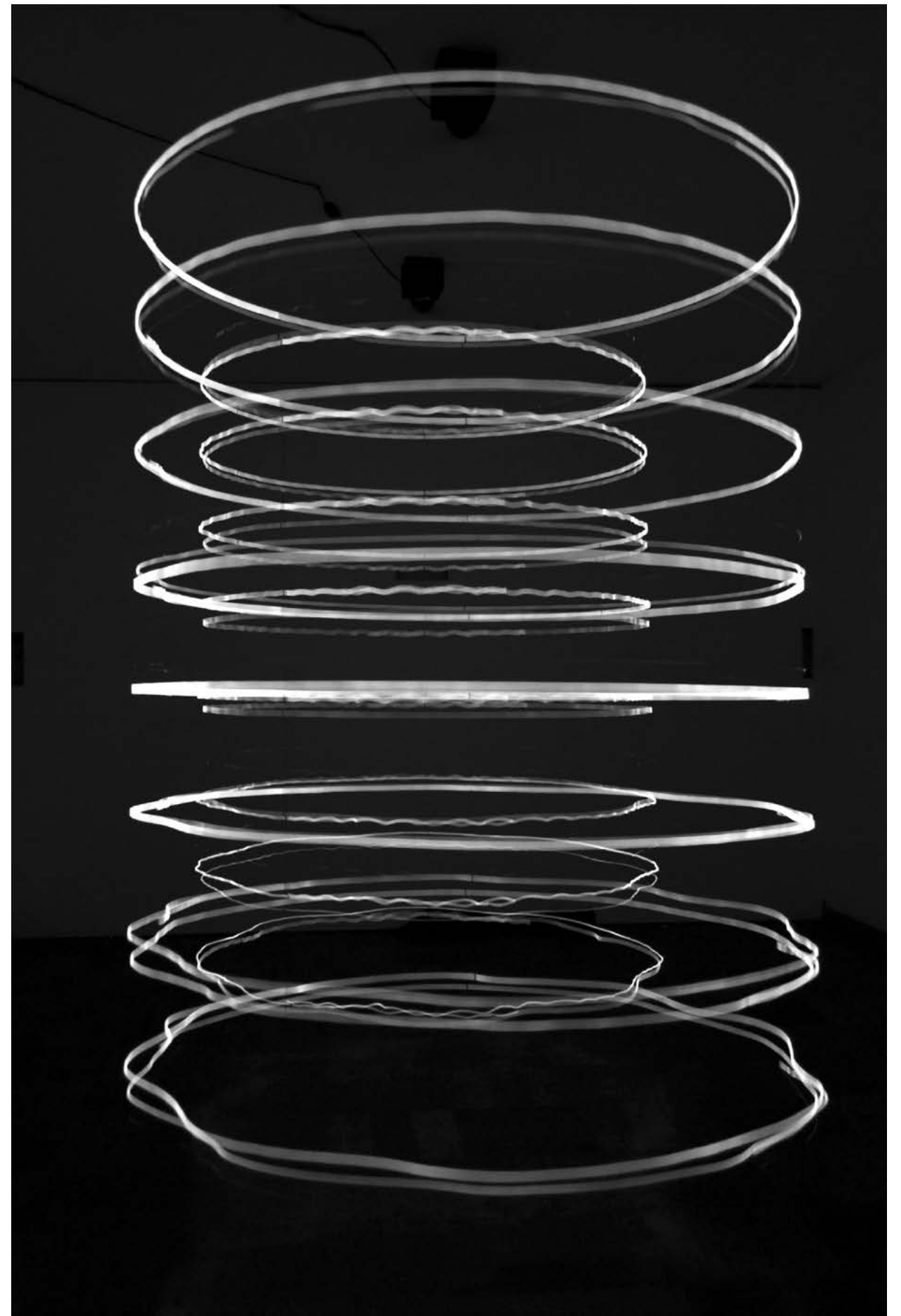
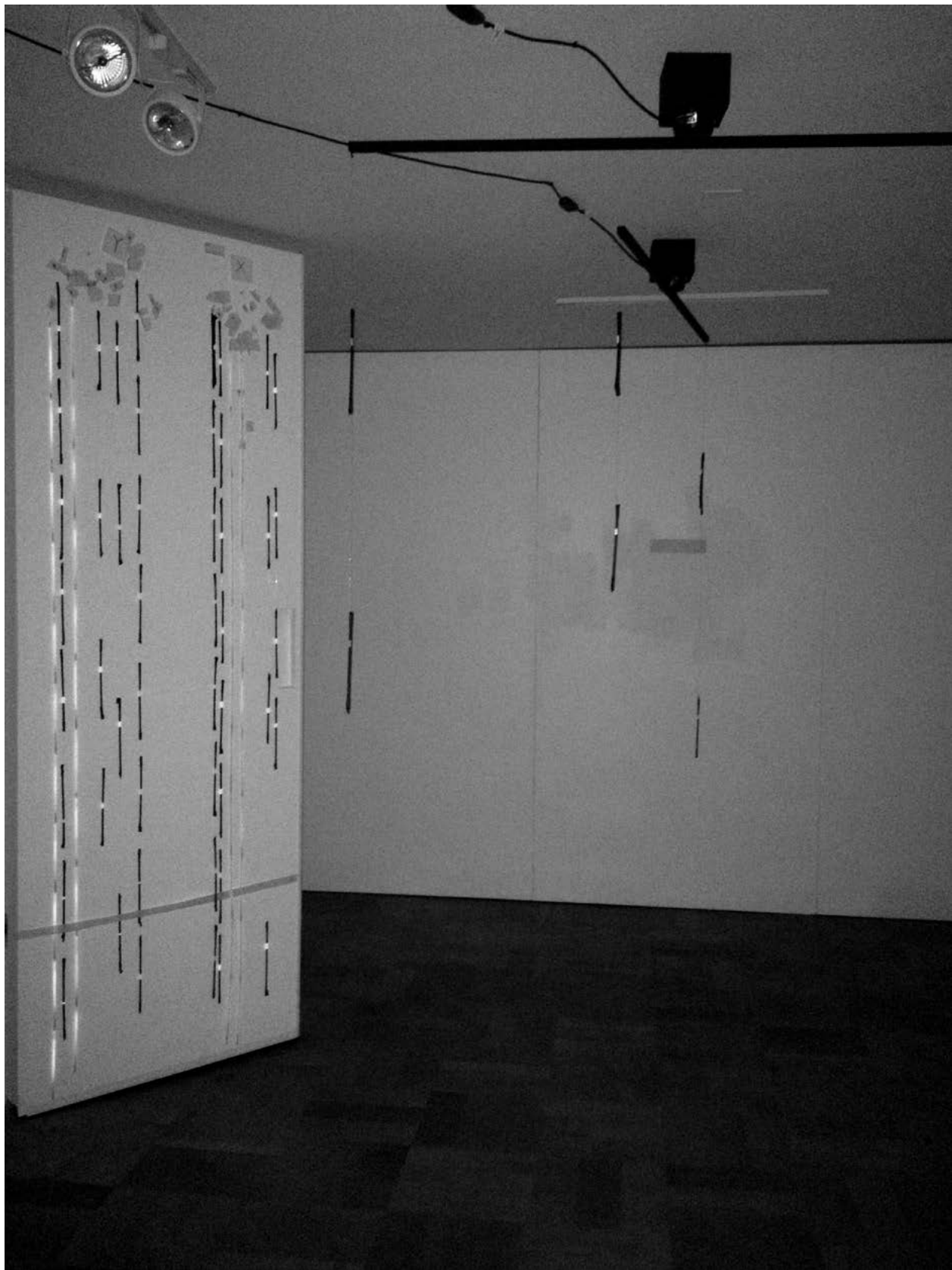
The nature of the Eigengrau experiment is the mutation of forms, to transform preconceptions to discover blind spots in light, body and space. It is to open up to infinite possibilities of combining visual noises, offering gray tones and flashes of light to recognize each other in between nebulous vapors of a clear forest. ●

(1) *La pieza oscura*, Enrique Lihn.

(2) Eigengrau, del alemán gris propio: eigen (propio) y grau (gris), es el uniforme fondo gris oscuro que muchas personas afirman haber visto en ausencia de luz. El concepto fue introducido por el psicofisiólogo Gustav Theodor Fechner (1801-1887) para describir la percepción en oscuridad.

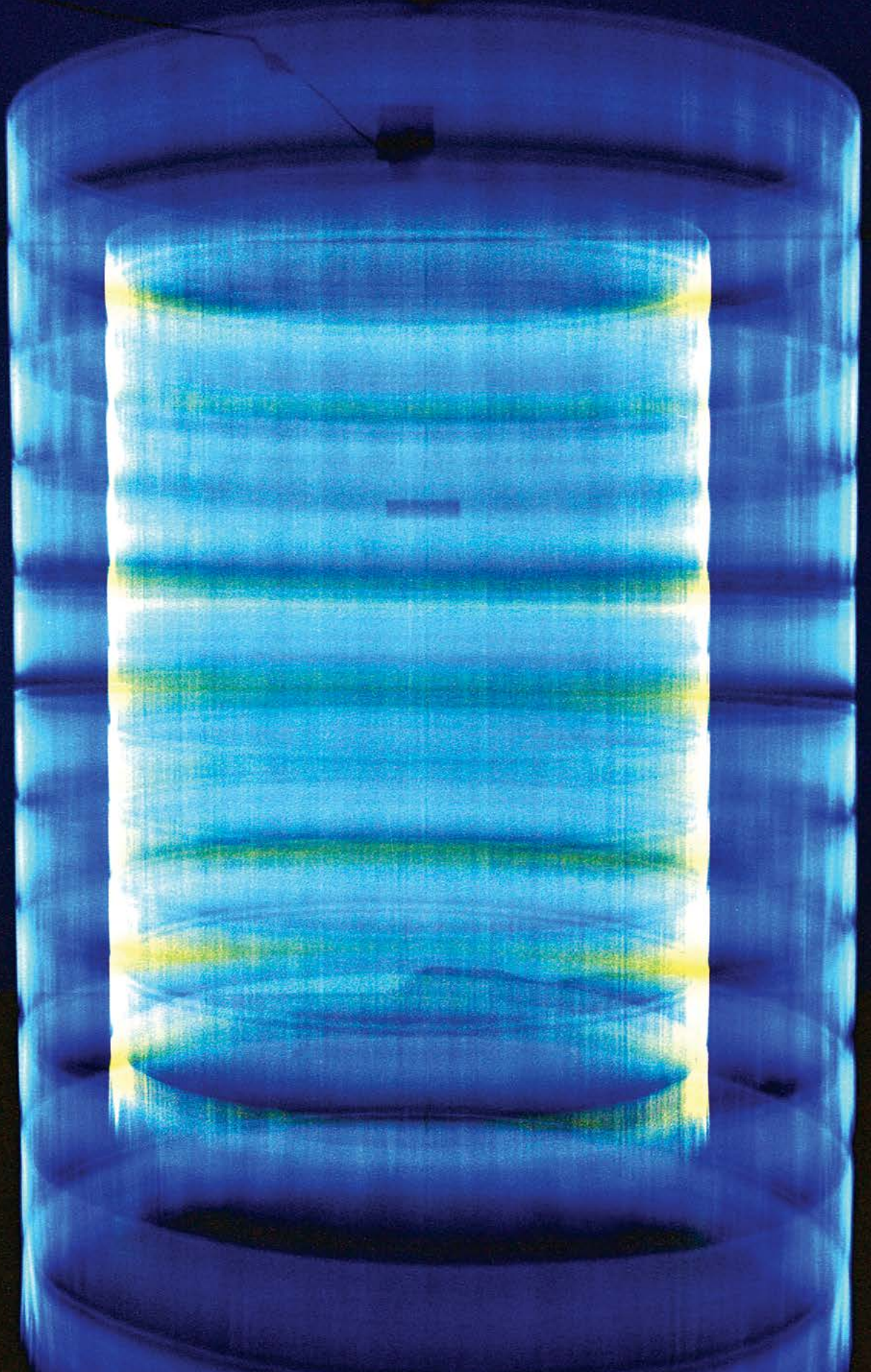
(1) *The Dark Room* by Enrique Lihn.

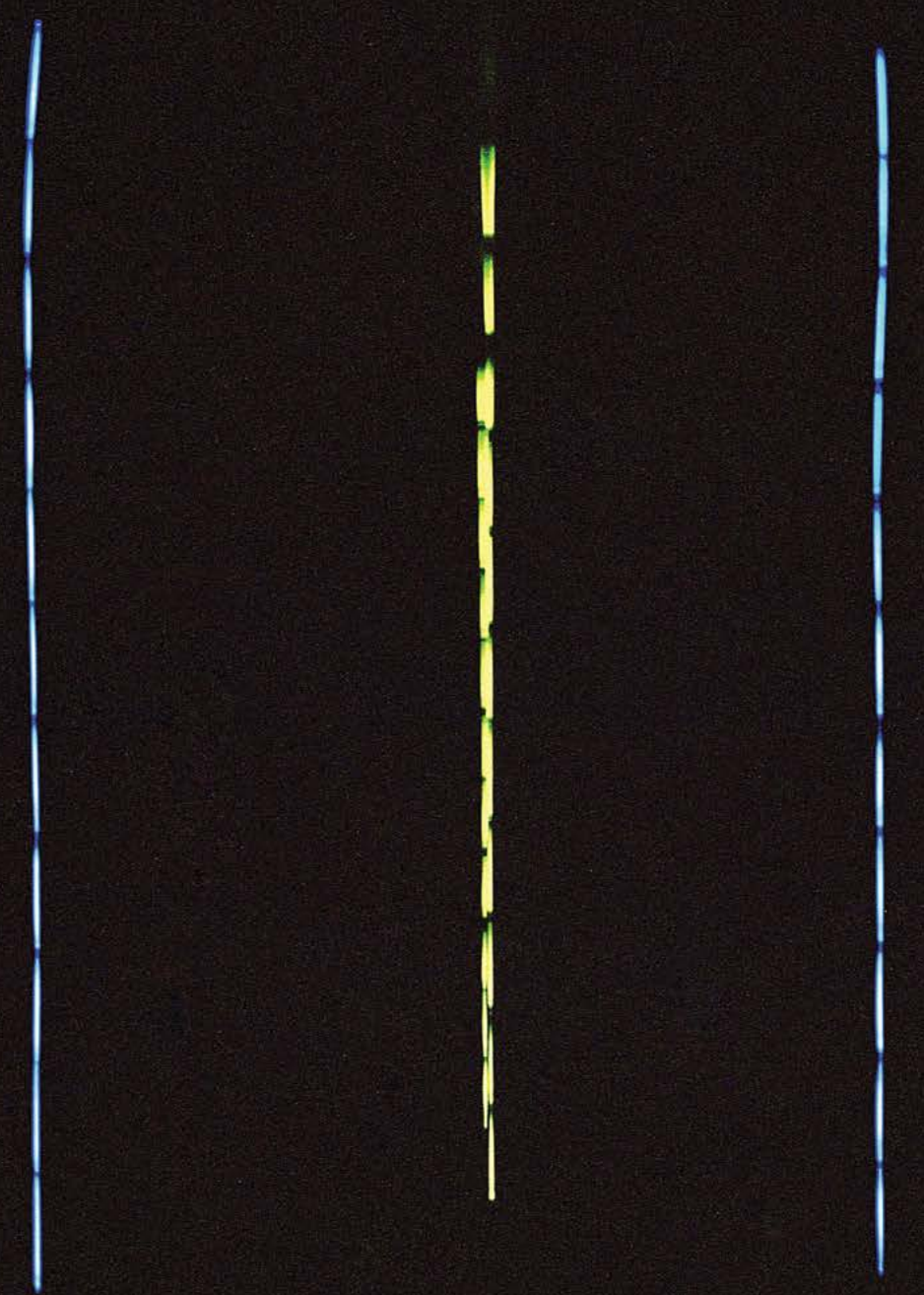
(2) Eigengrau, which in German means ‘intrinsic gray’ or ‘own gray’, is the uniform dark gray background that people report seeing in the absence of light. A concept introduced by psycho-physiologist Gustav Theodor Fechner (1801-1887) to describe perception in darkness.



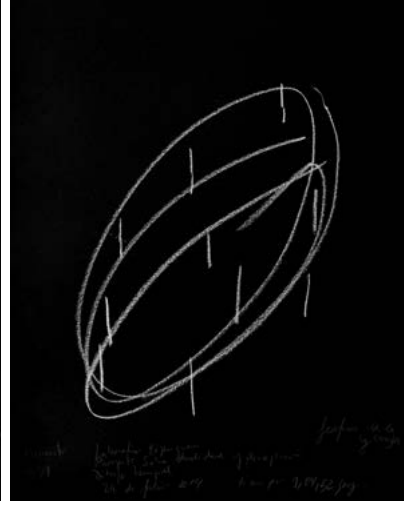
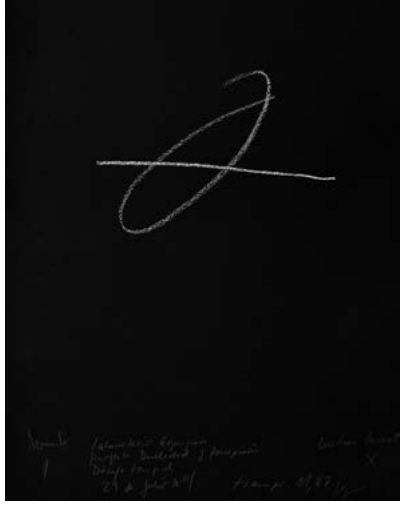
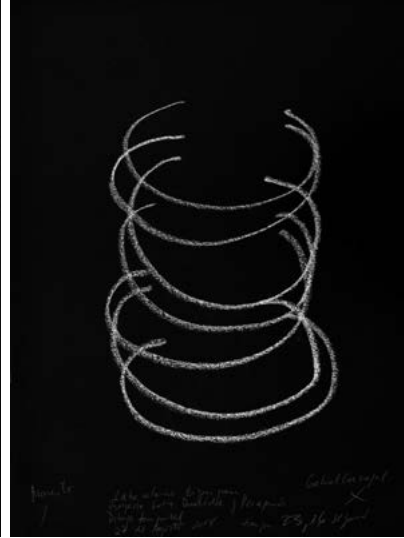
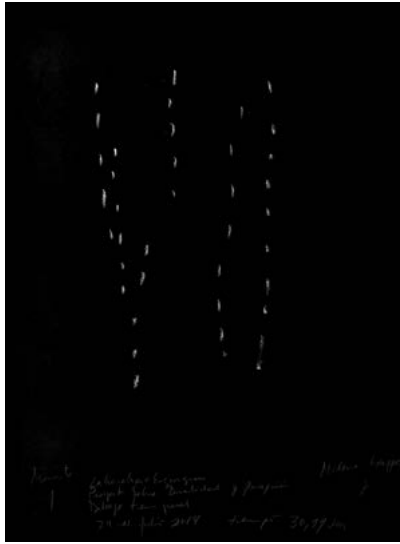
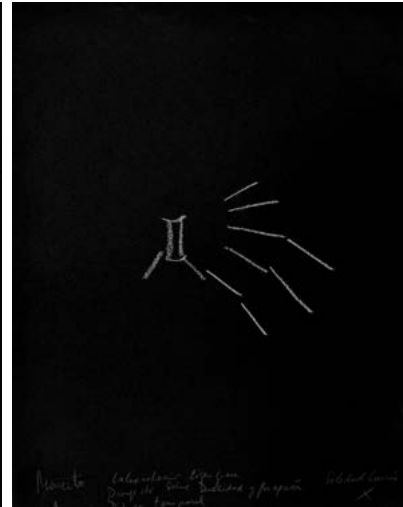


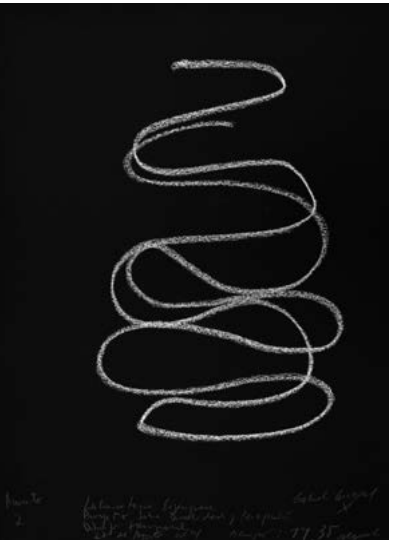
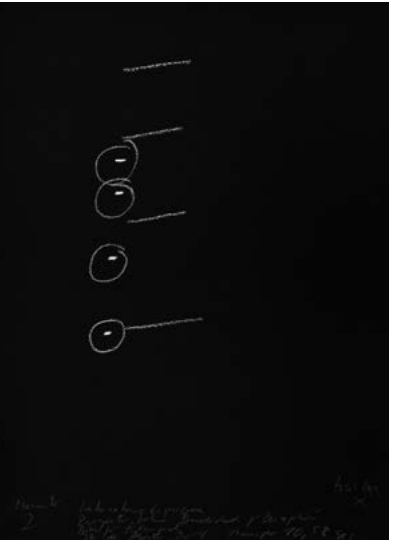
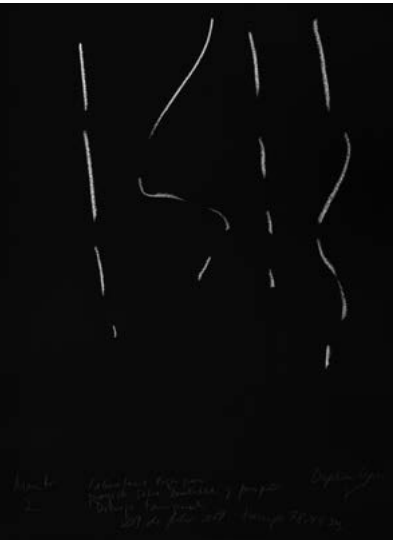
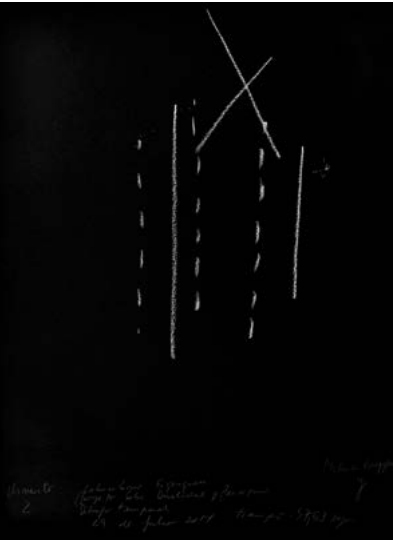
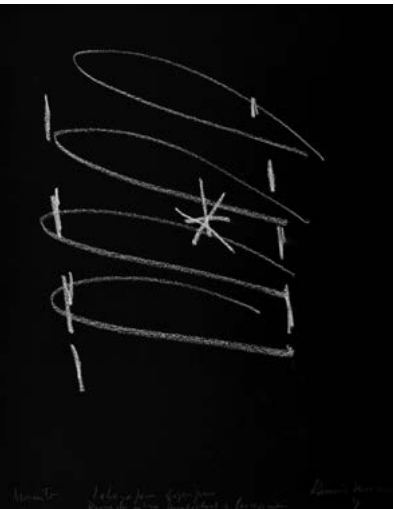
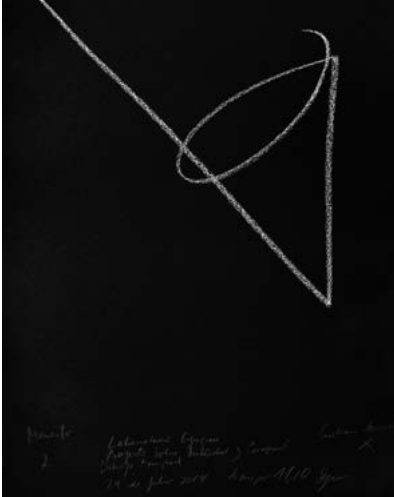
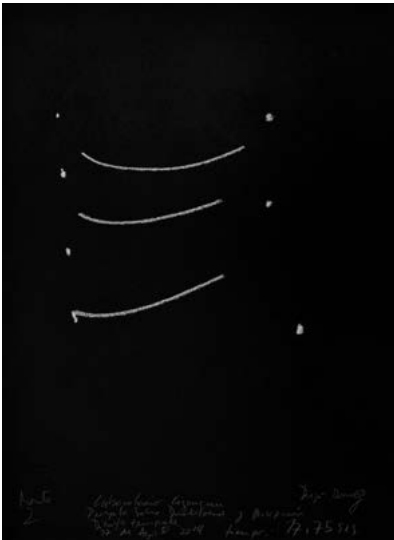
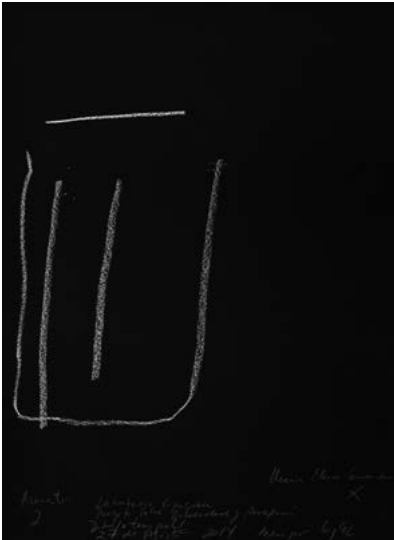


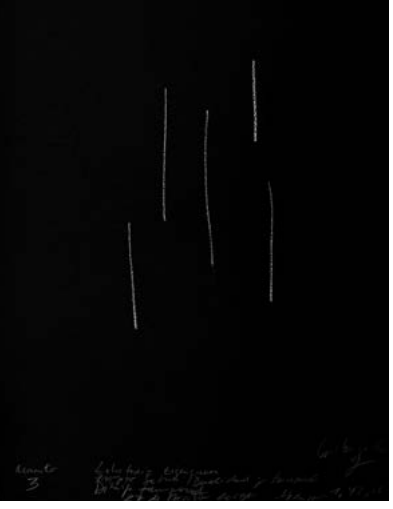
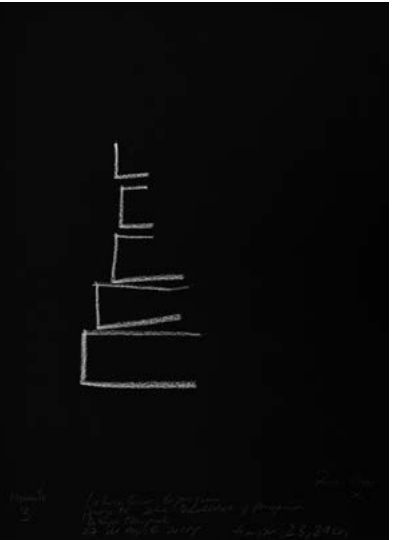
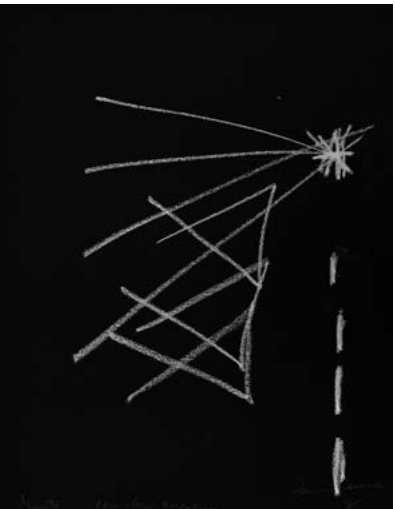


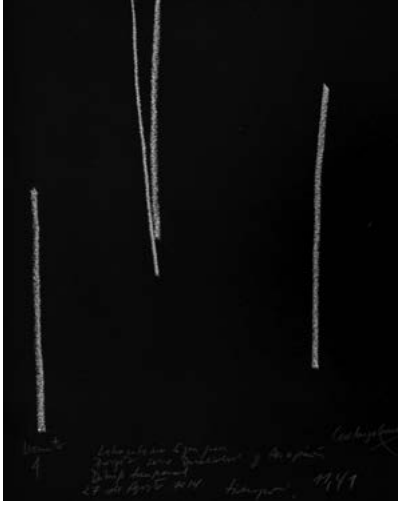
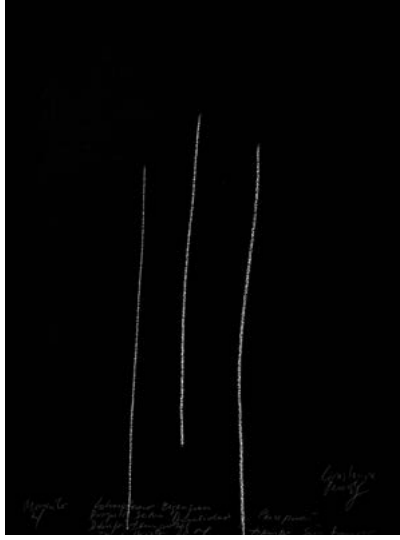
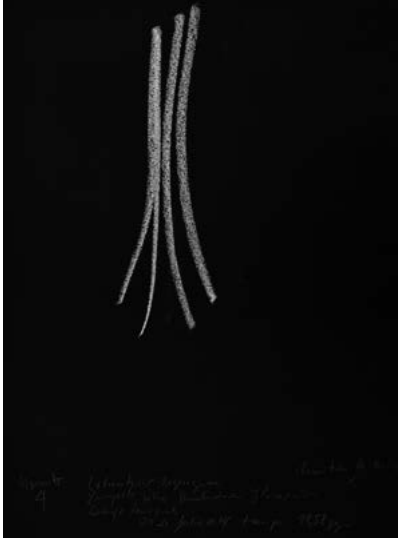
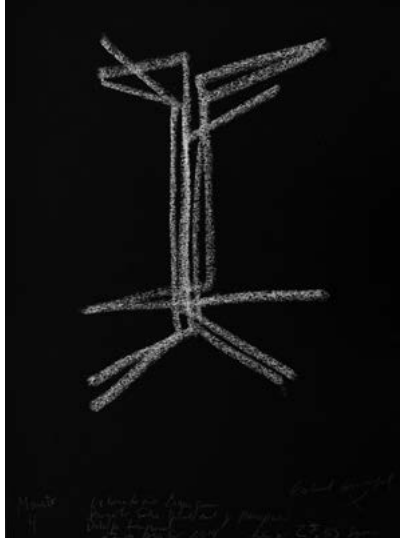
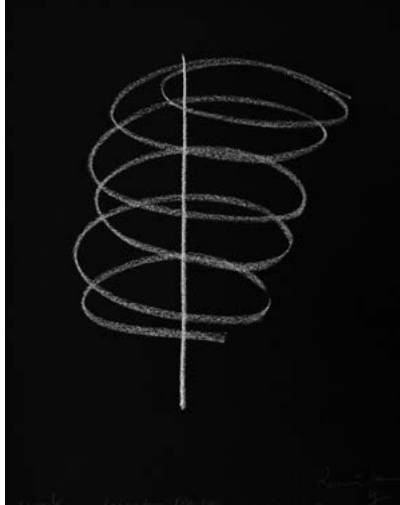


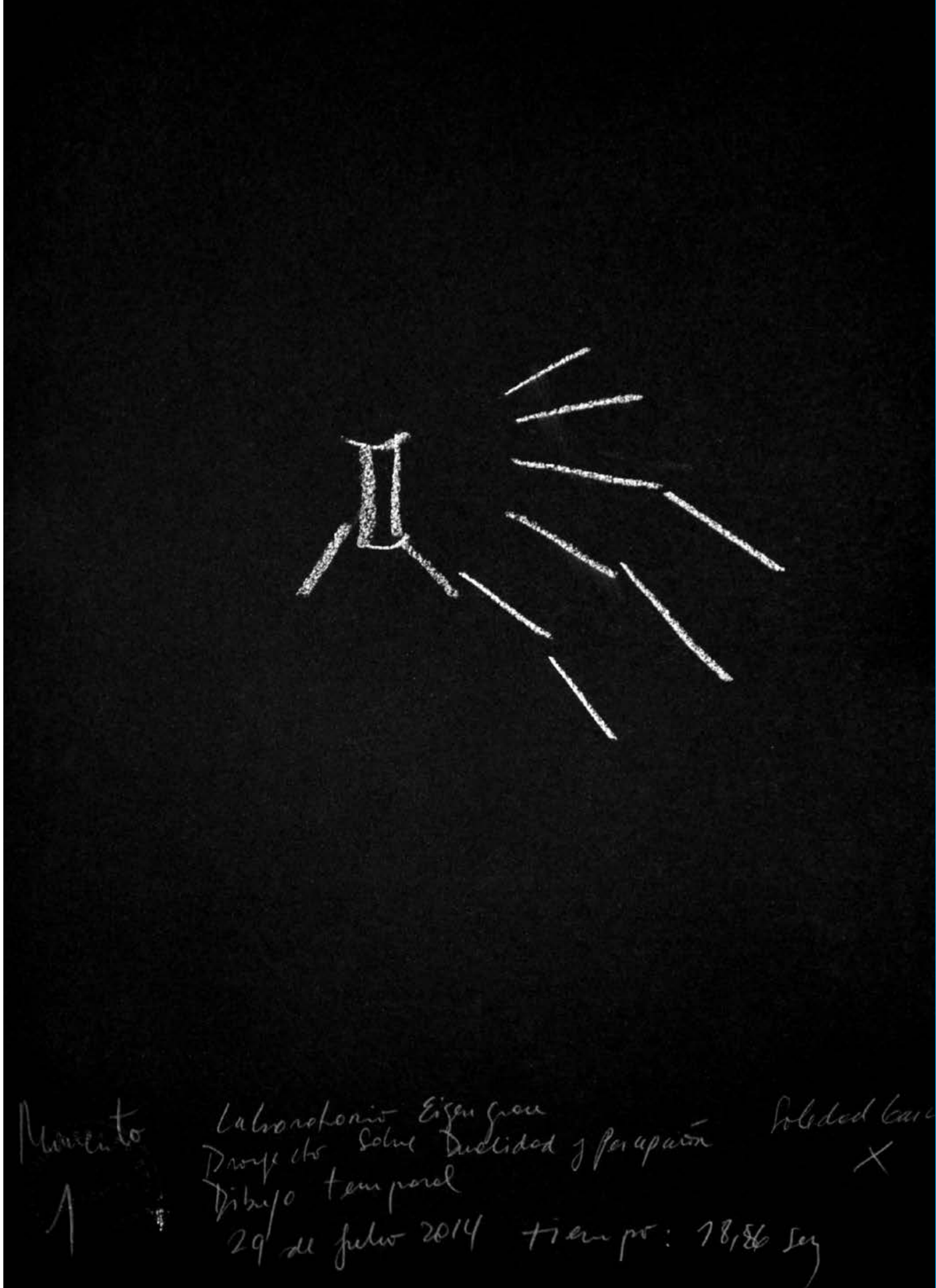




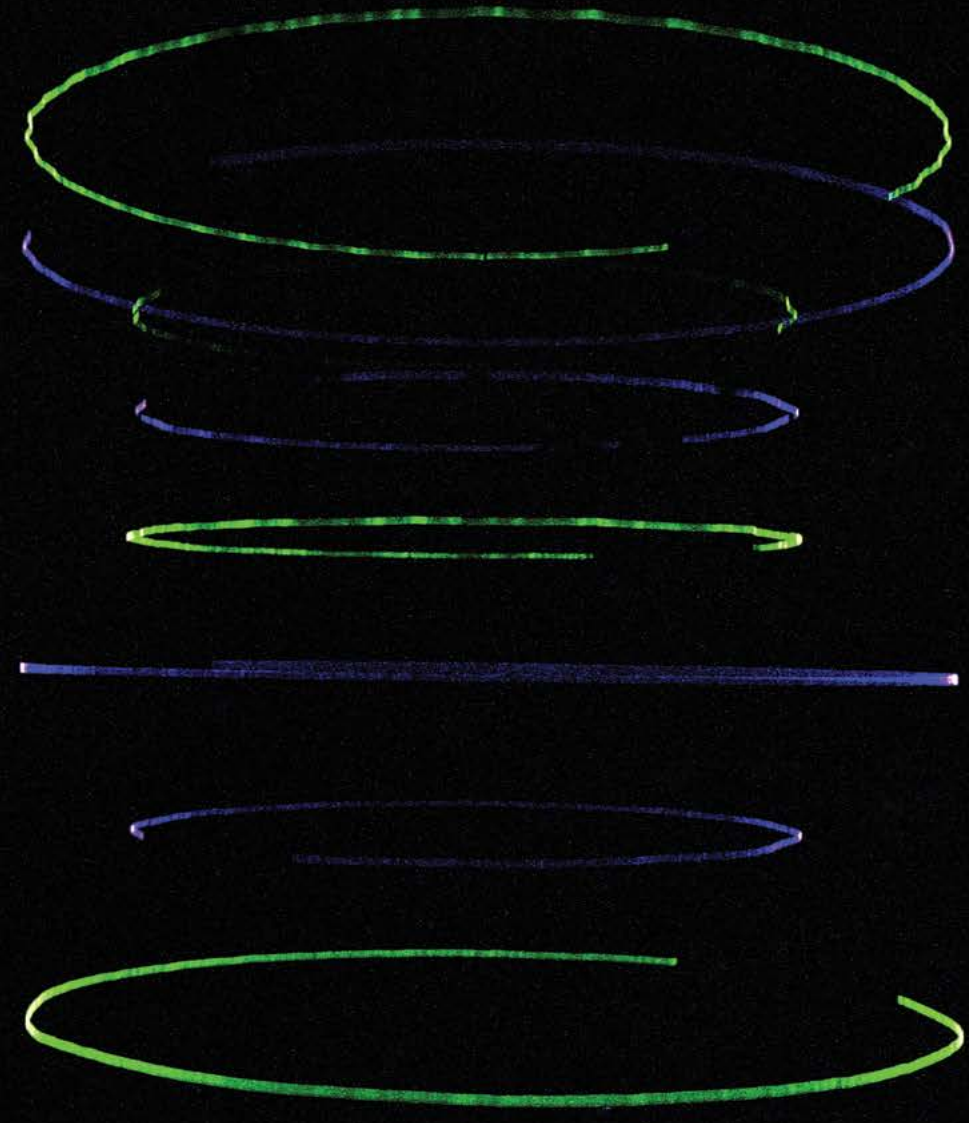
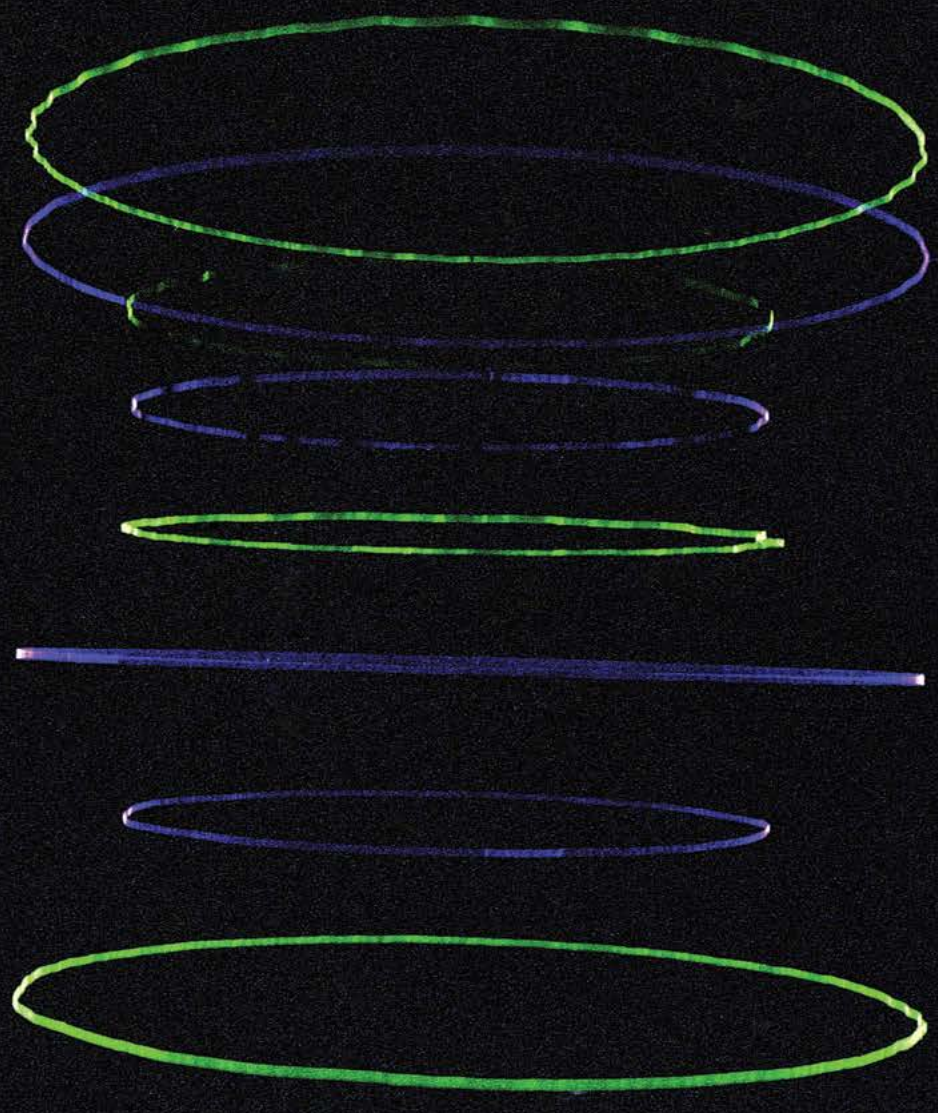


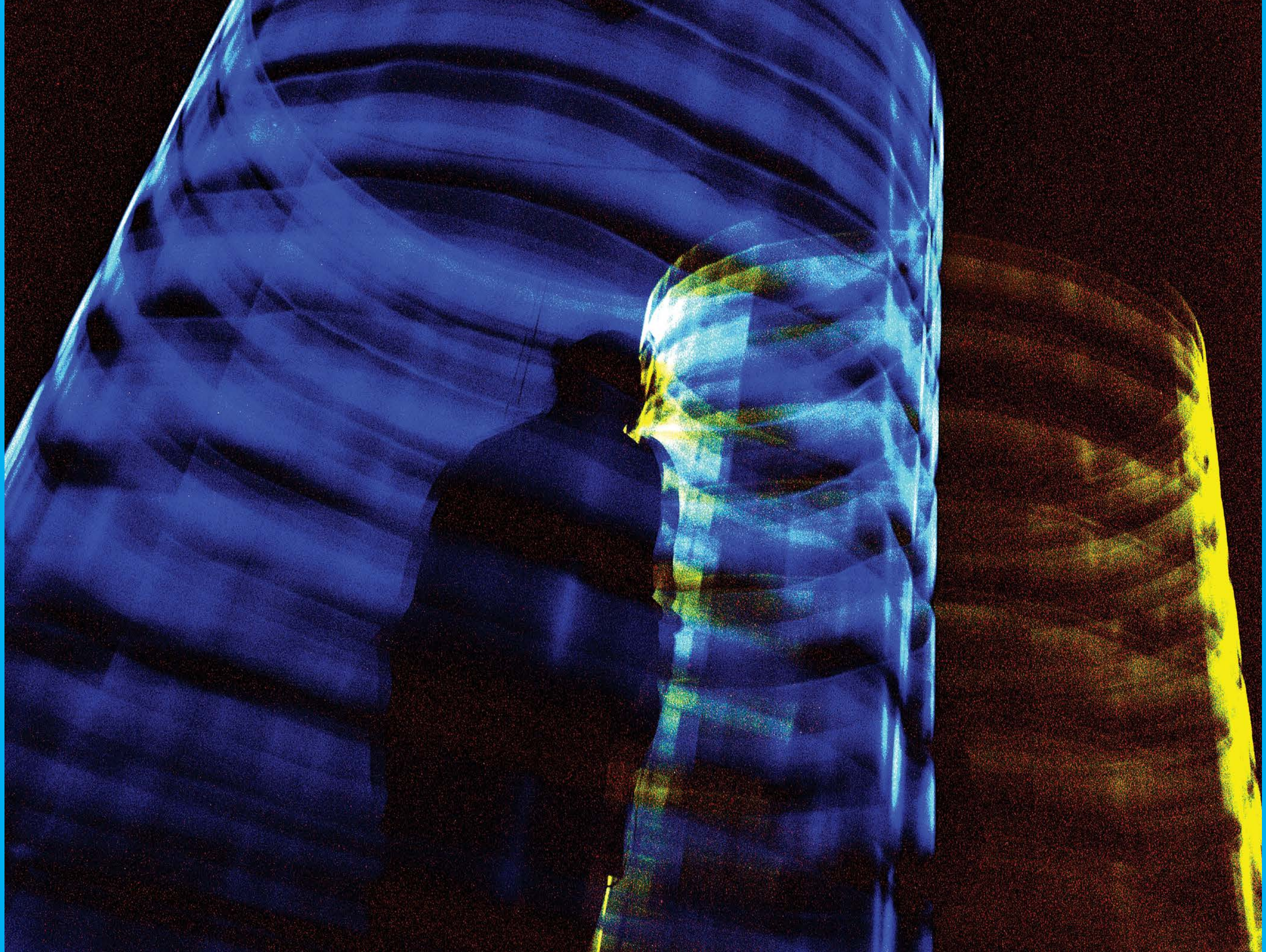


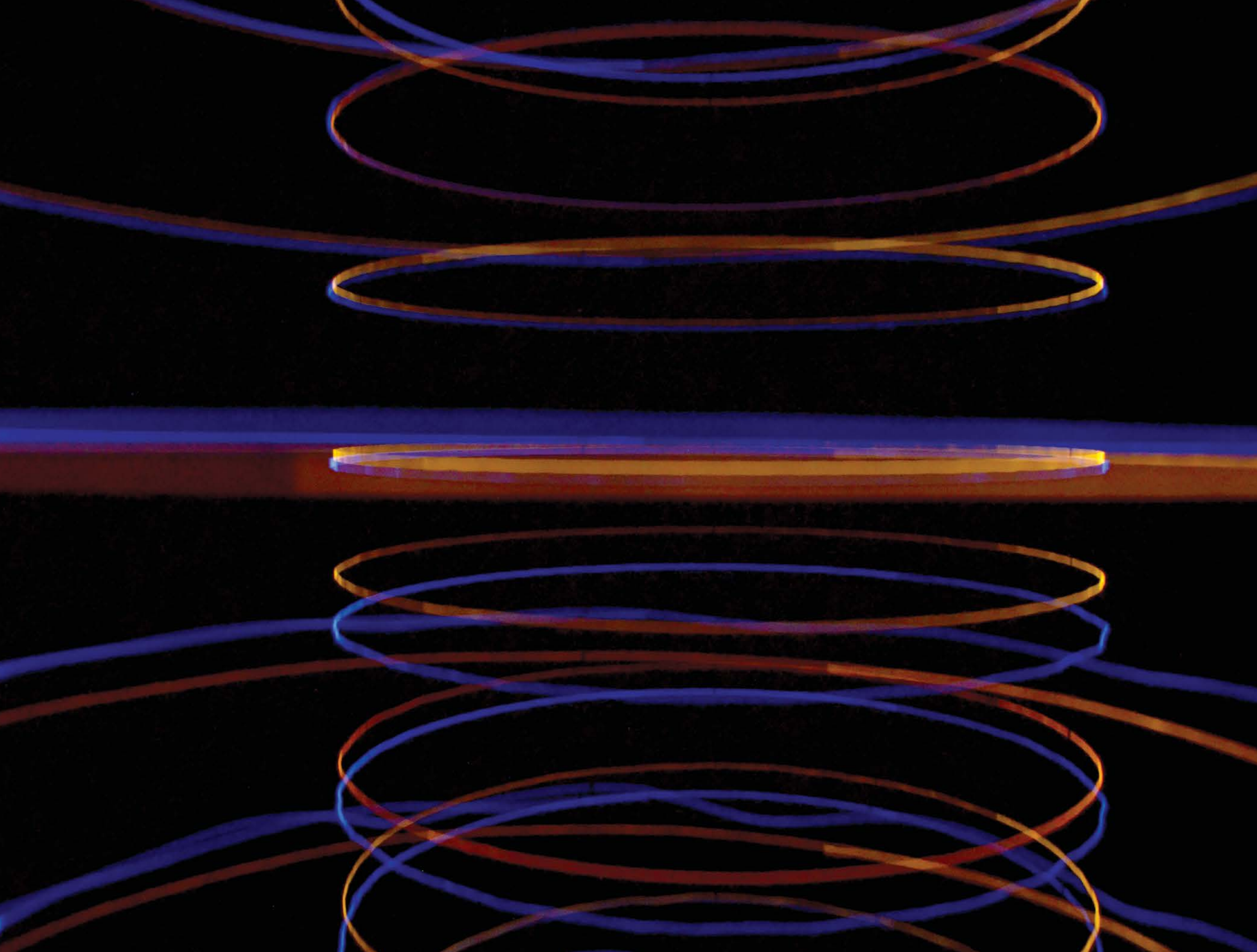


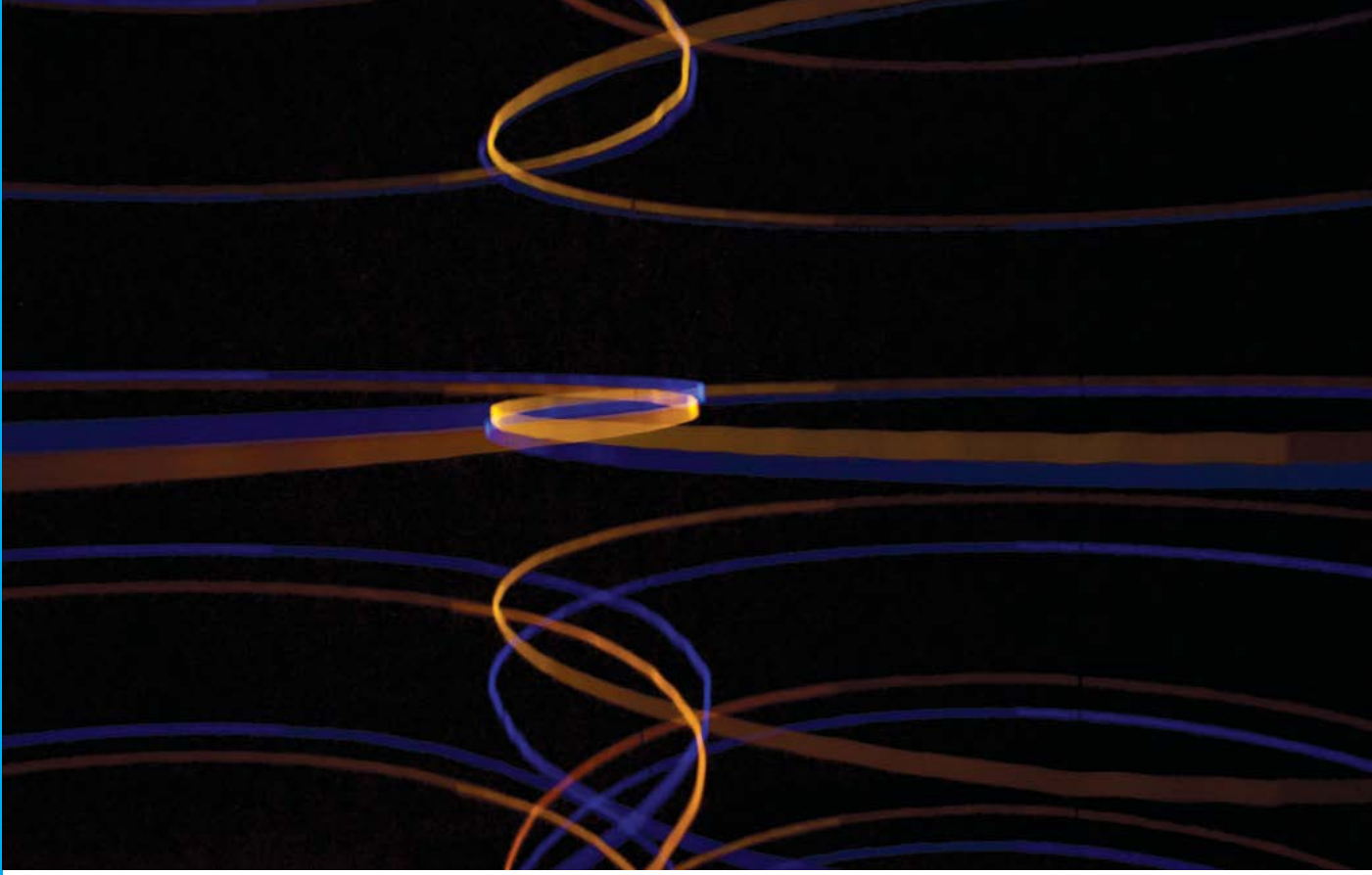


Momento 1
Laboratorio Eisen gran
Proyecto Solne Duedidad y Perapaton
Dibujo temporal
29 de julio 2014 tiempo: 18,86 seg
Soledad Carr
X









Rodolfo Andaur



Rodolfo Andaur

Pampa abierta...No es posible que nada se esconda a los ojos de la muerte. Por los suelos se ven los rastros del más duro tiempo. Y en el firmamento, el sol se descompone en una furiosa carcajada llena de fuego. Las piedras esfuerzan sus bocas para gritarse, inútilmente, las consignas de la soledad. Las piedras evocan los cráneos malditos de una raza que quién sabe en qué sima de la desgracia encontró su adiós...!

— Andrés Sabella(1)

The open Pampa(1)...It is not possible that nothing remains hidden under the eyes of death. On the ground, trails of the harshest times can be seen. And in the firmament, the sun breaks down into angry laughter filled with fire. The stones strain their mouths to shout to each other, to no avail, the statement of solitude. The stones evoke the cursed skulls of a race that found their goodbye in perhaps which abyss of misery...!

— Andrés Sabella(2)

01



As I walk through the desert hurried by the luminous sky and earth I cannot help but think of how these dried up surfaces seduce my ideas, which in a sense also connect with the work produced by artists in other deserts. I carry with my erratic pace sandy, crystalline and porous visions of this barren space that has left me vilely slapped by imagination. Here, the notion of time is relative, that is, compared to what my biology knows and when combined with the notion of space, the image I take from the desert is in everyway provocative. Several images appear and disappear, which lead me to question what we treasure most about this space and what is it that leads us to require it. What do we preserve from the desert? It may be unlikely feasible to answer this question without emotions getting in the way of words and verses. But, you must create a journey of reflection and interpretation that has as its main task to deal with the experience granted when working in the desert.

Some art projects produced in remote desert areas located far away from large urban sites, generally aim to reveal the reality of a specific environment that not only displays an unexplored space, but also, shapes the volumes that appear in the landscape and that eventually end up framing it tacitly. Under this reflection, an interest in examining nature leads us to merge with all the interventions this space has undergone and at the same time how it has been able to interact with organic influences and other relations that have remained attached to it. It is the case in recent events such as the exploitation of mining, forced habitability and immigration, to name a few. Therefore, the relationship we have created with nature, which makes it unique and distinctive, builds a space that when possessing certain characteristics becomes a part of an artist's questioning when he or she has wanted to

Camino por el desierto y apremiado por la luminosidad del cielo y la tierra no dejo de pensar en cómo estas superficies resecaadas por el paso del tiempo seducen mis ideas, que por cierto se conectan con el trabajo que han producido algunos artistas desde otros desiertos. Por lo demás, junto a mi errático caminar voy acarreando are-

nosas, cristalinas y porosas visiones del yermo espacio que me deja vilmente bofeteado por la imaginación. Aquí la noción de tiempo es muy relativa, quiero decir frente a lo que mi biología conoce y por otra parte al combinarla con esta noción de espacio, la imagen que rescato del desierto es de todas maneras provocadora. Varias imágenes aparecen, desaparecen y me llevan a cuestionar lo que atesoramos de este espacio y qué nos lleva a requerirlo. ¿Qué conservamos de un desierto? Puede ser una pregunta poco factible de contestar sin que la emoción circunde las palabras y los versos. Pero es necesario crear un periplo de reflexiones e interpretaciones que tenga como cometido principal lidiar con la experiencia que presenta el trabajo en el desierto.

Algunos proyectos artísticos producidos en zonas desérticas apartadas de los grandes sitios urbanos, pretenden por lo general revelar la realidad de un entorno específico que no sólo exhibe un espacio inexplorado sino que también moldea los volúmenes que aparecen en el paisaje y que terminan por encuadrarlo tácitamente. Con esta reflexión el interés por inspeccionar en la naturaleza nos lleva a fusionar en todas aquellas intervenciones que ya ésta ha sufrido y al mismo tiempo como ha sido capaz de interactuar con los influjos orgánicos y otras relaciones que han permanecido atadas a ella. Es el caso de fenómenos recientes tales como la explotación de la minería, la habitabilidad forzada y la inmigración, sólo por nombrar algunos ejemplos. Por lo que esa relación que creamos con la naturaleza, y que la hace única y distintiva, construye un espacio que al poseer ciertas características implícitas pasan a formar parte de los cuestionamientos de algunos artistas que han querido desarticular peculiares relatos. Ahora cuando este relato comienza a estructurar un espacio tan abismal como el que presenta el desierto, reflexiono que el acto artístico, esa búsqueda interminable de ideas e imágenes, casi siempre está más relacionada con esas particularidades estéticas que yacen en la sequedad que presenta su imagen. Aunque podríamos mencionar que en otros casos es la misma textura y sus superficies las que también pasan a formar parte de un relato enclavado en conceptos convencionales que ya han sido diseminados por otros proyectos sobre eso que llamamos desierto.

Frente a este levantamiento preliminar de información, ante los desterrados y caminables espacios que posee tanto la Región de Antofagasta como la de Tarapacá, podría asegurar que el desierto actúa bajo un rigor que ha intervenido sin medidas la temporalidad que han configurado los sujetos y como éstos han confeccionado sus propios paisajes. En este sentido, la reflexión colectiva en torno al paisaje, desde este espacio desértico, está aglutinada a la idea de que la multiplicidad del paisaje y su uso en diferentes contextos, facilita nuestro enfoque hacia planteamientos que van desde lo estrictamente lingüístico hasta la misma fisonomía que expone ese territorio nortino. Entonces, cuando nos encontramos con diversos procesos que integran y acumulan la información tendiente a pensar en lo que significa explorar un espacio como éste, me involucro en una lectura sobre esos códigos y dinámicas desde las cuales debería observar este espacio como tal. Todo esto

dismantle peculiar stories. Now when this story begins to structure itself as a space as vast as the one presented by the desert, my reflection on this is that the artistic act, that endless search for ideas and images, almost always relates more to the aesthetic particularities that lie within the dryness its image presents. Although one can also say that in other cases it is its texture and surfaces that also become part of a story set in conventional concepts that have already been disseminated by other projects about the desert.

02



Faced with this preliminary information gathering, in the presence of those exiled and walkable spaces that the Region of Antofagasta as well as the Region of Tarapacá possesses, I can assure that the desert operates under a rigor that has intervened, without measures, the temporality that has shaped the subjects and how these have created their own landscapes. In this sense, the collective reflection on landscape, from this desert space, binds with the idea that the multiplicity of the landscape and its use in different contexts facilitates our focus on approaches that range from that which is strictly linguistic to the mere physiognomy exposed by this northern territory. Hence, when we find ourselves with various processes that integrate and accumulate information that tend to think about what it means to explore a space like this, I take part in reading these codes and dynamics from where this space should be observed. All of this is like a test of a field study on a territory that is in constant mutation because of us, constantly being harassed by the borders of our consciousness. Thus, to find some answers as to why these poetic and political reflections commonly arise in the desert, I must understand what would be the main

es como un examen acerca del estudio de campo de una territorialidad siempre mutable por uno mismo, siempre atosigada por los bordes de nuestra conciencia. De esa manera para encontrar algunas respuestas del por qué de aquellas reflexiones poéticas y políticas que afloran comúnmente en el desierto, debo comprender cuál sería la principal razón para posicionar al espacio-desierto a una relación meramente denotativa. No obstante, si esa acción del artista presenta una estructura que interviene un espacio ya asignado, también quiere decir que los aspectos ideológicos, económicos y sociales –visualizadas por estas mismas acciones artísticas– que rodean estas ideas, escarban en aquellas que finalmente son las que presentan uno que otro “sendero metafórico” desde donde es posible evidenciar e intensificar la percepción de los espacios, dimensionando nuevas posibilidades y esquemas.

03



Con esta carga de análisis no hago más que introducir que la base de una parte del trabajo de investigación que ha llevado a cabo el artista visual Benjamín Ossa, en el Desierto de Atacama, va más allá de una reflexión sobre el espacio y de la intervención por parte del descreído caminar de un artista. Y aunque casi todo lo que Ossa ha idealizado aparece en varios de sus trabajos preliminares, en esta ocasión su forma de inmiscuirse con la pulsión del espacio lo lleva específicamente a los bordes de un campo de investigación y que de alguna manera ha buscado contemplar lo incompleto del paisaje, asunto que puede ser anexado a ciertas búsquedas incompletas en su propia obra. Ejemplo de ello es cuando mueve una piedra en plena pampa antofagastina. Al retirar ese volumen, con el propósito de dividirlo en su horizonte, le permite sin duda abrir un espacio entre el cielo y la tierra.

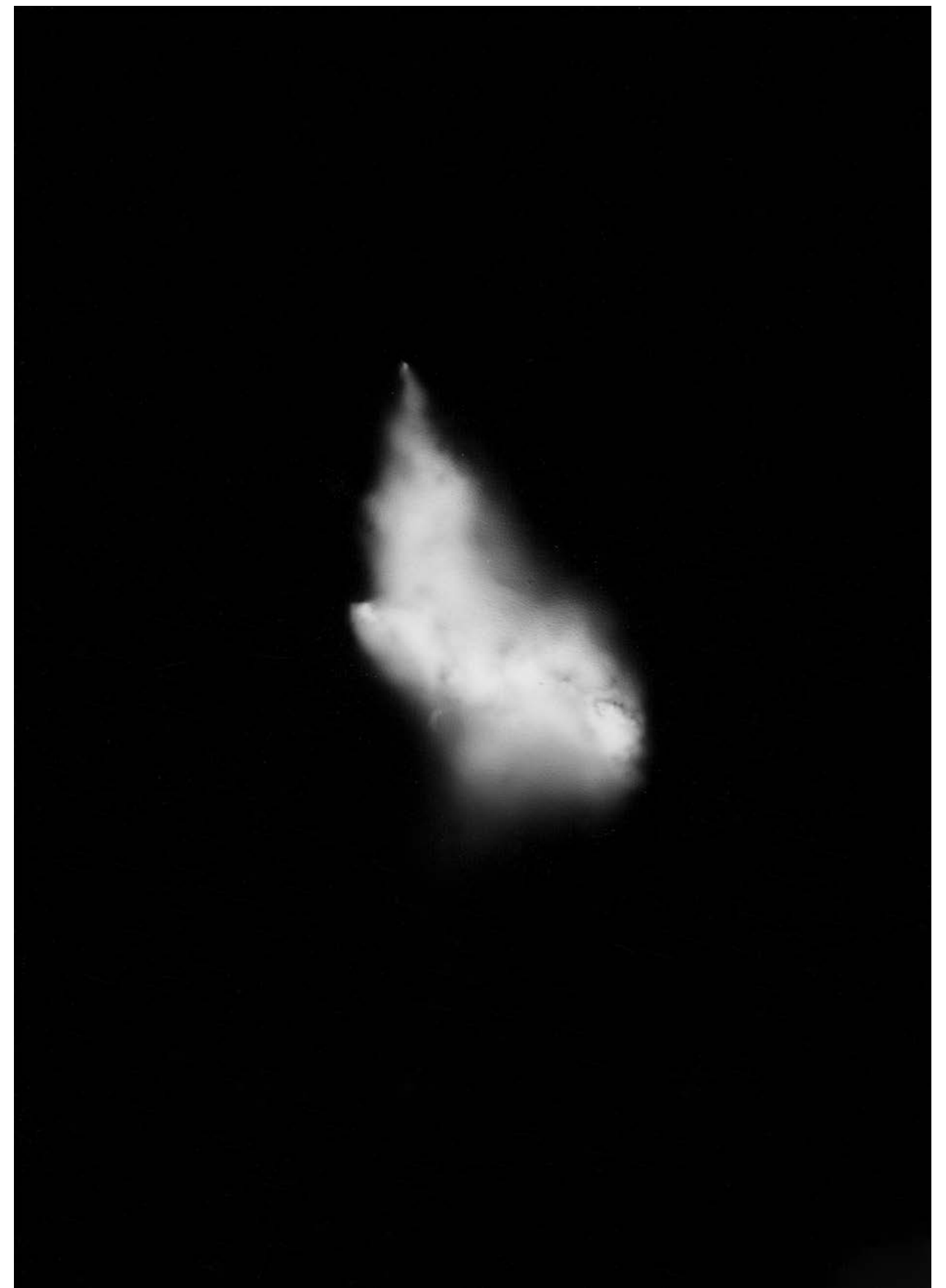
reason to position this space-desert in a merely denotative relationship. However, if the action of the artist presents a structure that intervenes in an already allocated space, it also means that the ideological, economic and social aspects—visualized by these same artistic actions—that surround these ideas, dig into those that ultimately are the ones that present a ‘metaphorical path’ from where it is possible to evidence and enhance the perception of space, dimensioning new possibilities and schemes.

With this analytical burden I am doing nothing more than introducing the fact that a part of the research carried out by visual artist Benjamín Ossa in the Atacama Desert goes beyond a reflection on space and intervention via an infidel walk by the artist. And although almost everything Ossa has idealized appears in several of his preliminary works, in this occasion his way of interfering with the pulsations of this space leads him specifically towards the edges of a field of research and that in some way has led him to contemplate on the incompleteness of the landscape, a matter that can be attached to certain incomplete searches in his own work. An example of this is when he moves a stone in the middle of the Antofagasta *pampa*. By removing this volume, with the purpose of dividing it horizontally, it allows for him to open a space between the sky and the earth. That which he accommodates, invisible to the light of the desert, is the sidereal connection with the luminous reflections that we find beyond recognizable galaxies.

The desert is so infinite that this artist tries to manage its limits so that from that simple tangible act, I can affirm that for him what we denote as a landscape becomes a versatile concept, therefore when faced with a space that possesses these characteristics we are forced to work with ambiguity. Here, the scope of its practice extends beyond what the desert displays. A plastic, material, conceptual and objectual work that has transformed into a grandiloquent work, where he himself by capturing the intensity of that space has imagined how its luminosity lies on the rough and dry aspects of the desert. Let us recall that the relationship man holds with light is immemorial. It has been present since the beginning of time but has always been conceived as an amplifier of space and an element that illuminates, however in these investigations we see that light appears as an object, as a tangible piece that has a form and volume; and that can be manipulated to play with human perception. Therefore, when Ossa uses this instant capture of light, for example when recording its passing time, he consciously marginalizes the organic perception of light over the perception he registers during his stay in the Atacama Desert. He also highlights those uncertainties that crash with light and the nuances of the mirages among such industrial and saltpeter waste, surrounded by places where life is not possible, and where the course of the investigation manifests that the space of the desert is faced with its own latitudes mixed with a singular light.

But Ossa also understands light as if it were a vehicle that allows for him to install his body in a space that because of its desert condition, dressed in diverse tones, generates a separate reality and an optical illusion that could fool the

04





Eso que él acomoda, lo invisible ante la luz del desierto, es la conexión sideral con los reflejos lumínicos que encontramos más allá de las galaxias ya reconocibles.

06



eye. This artist fundamentals his work from the ideas that are intercepted by light and its function, offering infinite spaces where he appears to place objects in a position with a determined depth. Against this empty and limitless space, he has dynamited a gathering of sensitivities that revolve around light not only during the day but also during the night, to comprehend the highly luminous flashes that can be at the same time so excessive that they generate a luminosity that is being disrupted by the shadows and timid silhouettes.

Rocks, marks, swirls, *chusca*(3), and salt flats create a unique landscape that addresses the composition of the space, the intervention and its luminous charge. I believe that through this combination, the visual rhythms presented by Ossa go beyond the three-dimensionality of the image. Here, all of this concoction builds a diagram of what the space narrates, which has been captured by the artist's sensitivity. When revising these proposals, I consider them as dynamic devices that capture the dimensions that the driest desert in the world possesses. Moreover, from a poetic and irrational point of view, and when taking the pulse of his view on the *pampa*, he simply exposes the composition of the relationship that exposes the light that illuminates and tensions these landscapes in unison.

07



On the other hand, the act of walking through the desert, under its recognizable incandescent light, provokes in us diverse disruptions. Many of them are well known, but others are strictly related to how these light charges interfere in our bodies. In other occasions, light that appears in the desert tends to be absorbed by the earth and from the earth it then emerges, explodes and interacts with the creative space, which is certainly inexhaustible. The immaterial aspect of the visible in the desert is measurable in both physical terms and also from the thermal frequencies

El desierto es tan infinito que este artista trata de manejar sus límites por lo que desde ese simple acto tangible, puedo afirmar que para él lo que nosotros denominamos como paisaje pasa a ser un concepto polivalente, por eso frente a un espacio que posee estas características estamos obligados a trabajar desde la ambigüedad. Aquí el campo de su práctica se extiende más allá de lo que un desierto muestra. Un trabajo plástico, matérico, conceptual y objetual que se ha transformado en una labor grandilocuente, donde él mismo al capturar la intensidad de ese espacio ha imaginado cómo su luminosidad yace sobre lo áspero y seco del desierto. Y cabe recordar que esa relación que el ser humano guarda con la luz es inmemorial. Ésta ha estado presente desde el inicio de los tiempos pero siempre ha sido vista como un amplificador del espacio y un elemento que alumbra, sin embargo en estas investigaciones vemos la luz aparecer también como un objeto, como una pieza tangible que tiene forma y volumen; y que puede ser manipulada para jugar con la percepción humana. Entonces cuando Ossa recurre a esta forma instantánea de capturar la luz, por ejemplo al registrar sus tiempos, conscientemente él margina la percepción orgánica de la luz por sobre la que va registrando durante su estadía por el Desierto de Atacama. Además subraya esas incertezas que chocan con la luz y los matices de los espejismos entre tantos desechos industriales, salitreros y rodeado de sitios donde la vida no tiene posibilidad, y en donde el curso de la investigación manifiesta que el espacio del desierto se ve enfrentado

a sus propias latitudes mezcladas con una luz singular.

Pero también Ossa observa en la luz como si ésta fuera un vehículo que lo lleva a instalar su cuerpo en un espacio que al ser el desierto y estar vestido de tonalidades diversas, genera una realidad aparte y una ilusión óptica que podría engañarnos a simple vista. Este artista fundamenta su obra a partir de las ideas que son interceptadas por la luz y su función, ofreciendo espacios infinitos en los que parece situar a los objetos en un lugar con una profundidad determinada. Frente a este espacio baldío y sin límites, él ha dinamitado un acopio de sensibilidades en torno a la luz no sólo durante el día, sino que también en la noche, para comprender los destellos altamente lumínicos y que al mismo tiempo pueden ser tan desmesurados que generan una luminosidad que está siendo trastocada por las sombras y tímidas siluetas.

Rocas, marcas, remolinos, chuscas y salares crean un paisaje propio que aborda la composición del espacio, la intervención y su carga lumínica. Creo que mediante esa combinación, los ritmos visuales que él nos presenta van más allá de la tri-dimensionalidad de la imagen. Aquí todo este mejunje construye un diagrama de lo que relata ese espacio y que ha sido capturado por la sensibilidad del artista. Por lo que al re- visar todas estas propuestas, considero que son dispositivos dinámicos que capturan las dimensiones que posee el desierto más seco del mundo. Es más, desde una percepción poética e irracional, y al tomar el pulso de su visión acerca de la pampa, él simplemente nos cuenta de qué esta compuesta esa relación que expone la luz que ilumina y tensiona al unísono esos paisajes.

Por otro lado, el acto de caminar por el desierto, bajo su reconocible luz incandescente, nos provoca diversos trastornos. Muchos de ellos son bastante conocidos, pero otros están estrictamente relacionados al cómo esas cargas lumínicas interfieren en los cuerpos. En otras ocasiones, la luz que aparece en el desierto tiende a ser absorbida por la tierra y desde esa tierra aflora, explota e interactúa con un espacio creativo que ciertamente es inagotable. La inmaterialidad de lo visible, en el desierto, es medible en términos físicos y también desde las frecuencias térmicas que al ser variables reflejan una serie de intensidades lumínicas. Por eso al viajar a través del desierto, una y otra vez, esos destellos que ha recogido el artista van anudando figuras que son visibles y que han sido interceptadas por esta invención, creando materialidades sobre la base de una sensibilidad particular. Y cuando en el desierto nuestra sed pasa a formar parte del entorno, sentimos que el detalle meticuloso de sus objetos y estructuras sólo pueden ser medible al instante de bloquear nuestras ideas ahí mismo, al momento de quemarse bajo el sol y adicionalmente cuando comenzamos a enfriarnos con los vientos del atardecer. Es el caso de aquella acción en la que Ossa, bajo un manto saleroso, persigue una línea flúor sobre la costa salina de Alto Patache en la Región de Tarapacá. Ese acto que a simple vista puede parecer sencillo, también es brutal, ya que expone el movimiento del cuerpo -del cuerpo del artista-, al borde de un delirio que no hace más que reflejar sus cuestionamientos a la

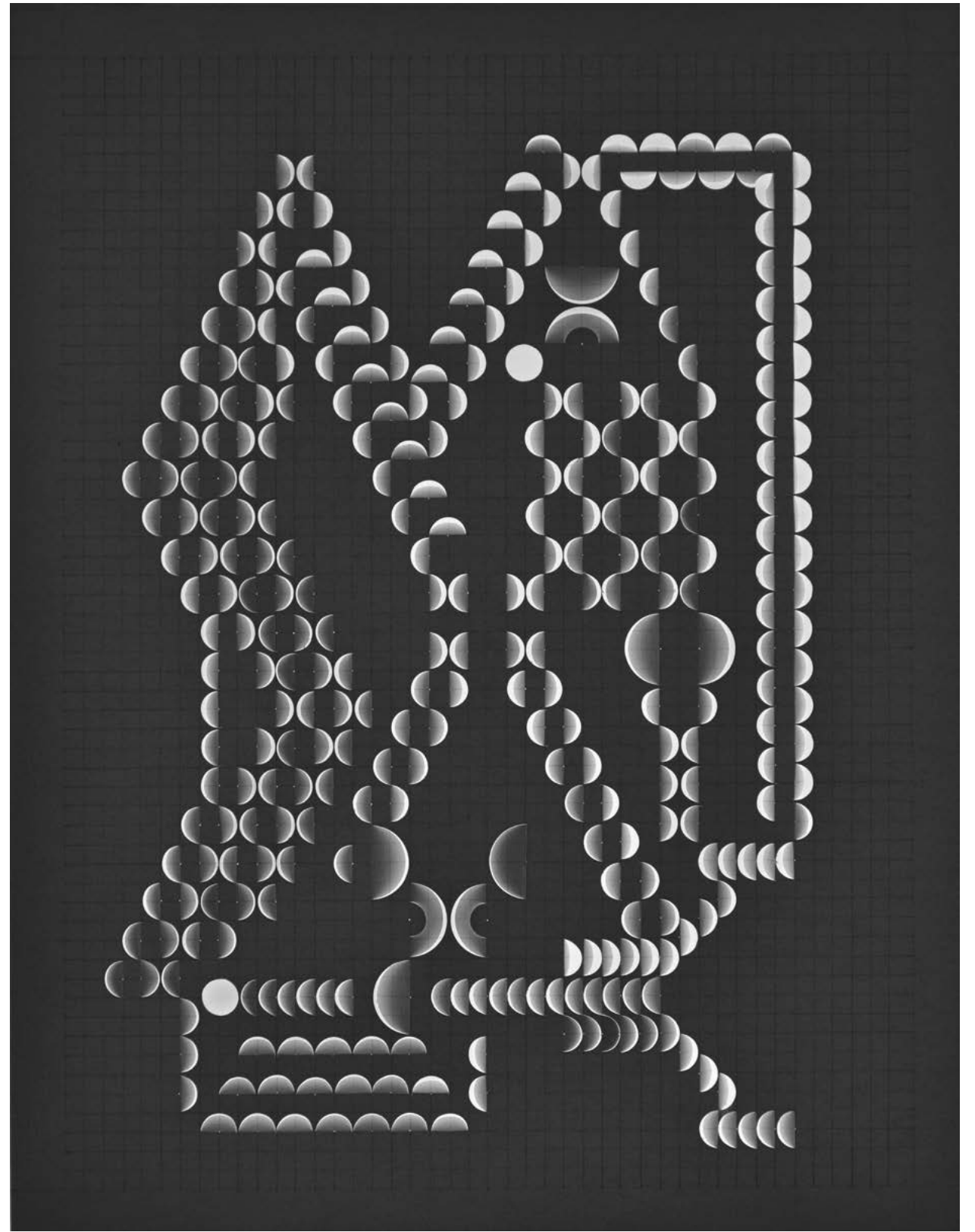
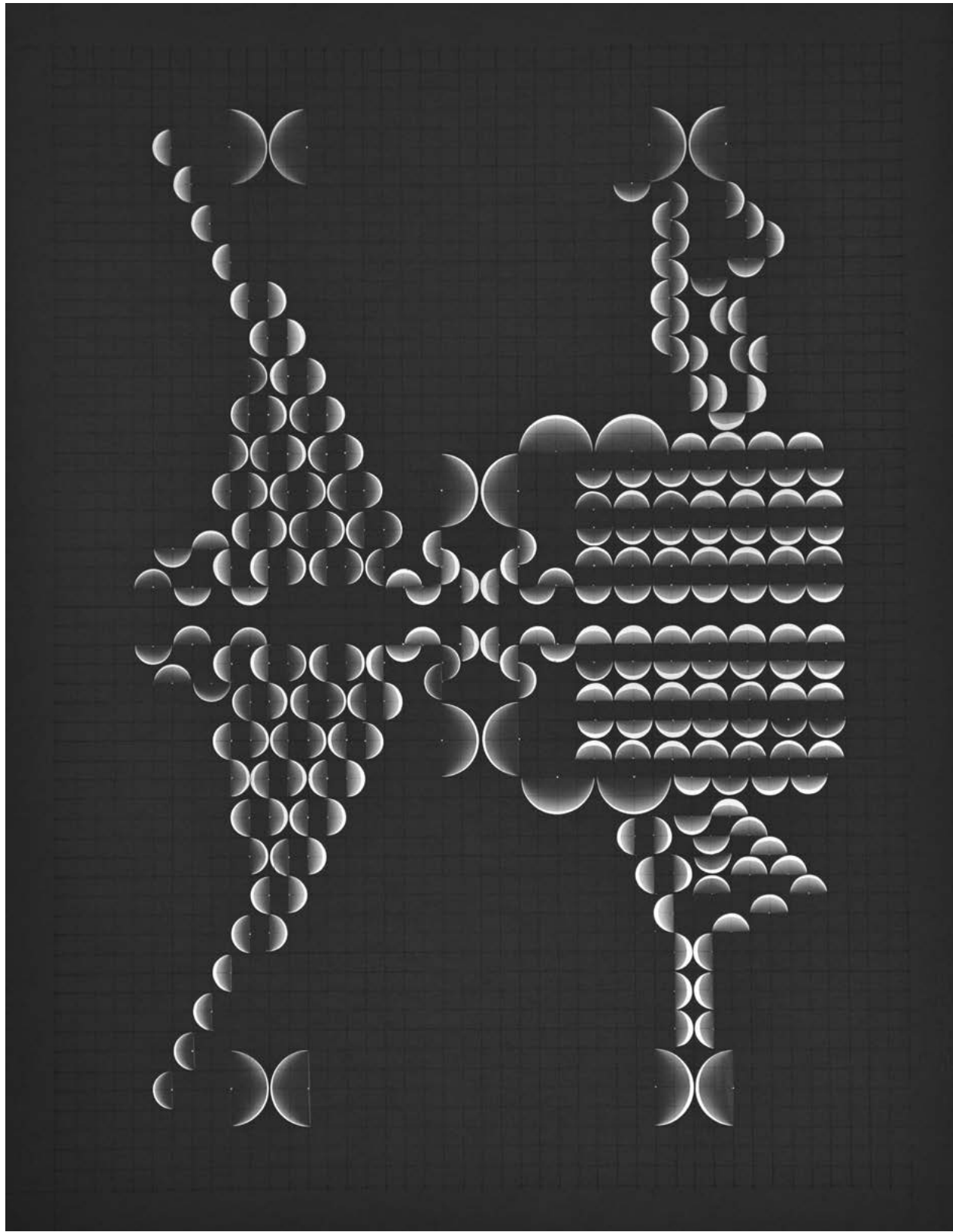
that in their variations reflect a series of light intensities. That is why when travelling across the desert, again and again, those flashes that have been recollected by the artist begin to knot figures that are visible and that have been intercepted by this invention, creating materiality based on particular sensitivity. And when in the desert our thirst becomes a part of the environment we feel that the meticulous detail of its objects and structures can only be measurable when our ideas are blocked right in that moment, when you are burning under the sun and when we are then seen cooled down by the winds during sunset. It is the case in the action in which Ossa, under a mantle of salt, chases a fluorescent line over the saline coastline of Alto Patache in the Region of Tarapacá. That act which at first glance may seem simple, is also brutal, because it exposes the movement of the body—the body of the artist—at the edge of delirium, which does not do more than reflect his own questioning of the physical challenges of the desert. At times the desert can be a perfect space to represent the impossible because when choreographing a walk or even when chasing a line, we open up a space for more questions and possibilities about our relationship with the landscape.

At this point we can infer that the body-light relationship is essential in this territory, which is at the same time a refuge for an aesthetic of abandonment. And if we manifest the idealization of the desert we will find ourselves with a representative visual mark. A proposal that finds itself in a space that exposes the unpredictable and in the face of the luminosity of the desert we build an indelible position.

08



A journey through the desert as an aesthetic resource re-writes the schemes that we seek in order to study a context and that ends up altering the vision of a territory. In this way, the desert can be classified as an inter-cosmogenic



propia física del desierto. A veces el desierto puede ser el espacio perfecto para representar lo imposible porque al coreografiar una caminata e incluso al perseguir una línea, abrimos más preguntas y más posibilidades sobre nuestra relación con el paisaje.

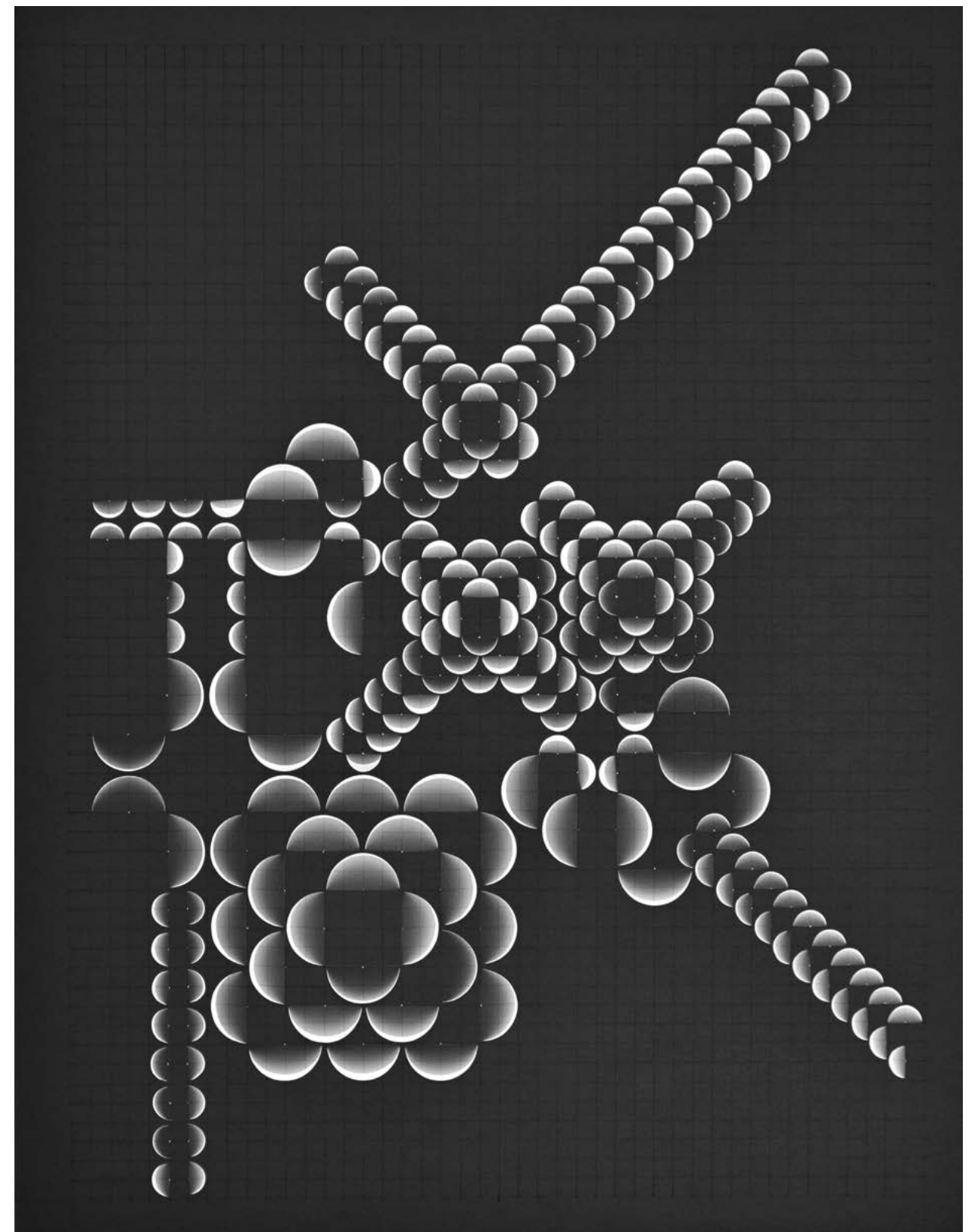
A estas alturas podemos inferir que es primordial la relación cuerpo-luz sobre este territorio que al mismo tiempo es el asilo de una estética del abandono. Y si manifestamos la idealización del desierto, nos encontraremos con una marca visual representativa. Una propuesta que se encuentra en un espacio que expone lo impredecible y que ante la luminosidad del desierto construimos una posición indeleble.

El recorrido por el desierto como recurso estético re-escribe las esquemas que buscamos para estudiar un contexto y que termina por alterar la visión de un territorio. Así el desierto puede ser catalogado como un espacio inter-cosmogónico que desordena las imágenes concretas, pero que más bien articula sensibilidades abstractas que aparecen y desaparecen constantemente. Por lo que al interiorizarnos en la luminosidad, dentro de una propuesta de investigación artística, es posible incorporar miradas hacia esa incierta percepción con la que el espectador aprecia. En este sentido, los criterios para ahondar en esto son expuestos por aquellas formas que visualizan, por ejemplo, las imágenes en movimiento y una que otra composición geométrica que ha sido interceptada por la luz.

En síntesis, si profundizamos en el ritmo que posee una composición construida a partir del roce con la luz, también es posible asimilar esta idea con algunas inconexas superficies que están expuestas a esa luz del desierto. Y al visibilizar lo que percibimos estamos asignándole una función al desierto que podría ser homologada a la de un vehículo desde el cual es posible observar un espacio inter-lumínico y en donde las ondas de luz estimulan el fondo de nuestra retina a través de la cual sencillamente tomamos nota de lo que vamos decodificando de esa impresionante imagen que encapsula el gran Atacama.●

space that scatters concrete images and articulates abstract sensibilities that constantly appear and disappear. For when we interiorize with luminosity, within a given artistic research, it is possible to incorporate views towards that uncertain perception with which the viewer values. In this sense, the criteria to delve into are seen exposed by those forms that visualize, for example, moving images and a few geometric compositions that have been intercepted by light.

In synthesis, if we deepen into the rhythm that possesses a composition that has been built from a touch of light, it is also possible to understand this idea with some unconnected surfaces that are exposed to that desert light. And when making visible what we perceive we are assigning a function to the desert that can be similar to a vehicle from which it is possible to observe an inter-luminous space where light waves stimulate the back of our retina which we simply take note of what we are decoding of that stunning image that encapsulates the grand Atacama.●



(1) Sabella, Andrés. *Norte Grande: novela del salitre*, en capítulo "El ojo se llena de horizonte". Editorial Orbe (segunda edición) Santiago de Chile, 1959. Pág. 19.

(1) Pampas, from the Quechua word 'pampa' meaning plains, are fertile South American lowlands.

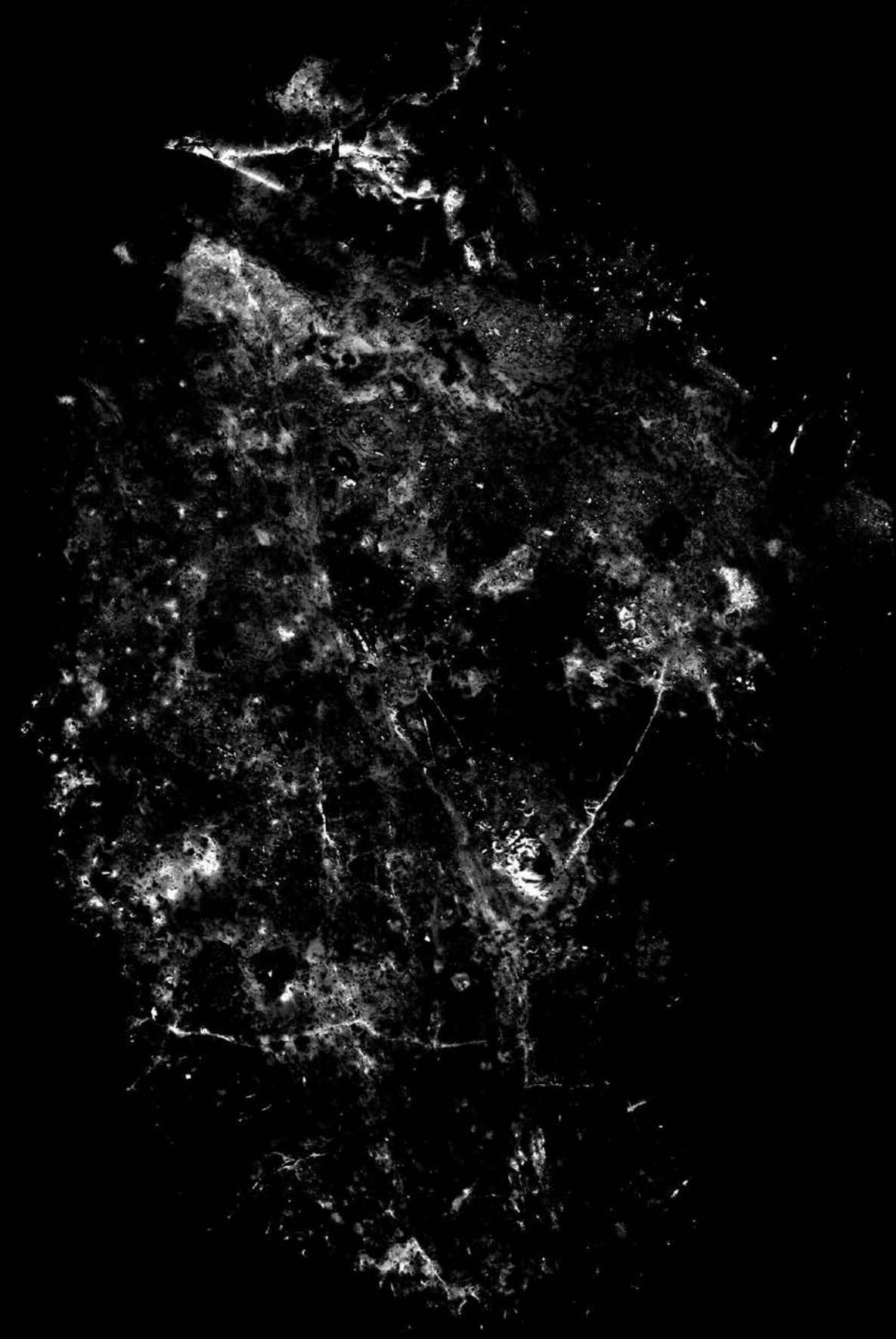
(2) Sabella, Andrés. *Norte Grande: novela del salitre*, en capítulo "El ojo se llena de horizonte" (*Norte Grande: A Novel on Saltpeter*, in chapter "The Eye is Filled by the Horizon"). Editorial Orbe (second edition) Santiago de Chile, 1959. Pg. 19.

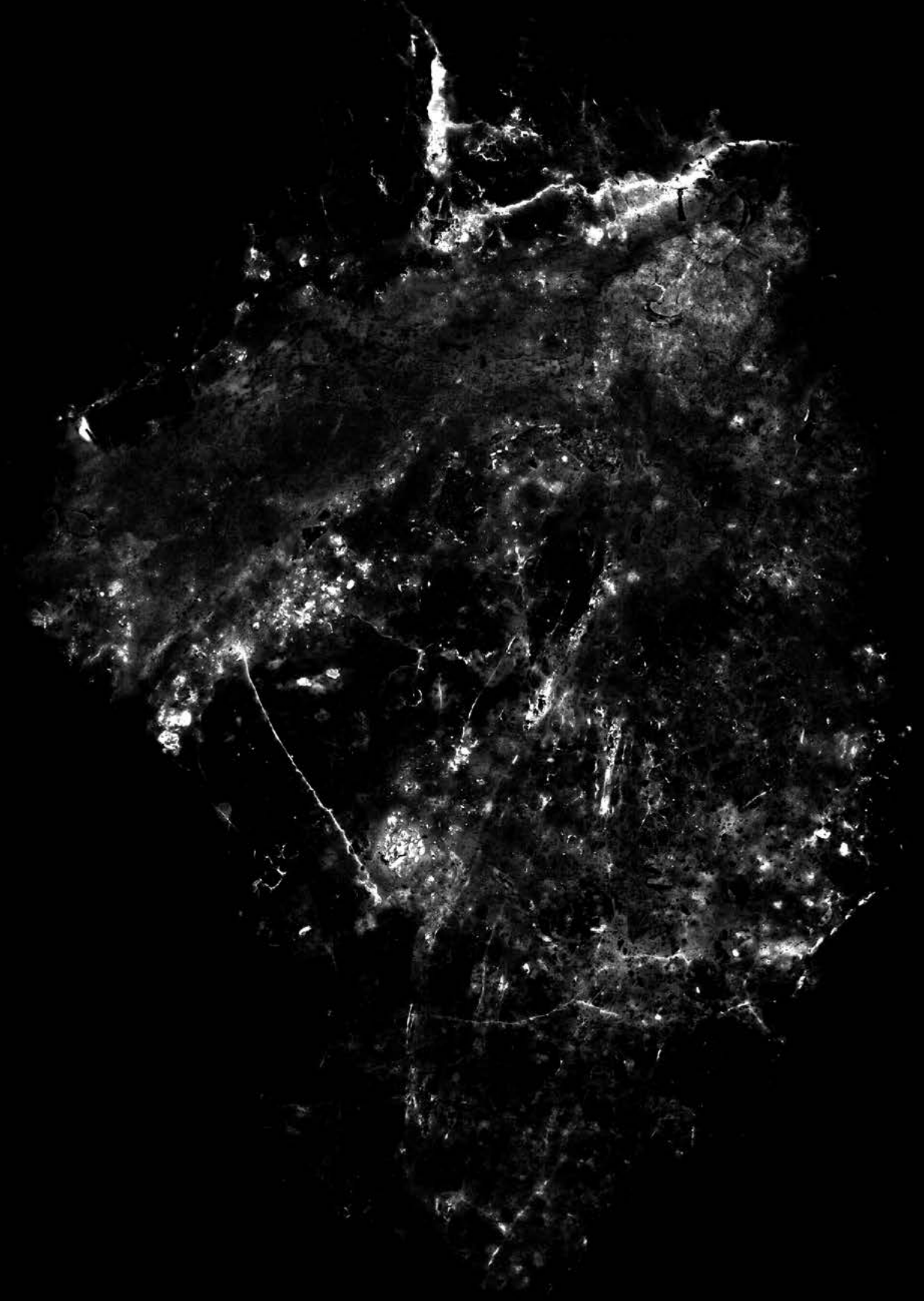
(3) A porous, extremely fine and light sand found in the Atacama Desert.

















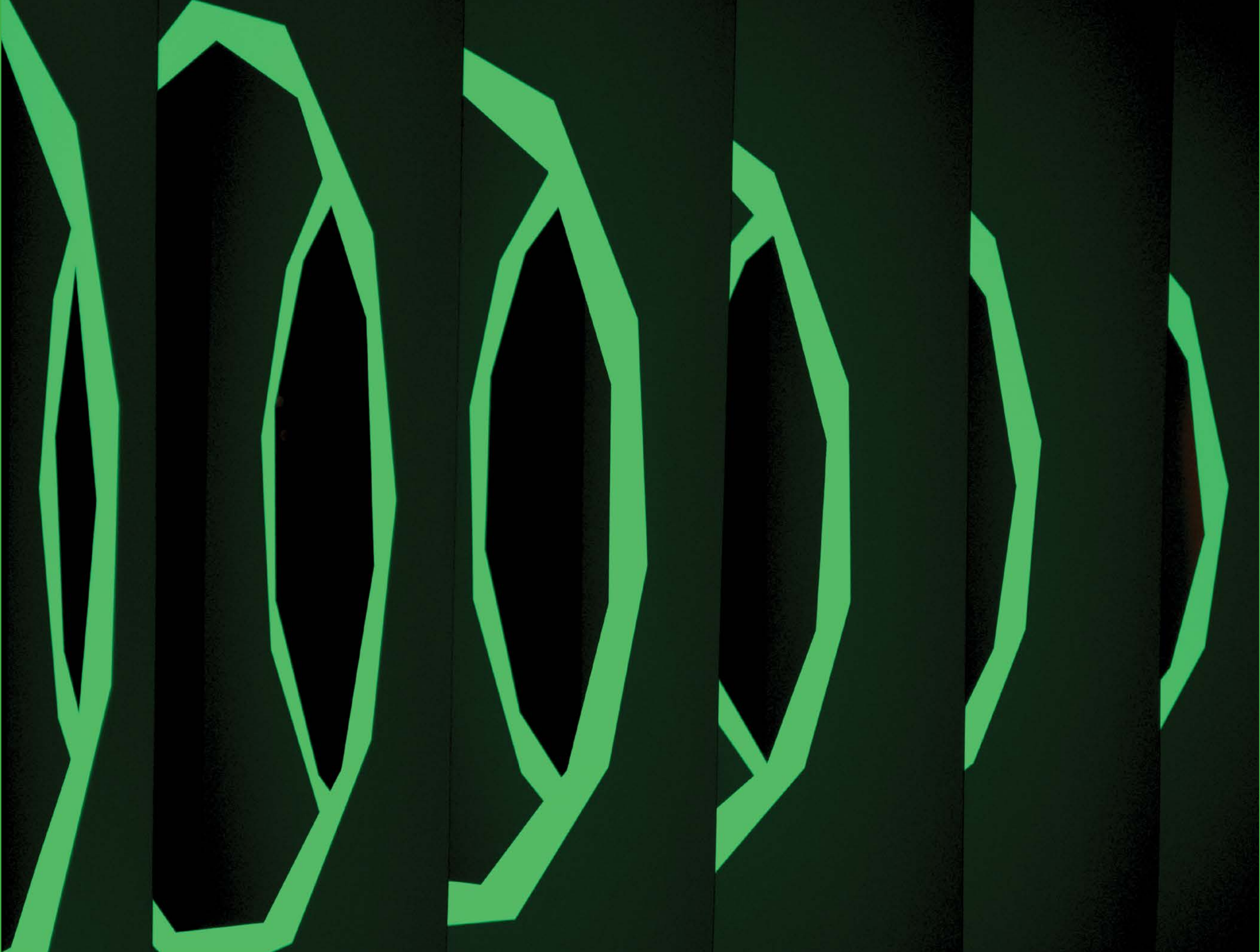














CONVERSACIÓN

CONVERSATION

Viernes 11 de Marzo 15:30hrs
Lugar: Galería Artespacio, Santiago, Chile

Friday March 11th at 3:30 pm
Place: Artespacio Gallery, Santiago, Chile

NO HAY FORMA DE PERDER EL
TIEMPO

TIME CANNOT BE WASTED

EXPOSICIÓN INDIVIDUAL
BENJAMÍN OSSA

SÓLO EXHIBITION
BENJAMÍN OSSA

Conversan

Speaking

Rodrigo Alonso — RA
Profesor y curador independiente
Argentina

Rodrigo Alonso — RA
Professor and Independent Curator
Argentina

Benjamín Ossa — BO
Artista visual
Chile

Benjamín Ossa — BO
Visual Artist
Chile



CONVERSACIÓN

Viernes 11 de Marzo 15:30hrs
Lugar: Galería Artespacio, Santiago, Chile

NO HAY FORMA DE PERDER EL TIEMPO

EXPOSICIÓN INDIVIDUAL BENJAMÍN OSSA

Conversan

Rodrigo Alonso — RA
Profesor y curador independiente
Argentina

Benjamín Ossa — BO
Artista visual
Chile

PRIMER PISO

Rodrigo Alonso — RA: Comenzar nuestra conversación en el primer piso es como empezar por el final. No sólo porque aquí se exhibe tu última producción, sino porque representa un giro importante en relación a lo que venías haciendo. Me parece que esta obra hace referencia a temas en los que vienes trabajando hace bastante tiempo pero que también inaugura nuevos problemas y canales de experimentación que aún no se sabe bien hacia dónde van. Desde el título, haces un fuerte hincapié en uno de tus temas recurrentes: el tiempo. Siempre existe la temporalidad en tu trabajo; por ejemplo, en las obras con espejos, aparece en el movimiento de las personas y en cómo van cambiando sus reflejos. Tus piezas siempre involucran algún proceso de transformación.

Benjamín Ossa — BO: El tiempo ha estado marcando una pauta de trabajo desde siempre, sólo que antes tal vez no lo tenía concienciado. Haces mención al trabajo de los espejos, ahí estaba, como piedra angular, la relación entre espacio, espectador, movimiento y reflejo. El tiempo era un factor dentro de la ecuación, pero no había nacido desde ahí el trabajo. Como bien dices, lo que se exhibe en esta sala es el inicio o el término de algo, que es lo que me mantiene expectante, porque son procesos de trabajo muy distintos a los anteriores. Aquí hay una relación corporal y energética muy grande que me desafía a hacerme cargo de estas nuevas formas de hacer. Siempre me ha interesado transportarme hacia lugares incómodos, por ejemplo cuando expuse en el Espacio de Arte Contemporáneo de Uruguay, para el cual diseñé

CONVERSATION

Friday March 11th at 3:30 pm
Place: Artespacio Gallery, Santiago, Chile

TIME CANNOT BE WASTED

SÓLO EXHIBITION BENJAMÍN OSSA

Speaking

Rodrigo Alonso — RA
Professor and Independent Curator
Argentina

Benjamín Ossa — BO
Visual Artist
Chile

FIRST FLOOR

Rodrigo Alonso — RA: To begin to talk about what we are seeing in this first floor is like starting at the end, not only because we are seeing your latest production, but also because it represents a major shift in your work compared to what you had been previously creating. I think this installation refers to issues that you have been working with for quite some time now yet it opens up to a new problematic and to new channels of experimentation that we have yet to see where they are heading. Even from the title of the exhibition to the actual forms, you make a strong emphasis on one of your recurring themes: time. Temporality is always present in your work, for example, in how you utilize mirrors or reflective material where time can be seen in the moving spectator and in their reflections changing as they pass by. In essence, your work always presents a transformative process.

Benjamín Ossa — BO: Time has always guided my work, only perhaps before I was not aware of this. You mention the work with mirrors, that piece worked as a cornerstone for future works that dealt with the relationship between space, spectator, movement, and reflection. Time was a factor within this equation but the work was not conceived from it. As you say, what is being shown in this exhibition room is the beginning or the end of something, which is what is keeping me expectant, because they portray very different working processes compared to my previous works. There is a very large corporal and energetic relationship present in these pieces that challenge me in having to find ways to deal with these new forms of creating. I've always

una obra sin saber en qué condiciones se instalaría, y en ese centro, el espacio define en gran medida lo que se puede hacer. No sabes cuál será la forma resultante o si se va a lograr realizar hasta que está terminado el montaje.

RA: Esto es un ejercicio para comenzar a tirar líneas de pensamiento. Uno podría decir que tu obra actual es totalmente diferente a lo que estabas haciendo, pero en realidad, a mí me parece que lo es y no lo es. Aquí hay muchas inquietudes previas que están transformadas en otra cosa. Por ejemplo, creo que en tu obra siempre estuvo implicado el cuerpo, pero antes era el cuerpo del espectador y no el tuyo. Lo que sí noto, es que aquí el cuerpo está más exacerbado, y tal vez en esto hay una separación de tu producción anterior. Esta obra tiene algo de descontrol; una propiedad que casi no aparece en tus trabajos anteriores. Se ve muy claro en la documentación de esta exposición que no es fácil controlar el material, éste se impone como una presencia y como un límite. La forma final da cuenta de ese descontrol también.

01



BO: La luz es difícil de controlar. Hace un tiempo recibí un comentario sobre una obra que presenté en el MAVI (Museo de Artes Visuales, Santiago, Chile) a comienzos del 2015, que me ayudó a pensar la relación entre los fluidos y la luz, o más bien, sobre la capacidad de control que hay que tener para manejar la luz o un líquido. En esta sala, las esculturas son como fluidos, la luz cumple un rol importante, y el azar aparece a pesar de que uno intenta controlar todos estos factores. Las esculturas surgen de planchas de poliestireno de 1,20 por 2,20 metros que entran a un horno en similares condiciones pero que dan por resultado piezas completamente diferentes. El desafío parecería ser ¿cómo controlarlas? Pero en realidad, la pregunta pasa por otro lado. El punto clave es la proyec-

been interested in transporting myself towards spaces of un-comfort, something that recently happened to me when I presented my work in Espacio de Arte Contemporáneo (Contemporary Art Space) in Uruguay, where I designed the artwork without knowing the conditions in which it would be installed, and in that Cultural Center, space largely defines what can be done. You don't know what the result will be or if it will be achieved until it is completely installed.

02



RA: This is a mental exercise to begin to connect different thoughts. One could say that your current work is completely different from what you were previously doing, but in reality, it seems to me that it both is and isn't. I see many of your previous concerns being transformed into something else. For example, I believe that in your work the body was always involved, but before the body was that of the spectator and not your own. What I do notice is that here, the body appears more exacerbated and perhaps in this there is a separation from your previous production. This work deals with the idea of 'no control', an aspect that does not appear in your previous installations. It is very clear in the documentation of the work that it is not easy to control the material you are using; it imposes itself as a presence and as a limitation. The resulting final form accounts for this lack of control as well.

BO: Indeed light is difficult to control. Some time ago I received feedback on an installation I presented in the MAVI (Museum of Visual Arts, Santiago, Chile) at the beginning of 2015, which helped me think about the relationship between fluids and light, or rather, the capacity of control one needs to have when managing light or a liquid. In this room, the pieces are like fluids where light plays an important role and yet fate happens even though you attempt to control all of these factors. The pieces are made from polystyrene plates of 1.20 by 2.20 meters that have been placed inside an oven in similar conditions yet their results are completely different. So, the question seems to be, how can one control these plates? Yet in reality the question is really another. The key aspect is projection: it is impossible to know whether it will all work out, experience can help, but the architecture also conditions the work, and then there is the how will these be installed. You do not finish envisioning a work of art until it has been installed in the place it was conceived for. Only then, do all the externalities that have been left out of your calculations begin to function.



ción: es imposible saber si va a resultar, la experiencia puede ayudar pero la arquitectura también condiciona, y luego está el cómo se instalan. La obra no se termina de ver hasta que no está montada en el lugar para el que fue concebida. Ahí recién comienzan a funcionar todas las externalidades que se dejan fuera del cálculo.

RA: En relación a la capacidad de control, me pregunto, ¿qué viene primero? Porque hay un elemento que no termino de dilucidar: ¿Es tu cuerpo quien da forma a la obra o es la obra la que impone una forma a tu cuerpo?

BO: Es una dualidad que siempre está presente en el trabajo.

RA: En realidad, sería muy difícil establecer el origen exacto.

BO: De hecho, me cuesta decir cómo resultaron las formas. Si bien presentan similitudes formales, el material y su comportamiento modifican la postura y aguante del cuerpo. Por ejemplo, en la pieza N°2, fue el material el que determinó que yo tuviese que realizar esa posición, ya que si no realizaba ese gesto de levantar mi pierna derecha, el plástico me habría quemado la cara. La N°7, no me la podía sacar de encima, etc. Entonces desde este punto de vista, el material modifica el cuerpo. Hay una resistencia de la plancha, por ende el trabajo posee una alta cuota de incertidumbre y descontrol. Someterse a este tipo de operación es un ejercicio de soltar el trabajo y una práctica de desconexión.

04



RA: No sé si es buena idea hablar de escultura en este caso, ya que, en la escultura, el escultor suele tener conocimiento y dominio sobre el material con el que trabaja. Aquí eso no sucede. Hay un dejarse dominar por la materia, el tener que manipular el plástico caliente, lidiar con él sin saber, inconscientemente, hasta qué punto te puede producir daño.

BO: Cuando comencé a hacer este trabajo hice unas pruebas. En ellas sufrí y me quemé por ansioso, por no haber investigado previamente sobre los trajes adecuados. Luego tuve que dedicarle un tiempo a mi protección, y encontré los trajes apropiados para no sufrir un accidente. Volviendo al "no-control", a la inconsciencia, creo que es precisamente lo que le da una independencia al trabajo y me pone a mí en una situación más de operario que de escultor. No me interesa que la materia se subordine a mí, o poder lograr una forma en lugar de otra. Lo que me interesa es relacionarme temporal y energéticamente con esta materia. El resultado es lo que tenía que ser; no hay aciertos o errores. De hecho, sólo realicé once

RA: With respect to control, I wonder what comes first, because there is an aspect of the work that I have not quite figured out yet: Is it your body that shapes the work or is the work imposing a form over your body?

BO: This is a duality that is always present in my work.

RA: Actually, it would be very difficult to establish the exact origin.

05



BO: In fact, I can't say how these forms turned out this way. While they do present formal similarities, the material and its behavior modify the posture and endurance of the body. For example, in piece N°2, the medium is what determined me having to create that position, because if I hadn't performed the gesture of lifting my right leg, the plastic would have burned my face, hence in this case, the medium modifies the body. When piece N°7 became rigid I could not get it off of me, etc. There is resistance on behalf of the plate therefore the work possesses a high measure of uncertainty and lack of control. Undergoing this type of operation is really an exercise of releasing your work and a practice of disconnection.

RA: I don't know if it is a good idea to speak of sculpture in this case because, in sculpture, the sculptor often has knowledge and domain over the medium with which he or she is working with. This doesn't happen here. There is an aspect of 'letting yourself be dominated by matter'; having to unconsciously handle hot plastic, to deal with it without knowing how, to an extent that it can harm you.

BO: When I started creating these pieces I made some trials, ones in which I suffered and got burnt because of my anxious behavior and having not done any research with respect to the pertinent suits I had to wear. I then took a step back and dedicate some time within the project to my protection and found the appropriate suit to not suffer from further accidents. But, going back to this idea of 'lack of control' and even to unconsciousness, I think that it is precisely this that grants the work a certain degree of independence and places me in the role of operator and not sculptor. I am not interested in having the medium become a subordinate or to achieve a form over another. What I am most interested in is relating to the medium in a both temporal and energetic manner. The result is what it had to be; there are no successes or failures. In fact I only made 11 pieces and these are the ones that are being exhibited, nothing was edited out. In that sense





this work is honest from its genesis to its outcome. Once installed many colleagues had doubts with respect to the arrangement of the pieces, why are they all suspended? Why didn't you break with the homogenous vision by displaying one of the pieces on the floor? I did it this way because I didn't want to grant spatial importance to one, two or three in relation to the rest. These kinds of decisions are pertinent to sculptures. Here, the central concept is that of an equation and as such it only has a single result.

RA: Tell me, how did you decide to display them suspended?

BO: In endless discussions with Jorge Losse! We reviewed the photographic material and realized that the pieces had never touched the ground; they had always been suspended by the body that inhabited them and I found it interesting to keep them that way, respecting their story.

RA: From what you previously discussed, I see that the concept of the project is as crucial to the work as is the intention to explore with the medium. You mentioned that only these eleven pieces were made and that none were removed because that is the spirit of the project; also, its form of display arose from reviewing the photo documentation, which was a part of the project from its beginning...

piezas y éstas son las que se exhiben, no hay edición. En ese sentido, es un trabajo honesto desde su génesis hasta su resultado. Una vez instaladas, algunos colegas me plantearon preguntas sobre la disposición de las piezas, ¿por qué están todas suspendidas? ¿Por qué no fraccionaste la visión homogénea, disponiendo una pieza en el piso, por ejemplo? Lo hice de esta manera porque no quería darle importancia espacial a una o dos o tres en relación al resto. Ese tipo de decisiones tienen que ver con la escultura, y aquí el eje es una ecuación, y como tal, hay un único resultado.

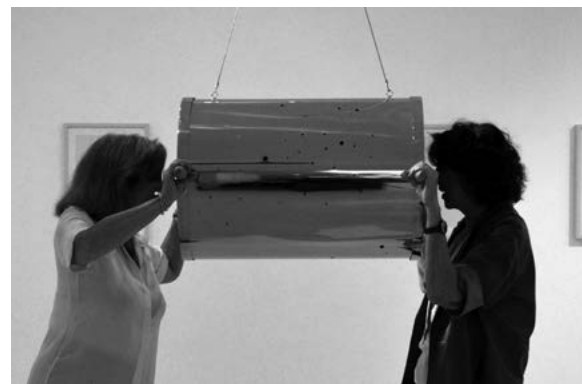
RA: Cuéntame, ¿cómo tomaste la decisión de suspenderlas?

BO: ¡En discusiones eternas con Jorge Losse! Revisando el material fotográfico nos dimos cuenta de que las piezas nunca tocaron el suelo; siempre estuvieron suspendidas por el cuerpo que las habitó y me pareció interesante mantenerlas de esa manera, respetando su historia.

RA: Por lo que me dices, veo que el proyecto es tan determinante en este trabajo como lo es la intención de explorar el material. Me dijiste que se hicieron estas once piezas y no se sacó ninguna porque el espíritu del proyecto era ese; también, que la decisión de cómo exhibirlas surge de la documentación, que formó parte del proyecto desde el principio...

BO: Decidí hacer el registro e incorporarlo a la exposición incluso antes de haber hecho pruebas con el material. Lo conversamos con Jorge y le pedí que hiciéramos fotografías análogas, porque el sistema de producción de las piezas es así: una tecnología análoga-corporal. Con las fotografías análogas no caímos en la tentación de elegir, sólo teníamos dos tiros por obra. Hicimos una foto al principio del ejercicio y otra al final, cuando yo sentía

08



BO: I decided to create the photographic documentation and incorporate it in the exhibition even before having tested it. We discussed with Jorge and I asked him to create analog photos because the production process of the pieces is also in a way analogical: an analog corporal technology. With analog photography we'd avoid falling into the temptation of choosing: we only had two shots per piece. We took a picture at the beginning of the exercise and another one at the end, when I felt that the piece was beginning to stiffen. There are some images that are more concordant with the starting point of the production of the piece and others that better exemplify the resulting form. And, I think it was a good decision to include photographs rather than videos because I didn't want to reveal the mystery produced between image and piece. With photographs, there is a gap between image and resulting volume that you are left having to fill in. Another important decision was the use of black and white; I was interested in highlighting the union of body and medium as a single form.

RA: There exists another important relationship with photography that brings us back to the theme of time, that is,

que la pieza se comenzaba a rigidizar. Hay fotografías que son más pertinentes al inicio de la producción y otras que plasman mejor la forma resultante. Siento que fue muy acertada la idea de incluir fotografías en la exposición y no video, por ejemplo. No quería tener la alternativa de develar el misterio que se produce entre las imágenes y las piezas. Con las fotografías, hay un vacío entre imagen y volumen resultante que hay que llenar. Otra decisión importante fue el uso del blanco y negro. La intención detrás de esa decisión fue el lograr unir el cuerpo con la materia como una sola forma.

RA: Hay otra relación importante con la fotografía que nos lleva de nuevo al tema del tiempo, y es que las piezas en sí mismas son como fotografías, porque son cuerpos detenidos en el tiempo en los cuales se puede ver la huella de algo que sucedió. Poseen la misma propiedad inicial de la fotografía, el poder capturar un aspecto de la realidad en un tiempo suspendido.

BO: La idea de la suspensión temporal me interesa porque es básicamente una abstracción. Estamos constituidos en el tiempo, no hay forma de despojarse de él y ésta es una lucha constante del ser humano. Vivimos en una realidad comprimida, no hay una gran diferencia entre hoy y mañana a no ser que se produzca un evento traumático. Nos vamos a dormir con el pelo de un cierto largo y en la mañana habrá un crecimiento, pero éste es imperceptible. Suspender el tiempo implica querer tomar una cierta distancia de este acontecimiento inevitable.

RA: Lo que dices es muy claro y concuerdo absolutamente, el tiempo no se puede frenar si no es mediante un artificio y el arte es, en gran medida, un artificio. Esta observación me lleva nuevamente a tu obra anterior porque, así como se puede decir que la instantaneidad es una abstracción del tiempo, vos trabajas mucho con la geometría, y ésta es una abstracción de la realidad. La geometría en sí misma no existe. El círculo no existe, el cuadrado no existe, son abstracciones. Las matemáticas forman parte de nuestro universo racional, pero no existen en la naturaleza como tal.

BO: Son abstracciones que nos ayudan a entender nuestro entorno natural, nos permiten cuantificar y establecer relaciones. Es un lenguaje que utilizamos para poder hablar de otras cosas.

RA: Me parece que es lo mismo que sucede con el tiempo. Necesitamos detener el tiempo para poder analizar las cosas, porque si admitiéramos que todo está en movimiento permanentemente, no habría forma de pensar en algo. La interrupción del tiempo es un requerimiento mental para que no nos volviéramos locos; necesitamos creer en la estabilidad del mundo. Con las matemáticas y la geometría pasa lo mismo.

BO: Nuestra relación con esa realidad es conflictiva siempre. Me vienen a la cabeza ciertas teorías con respecto a la suspensión y la temporalidad que involucran al espacio-tiempo. Como seres humanos, nuestra forma de superar esta coyuntura se produce con la muerte, allí

that the pieces themselves are photographs because they appear as bodies frozen in time in which one is able to trace what has happened. They possess the same initial property of a photograph: capturing an aspect of reality in suspended time.

BO: The idea of temporal suspension interests me because it basically is a form of abstraction. We are made in time, we can't get rid of it, and it is the constant struggle of all human beings. We live in a very compressed reality; there is no difference really between today and tomorrow unless a traumatic event has occurred. We go to sleep at night with our hair a certain length and in the morning your hair has most likely grown but it is imperceptible. To suspend time implicates wanting to take a certain distance from these inevitable events.

RA: I completely agree with what you are saying, time cannot be stopped if not by an artifice and art is largely an artifice. This observation once again brings me back to a previous work of yours because, just as one is able to say that instantaneity is also an abstraction of time, geometry is very much present in your work and this is also an abstraction of reality. Geometry in itself does not exist. The circle does not exist, the square does not exist, they are abstractions. Mathematics is a part of our rational universe but it does not exist in nature as such.

BO: They are abstractions that allow us to understand our natural environment, allowing us to quantify and establish relationships. It is a language that we use to talk about other things.

09



nuestras concepciones de tiempo y espacio desaparecen. Pero uno, psicológicamente, quiere aferrarse a la vida y no despojarse de ella. Por eso, en la suspensión, aparece algo cercano a la vida y la muerte.

RA: Tu observación me remite a la famosa obra del tiburón de Damien Hirst titulada *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (La imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien que vive). Él suspende a ese tiburón, que se encuentra detenido en el tiempo como si fuera una fotografía, para enfrentarnos al tema de la muerte. Ahora, miro tus obras y escucho lo que me decís y entiendo tu punto sobre la detención del tiempo y su relación con la muerte que, por otra parte, es un tema que está presente a lo largo de toda la historia del arte (por ejemplo, en el género de las naturalezas muertas).

BO: Creo que son las preguntas esenciales del ser humano que aparecen, de una manera u otra, en las personas que son sensibles a querer cuestionárselo. Los artistas por naturaleza operamos en ese tipo de sensibilidades y por ende el tema de la vida, la existencia, la muerte, el tiempo, y cómo nos relacionamos con ellos, transitan en las obras de arte, literatura, y filosofía, y no transitan en el mundo de los negocios o de leyes.

10



RA: Porque precisamente estos últimos ámbitos necesitan de las regularidades que hablábamos antes. Y necesitan, además, que sean estabilidades que no se cuestionen.

BO: Mis obras buscan provocar esa reflexión sobre la temporalidad, la suspensión, y quizás incluso sobre la muerte. Pero, al mismo tiempo, poseen una regularidad;

RA: I believe this is the same thing that happens with time. We need to stop time to analyze things, because if we were to admit that everything is constantly in movement we wouldn't be able to stop and think about something. We feel the need to stop time so that we don't go crazy; we need to believe in the stability of this world. The same thing happens with mathematics and geometry.

BO: Our relationship with this kind of reality is always conflictive. Certain theories with respect to suspension and temporality come to mind, ones that involve space-time. I believe that as human beings our way of overcoming this situation occurs in death, because only then do our conceptions of time and space disappear. Yet psychologically we want to cling onto life and not let go of it. In suspension something similar to life and death appears.

RA: Damien Hirst's famous shark comes to mind with these observations, the one titled *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*. Hirst suspends the shark, which is frozen in time as if it were a photograph, to have us face the issue of death. Now, I look at your works and I can hear what you are saying and I understand your point about the arrest of time and its relation to death, on the other hand, it is an issue that has been present throughout all of the history of art (for example, the genre of still lifes).

BO: I believe that these are essential questions for all human beings and they seem to appear, in one way or another, in those who are more sensitive and who seek to question them. Artists by nature operate in such sensitivities and hence the theme of life, existence, death, time and how we relate are present in all works of art, literature, and philosophy and not in the world of business or law.

RA: Because it is precisely these latter areas that need the regularities we spoke of before. And, they also need to be stable and not questioned.

BO: My works seek to provoke this reflection on temporality, suspension and perhaps even death. But, at the same time, they possess a certain degree of regularity; their productions obey to certain rules.

RA: There is a system...

BO: A system that structures a way of operating, a process.

RA: Let us establish a relationship between these works and their 'systems' to the pieces we saw in your studio made in 2008.

BO: The work that you are referring to was shown in the MOTO Gallery as part of a series titled *Constante* (Constant). In these pieces I was trying to search for a relationship with the material from a modeling standpoint, to subject the material for it to function a determined way. When I displayed them I was content because I had entered into a world that was quite foreign to me both materially and conceptually. Over time, the reasons behind the decisions I made with respect to that material kept spinning in my mind and I realized that if there's something that I don't

11



su producción obedece a ciertas reglas de juego.

RA: Hay un sistema...

BO: Un sistema que estructura una forma de operar, un proceso.

RA: Establezcamos una relación entre estas obras y sus "sistemas" con una pieza que vimos en tu taller del año 2008.

BO: La obra a la que te refieres fue exhibida en la galería MOTO como parte de una serie titulada *Constante*. En las piezas de esta serie intentaba buscar una relación con el material desde el modelado, someterlo a que funcione de una determinada manera. Cuando las exhibí quedé conforme porque estaba ingresando a un mundo bastante ajeno conceptual y físicamente. Con el tiempo me quedé pensando en aquellas decisiones que había tomado con respecto a ese material, y me di cuenta que una de las cosas que no me permito hacer es torcer la voluntad a los materiales. Es decir, si un material opera de una determinada manera, ¿por qué habría de querer transformarlo en algo que no es? La arcilla es arcilla y no cemento, el vidrio es vidrio y no acrílico; siempre respeto la esencia física del material y en aquella ocasión no lo estaba haciendo. Fue un camino largo hasta que pude encajar las particularidades del material a los procesos que fui gestando. Mencionaste antes la presencia del cuerpo en mi trabajo, en relación a los reflejos, la luz, el tiempo, y cómo el cuerpo modifica la percepción de la obra, pero, nunca había trabajado desde mi propia corporalidad. Hace poco estuve en el norte de Chile donde tuve una conversación con Rodolfo Andaur sobre la relación del cuerpo con el paisaje presente en las investigaciones que hice en el norte, sobre todo, cuando me adentré en el desierto, y lo que significa ocupar un espacio que no está hecho para que un cuerpo lo habite. Me metí en unas tormentas de chusca y Rodolfo, desde afuera, observaba cómo mi cuerpo se relacionaba con ese espacio. Fue después de esta experiencia que entendí que en estas nuevas piezas debía ser mi cuerpo el que se relacionara con el material para lograr explorar nuevas relaciones.

RA: En esa obra del 2008 hay algo más en relación a la escultura, fueron mostradas sobre plintos. Hoy tu decisión ha sido otra.

BO: Hay un libro de Hélio Oiticica titulado *Materialismo*, en el cual habla sobre el tiempo, el cuerpo y el uso de sus *Parangolés*, que eran "pinturas" que invitaban al espectador a utilizarlas sobre su cuerpo. Cuando veo mis fotos, encuentro una concordancia entre mi trabajo y los *Parangolés* de Oiticica en el uso del plano adherido al cuerpo y en cómo este cuerpo transforma ese plano en otra cosa, haciéndolo permutar para los que están observando.

SEGUNDO PISO

RA: Cuéntame un poco, ¿de dónde surge la idea de hacer estas polaroids? ¿Qué fue lo que te impulsó?

allow myself to do it is twisting a material's will. That is, if a material operates a determined way, why should I want to transform it into something that it isn't? Clay is clay and not cement, glass is glass and not acrylic, etc. I always respect the physical essence of the material and in that occasion I wasn't doing so. It was a long journey to get to the point where I was able to fit the peculiarities of the material to the processes that I was creating. You mentioned earlier about the presence of the body in my work in relation to reflection, light, time, and how the body modifies the perception of the work, and I had never worked from my own corporeality before. I recently travelled to the north of Chile where I had a conversation with Rodolfo Andaur about the relationship between body and landscape and how this has been present in the research I've been conducting in the north, especially when I truly entered into the desert, and what it means to occupy a space that is not made for a body to inhabit it. I got inside one of the *chusca* storms and Rodolfo, watched as my body related to the space. It was then that I understood that in these sculptures I had to use my own body to relate with the material in order to explore other relationships.

RA: In this work from 2008 there is something else present in relation to sculpture. These were shown over plinths and your decision today has been another.

BO: There is a book by Hélio Oiticica titled *Materialismo* (Materialism) where he speaks of time, the body and the use of his *Parangolés*, which were 'paintings' that viewers were meant to wear. When I look at the photos of this exhibition I am able to find a certain concordance between my work and Oiticica's *Parangolés* in the use of a plane attached to the body and how the body transforms the plane into something else, making it permute for those who are observing.

SECOND FLOOR

RA: I'm interested in knowing where the idea of making these Polaroid pictures came from. What drove you to create them?

BO: I was invited to present my book *Libro Temprano* (Early Book) in Antofagasta, in the north of Chile, and I took a mini camera with me with the intention of wanting to take color photos of the desert. I didn't have a preconceived idea of creating a periodic photographic record of the sky; it was really the camera that led me to the idea of time. Polaroid cameras have the distinctive feature of having a single fixed set-up where focus and speed cannot be manipulated hence all the photographs had the same starting point, the same metric. The only thing that was being modified was the natural conditions in which the photo record was taking place and these conditions varied due to the passing of time; this is where my reflections on light and color begin. I decided to perform the act, but during this trip I wasn't able to photographically record all 24 hours and so, I decided to go back to the desert sometime after to finish the project.

RA: Several aspects of this work call my attention, which

BO: Fui invitado a presentar *Libro Temprano* en Antofagasta y llevé una mini cámara con la idea de hacer fotografías a color en el desierto. No fui con la idea de realizar registros periódicos del cielo, fue la técnica fotográfica la que me orientó a hacer algo que tuviera que ver con el tiempo. La cámara con la que contaba tenía la particularidad de ser fija, sin capacidad de manipular foco o velocidad entonces todas las fotografías tenían el mismo punto de inicio, la misma métrica. Lo único que se modificaba era las condiciones naturales donde se estaba realizando el registro y estas condiciones variaban por el paso del tiempo; ahí comienzan las reflexiones sobre la luz y el color. Me propuse realizar la acción pero la primera vez no logré concretar las 24 horas de registro, entonces decidí volver al desierto tiempo después para lograrlo.

RA: Me interesan varias cosas de este trabajo, que para mí tienen mucha relación con lo que se está exhibiendo abajo, en el primer piso de la galería, aunque no lo parezca. Esta obra representa más claramente una bisagra con tu producción anterior pero también tiene muchísimos puntos de anclaje con la presentada en el primer piso por muchos motivos. En primer lugar, está el tiempo: aquí es muy importante, no sólo por la temporalidad propia de la naturaleza, sino porque en el resultado final se establece toda una superposición de tiempos que es clave. Por un lado, son fotografías tomadas en un determinado momento del día; por otro, se trata de una superficie que no resiste al tiempo. Además, tiene que pasar un tiempo largo antes de notar cualquier transformación, pero por otra parte, eres consciente de que el soporte se está destruyendo de manera permanente. Y luego está la decisión de sacarle una fotografía a la polaroid y volver a congelar el tiempo. En segundo lugar, me llama la atención que las 24 fotografías las hiciste tú, ahí está presente el cuerpo. Quizás no sea tan evidente en las fotografías, pero hay que estar despierto durante 24 horas para realizar estas fotos, hay un esfuerzo físico en torno al proyecto.

BO: El proyecto tiene una anécdota. Para hacer las fotografías arrendé una pieza en un hostel que quedaba retirado del pueblo y que tenía un buen potrero para hacer las fotos. Ese día estuve entrando y saliendo de la habitación a cada hora hacia la mitad del potrero. En el hostel se estaban quedando unos alemanes que me veían salir con la cámara hasta la mitad del potrero, levantar mi brazo, realizar la foto y luego volver a la habitación. Uno de ellos se acercó a preguntarme qué era lo que estaba haciendo. Yo intenté explicarle pero no terminó de comprender. Y claro, me puse en sus zapatos, el ver a un tipo salir cada vez que pasaba una hora desde su habitación hacia el potrero a tomar una fotografía del cielo para luego volver a meterse a la habitación... entiendo que desde ese punto de vista lo que hice durante esos días fue algo extraño.

RA: Es interesante que el proceso, o el sistema – como decíamos antes –, se imponga sobre el cuerpo. Porque podrías haber programado una máquina para que tomara las fotografías cada hora y el resultado habría sido similar. Pero hay algo que no habría funcionado si las fotos hubieran sido tomadas por una máquina...

in my opinion have strong connections with what you are presenting in the first floor of the Gallery, although it might not seem like it at first glance. This work clearly acts as a turning point from your previous production but also has many aspects in common with the work presented in the first floor for many reasons. First, there is the theme of time: here it is very important, not only because of the characteristic temporality of nature but more so because in the end result a superposition of time is presented, which is key. On the one hand, they are photographs taken at a certain time of the day; on the other, the Polaroid is a surface that does not resist time. On the other hand, along period of time must pass by in order to begin to notice transformations in the surface of the image yet one is always aware that the photo is constantly degrading itself. And then we have a picture of the Polaroid, which in essence re-freezes the images in time. Secondly, the 24 photographs you made call my attention in that your body is present in them. It might not be so evident at first glance but you clearly had to be awake for over 24 hours to create these images, there is physical effort involved in the creation of the project.

12

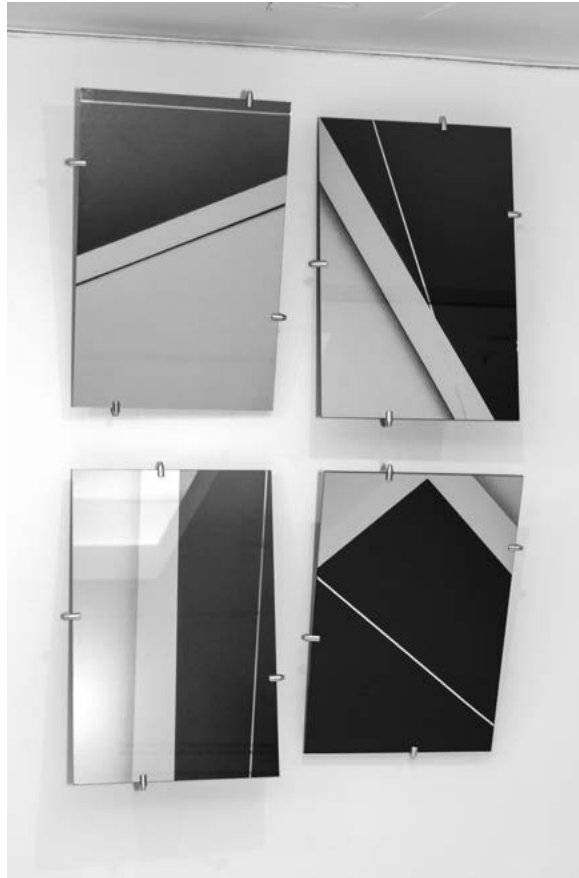


BO: The project has an anecdote: to create these pictures I booked a room in a hostel located on the outskirts of the main town, that had pastureland behind the hostel, which made for a nice place to take the pictures. That day I walked in and out of my room every hour towards the mid-section of the paddock; some Germans who were also staying in the hostel watched as I would walk out with my camera towards the center of the paddock, raise my arm, and then take the picture and walk back again into my room. One of them approached me to ask what it was that I was doing. I tried to explain but he never quite understood. And well of course, if I put myself in his shoes, to see a guy walking in and out of his room every hour to take a picture of the



BO: Claro, porque lo interesante es estar en disposición a observar, entender que el paso del tiempo es el que me permite entrar en conexión con ese espacio natural, con el paisaje. Eso es enriquecedor en todo sentido. Yo trabajo mucho en un taller, para mí el taller es un lugar de concentración, de observación, pero con el tiempo he tenido la necesidad de salir hacia los espacios naturales, hacia la luz. El desierto era un lugar propicio para esta búsqueda. Además, su condición espacial de vacío me permitió generar el trabajo con densidad en materia, tiempo, y luz.

14



RA: Pero en el resultado final el cuerpo desaparece...

BO: Es más bien una energía que transita entre esta sala y la de abajo. A veces las relaciones se parecen a las aguas subterráneas. Es bonita la analogía porque las aguas subterráneas son frescas, están llenas de minerales. La relación entre este trabajo y el de la sala de abajo es mucho más conceptual que formal.

RA: Hay muchas reflexiones cruzadas que no sé hasta qué punto son conscientes o inconscientes. Me parece que en estas fotografías hay dos cosas: primero, la idea de "no lugar" que rodea las polaroids, ese sinfín de blanco en el que se percibe una referencia al desierto y a su "vacío" – aunque se trata de un vacío un poco contradictorio por lo relevante que es el desierto como espacio de identidad local. La otra cosa que me interesa mucho, es el hecho de que el desierto es una extensión geográfica, una gran superficie de tierra y tú giras la cámara hacia arriba y no muestras en lo absoluto la tierra. Me interesa no por la medida en que niega la territorialidad sino por el hecho

sky...I can see how it all could've seemed quite strange.

RA: It's interesting that the process, or the 'system'—as we noted earlier—is seen imposed onto the body. Because you could have programmed a camera to take a photograph every hour and the result would have probably been similar. But, there is something that probably wouldn't have worked out if the pictures had been automated...

BO: Sure, because what is interesting is to want or have the will to observe and understand that the passing of time is what allows one to connect with our natural environment, with the landscape. And that is enriching in every way. A lot of my work is done in my studio because it is a place of concentration and of observation, but with time I have felt the need to go out into natural spaces, towards the light. The desert was a suitable place for this search. Furthermore its condition as a spatial vacuum allowed me to generate work with density in matter, time and light.

RA: But in the end result the body disappears...

BO: It is rather an energy that moves between this room and the one below. Sometimes relationships resemble groundwater; it is a beautiful analogy because groundwater is fresh and full of minerals. The relationship between this work and the one presented in the room downstairs is much more conceptual than formal.

RA: I see many intersecting reflections, which I don't know to what extent they are conscious or unconscious. I feel that in these photographs there are two things: the first, the idea of a 'nowhere land' characteristic of Polaroid photographs, that endless white where one is able to discern an allusion to the desert and its emptiness is perceived yet it's emptiness is rather contradictory because of the desert's relevance as a space of local identity; the other thing that interests me is the fact that the desert is a geographic extension, a large surface of land, and you nevertheless turn the camera upwards and decide to dismiss the land. This gesture is interesting not because it denies the territoriality but more so because it demonstrates someone who understands that the desert is also composed of a large open sky, i.e. that the desert is not only an extension of land but also an extension of sky. In these regions one tends to look down rather than up.

BO: To look up rather than down in the context of a desert has to do with the sun, which is the light that I have been working with for some time now. I am interested in knowing where the sun comes from, from what angle, how it revolves, how it impacts the territory. Before creating this work, I stumbled across a stone that was unknown to me, that I never knew existed, and I removed it from its habitat in the desert and went about marking a horizontal line across its diameter to then cut it in half to truly separate what had been in absolute darkness for thousands of years with what had been exposed to light for the same amount of time to see how these surfaces behaved. The act of opening up a space between the sky and the earth, a romantic idea that creates a path that connects what we find above with what we find below (the desert ground) is

de que demuestra a una persona que comprende que el desierto se compone también de un gran cielo abierto, que el desierto no es sólo una extensión de tierra sino también una extensión de cielo. En estas regiones, uno tiende más a mirar hacia abajo que hacia arriba.

BO: El mirar hacia arriba, en el caso del desierto, tiene que ver con el sol, que es la luz con la cual he venido trabajando. Me interesa saber desde dónde proviene, en qué ángulo, cómo gira, cómo impacta sobre el territorio. Antes de realizar esta obra había tenido la experiencia de encontrar una piedra que no conocía, que no sabía que existía, en medio del desierto. Decidí retirarla de su lugar y marcar una línea horizontal a lo largo de la piedra para luego hacer un corte y separar lo que había estado en la oscuridad absoluta por cientos de años de lo que había estado a la luz por la misma cantidad de tiempo, y ver cómo estas superficies funcionaban. El acto de abrir un espacio entre el cielo y la tierra, esa idea tan romántica que abre la puerta a la vinculación de lo que está arriba y lo que está abajo (el suelo del desierto) fue lo que provocó que comenzaran a aparecer estas ideas con respecto a la topografía del desierto, sobre todo en esta sala donde se están presentando unas fotografías que son pequeños rectángulos abatidos de tonalidades azules que van degradándose. Es algo que me parece hermoso, poder ver el paso del día, su transformación.

RA: Hay un texto de Rosalind Krauss que identifica dos minimalismos en la década del 60: un minimalismo más racionalista, focalizado en el material y el análisis del espacio (que se desarrolla principalmente en la Costa Este de Estados Unidos), y otro minimalismo, que se denomina como "Sublime californiano", fascinado por la luz y lo inmaterial (desarrollado en la Costa Oeste de Estados Unidos). En este último, asegura, hay una influencia del paisaje desértico, que es muy importante para los californianos. No es lo mismo el minimalismo producido en Nueva York, que surge de la experiencia con el espacio arquitectónico, que el de un artista como James Turrell que vive en el medio del desierto y por ende está en contacto con el territorio y el horizonte. Es una experiencia completamente distinta del espacio, más fenomenológica, en la cual aflora otra sensibilidad.

BO: Los artistas que constituyen esa escena de la Costa Oeste californiana han tenido mi atención desde hace bastante tiempo. Me interesa la obra de Douglas Wheeler, James Turrell, y Robert Irwin por la forma en que entienden el entorno y el paisaje de una manera muy sensible.

RA: Creo que, justamente, el punto es la sensibilidad, sobre todo en relación a tus obras anteriores que tienen una tendencia más marcada hacia la racionalidad. La elección de la polaroid resalta esa sensibilidad. Una sensibilidad transferida al paisaje que introduce lo fenomenológico, donde la percepción, la contemplación y la experiencia emocional aparecen de manera más concreta.

BO: Es la intuición de que algo puede estar sucediendo sobre tu cabeza sin la necesidad de verlo, entender que el transcurso del tiempo es razón suficiente para suponer

15



what caused for these ideas with respect to the desert's topography to appear, especially in this room where small rectangular photographs made up of degrading tones of blue are seen displayed. This is something that I find to be beautiful, to be able to see the passage of time in its transformation.

RA: There is an article by Rosalind Krauss that identified two types of minimalism present in the 60s: a more rationalistic minimalism that focuses on medium and the analysis of space (which mainly developed in the East Coast of the United States), and another kind of minimalism, denoted as 'The California Sublime', which was fascinated by light and the intangible and highly influenced by the desert landscape (which evidently developed in the West Coast of the United States). Therefore the minimalism produced in New York, which emerged from experiencing and interacting with the architectural space, is highly different from the minimalism produced by artists such as James Turrell who live in the middle of the desert and hence are in contact with the landscape and its horizon. The California Sublime is a completely different way of experiencing space, it is much more phenomenological where other forms of sensibility arise.

BO: The artists that make up the West Coast art scene have always caught my attention. I am interested in the work of Douglas Wheeler, James Turrell, and Robert Irwin because of the way they are able to understand the environment and the landscape in a very sensitive manner.

RA: I think that sensitivity is precisely the point, especially in relation to other kinds of works you have created that tend more towards rationality. The choice of the Polaroid highlights this sensibility. A sensibility that has been transferred onto the landscape and that introduces phenomenology, where perception, contemplation and emotional experience appear to be more concrete.

BO: It is that feeling of sensing that something may be occurring over your head without having the need to see it, and to understand that the passage of time is enough of a reason to assume that something is happening up there. This series deals with that: with phenomenological processes that allow us to comprehend our environment. You might think to yourself that there is nothing to see and that perhaps that is a common thought, but the truth is something is always happening around us. It just takes a

que allá arriba esta sucediendo algo. Esta serie tiene que ver con eso, con los procesos fenomenológicos que nos permiten comprender nuestro entorno. Uno quizás cree que no ve nada y es algo común, pero la verdad es que allá arriba esta sucediendo todo. Se necesita un tiempo distinto de observación; hay que tener la disposición de querer observar. Esta sala en especial es muy fenomenológica. En realidad, toda la exposición se basa en fenómenos, pero esta sala es particularmente enfática en eso.

RA: Es interesante esta referencia a los procesos largos en los cuales pareciera que nada sucede. Porque con la tecnología de la polaroid pasa lo mismo: en tiempos prolongados, las imágenes se van decolorando, pero en tiempos breves esto es imperceptible. Estas otras piezas, los cilindros que cuelgan, me recuerdan a las obras que Nancy Holt dispuso en el medio del desierto, *Sun Tunnels* (Túneles de sol), que producen relaciones lumínicas de las más variadas.

BO: Cuando confeccioné estas obras, lancé sobre la plancha de acero unos pequeños círculos de papel, o "confeti", de diferentes diámetros. Algunos caían sobre el acero, otros fuera; los que caían sobre la superficie los marcaba y perforaba sobre el acero; luego transformé la plancha en un cilindro. Así, el dibujo azaroso del "confeti" se transformó en una circularidad. Quizás son un tanto más herméticas en su funcionamiento porque requieren de más tiempo y siempre imaginé estas piezas al aire libre; creo que en el exterior se intensificaría y complejizaría la relación del dispositivo con el entorno. Aún así, en un lugar mediado como lo es una galería de arte, ayer tuve la suerte de subir a la sala y encontrarme con parejas de personas manipulando los objetos de manera muy comprometida; eso quiere decir que, aún en condiciones un tanto más pasivas, pueden generar una experiencia intensa.

RA: Ahora que me cuentas sobre este proceso de producción, recuerdo la manera en que Duchamp produce una parte de *The Large Glass* (El gran vidrio). Toma unos fósforos, los embebe con pintura y los tira contra el vidrio. Esos puntos son luego el efecto de la eyaculación de los moldes málicos sobre el espacio de la novia. Mas allá de la anécdota, la forma de producción es muy similar.

BO: Mi razón fue que no tenía argumentos para decidir dónde debían ir las perforaciones. La idea era construir un dibujo que tuviera reminiscencias de lo sideral. Las galaxias fueron creadas en un instante de azar y quise reproducirlo de alguna manera; me interesaba plasmar cierta idea de descontrol. Nadie construyó el universo con una idea de lo que debía ser. Utilizar el azar para construir estos dibujos me liberó de decisiones que supuestamente debía tomar.

RA: Hay otra cosa que también me recordó a esa obra y es que al hacer una pintura sobre vidrio, Duchamp promueve que dos espectadores que están de un lado y del otro se observen entre sí y en ese cruce de miradas cada uno es consciente de su acto de observación porque en su visión aparece el otro. Si estás sólo no alcanzas a ser consciente del acto de observar; en este caso, uno

different kind of observation time and you have to truly be willing to observe. This room in particular is very phenomenological. Actually, the entire exhibition is based on phenomena, but this room is particularly emphatic on that.

RA: This reference to long processes in which nothing seems to be happening is interesting because a Polaroid's technology behaves similarly: in prolonged periods of time the images begin to fade, but in short periods of time this is imperceptible. These other pieces, the cylinders that hang, remind me of Nancy Holt's *Sun Tunnels* located in the Great Basin Desert, which produce varying light interactions.

BO: When I compiled these works, I threw confetti (small circles of paper with varying diameters) over the steel plates. Some fell onto the plate and others fell around them; I would then mark where the confetti landed and drill a hole onto the steel. The steel plate is subsequently transformed into a cylinder. Thus the random 'confetti drawing' became a circularity. These pieces are perhaps more limiting in their function because they require more time for their full understanding and I originally envisioned them for an exterior context; I think that placing them outside would intensify and complicate the relationship between the device and the environment. Nevertheless, in a mediated space as is an art gallery, yesterday, I was lucky enough to go up to the room and find a couple of people engaging and manipulating the objects, which means that even in somewhat passive conditions the objects can still generate an intense experience.

RA: Now, what can you tell us about this production process, it reminds me of the way Duchamp produced *The Large Glass*: he took some matches, soaked them in paint and threw them onto the glass; those dots then act as portrayals of the effect of the ejaculation of malic molds onto the bride's space. Moving beyond the anecdote of this painting, its production process is very similar to that of these cylinders.

BO: The reason for why the cylinders were created this way, with these 'confetti drawings', is because I had no arguments to decide where each perforation should go. The idea was to create a drawing that could recall stellar forms. Galaxies were created by chance and I wanted to attempt to recreate this; I was interested in portraying the idea of no-control. No one had a preconceived image of the universe when it was created. Using chance to create these drawings liberated me from having to make certain supposed decisions.

RA: There is something else that also reminded me of *The Large Glass*: when creating a painting over glass Duchamp creates a situation where two viewers standing on opposite sides are able to observe each other as they observe the work. In that exchange of glances the viewers become aware of their act of observation when the other appears in their vision. If the viewer is alone he or she is not able to become aware of the act of observing and in such situations, the viewer tends to connect solely with the object. But, when another person appears voyeurism

tiende a vincularse con el objeto. Pero cuando aparece otra persona, se activa el acto de voyeurismo.

BO: Hay guiños que te empujan a tomar ciertas decisiones, por ejemplo, si las asas de estos cilindros hubieran sido de acero habría disminuido el interés por tomarlas. El uso de madera te indica que desde ahí puedes sostener y modificar el objeto. También influye el compromiso de quien está observando con el objeto. Podríamos seguir hablando sobre las aristas de esta idea y quizás es eso lo que me hace feliz: ver cómo una idea es capaz de cuestionarse a sí misma. Hay que dejar que las ideas operen solas.

RA: Y hablando de eso podríamos hablar de estas placas. A mí me recordaron a los paneles solares del desierto...

16



BO: Hay una relación formal, aunque en realidad, surgen de cierta libertad que me tomé respecto a otros procesos que son más estrictos. No hay muchas formas de escapar de un sistema que impone, el registrar el cielo de Atacama el día lunes 9 de noviembre del año 2015 durante 24 horas. Entonces me permití hacer más fotografías en los instantes críticos: en el atardecer y el amanecer (entre las 19 y las 20 horas y entre las 7 y 8 de la mañana). Aquí me permití tomar sólo fragmentos de la polaroid, utilizar la abstracción geométrica de manera más singular. Luego está toda la investigación técnica que tuve que realizar para su exhibición y para que esa voluntad de abstracción no se apagara. La utilización de este tipo de soportes me permite manipular las fotografías a la hora de su montaje de manera similar a como lo hice durante el trabajo de cámara. Los diferentes planos inclinados complejizan las decisiones espaciales, o de perspectiva, con la cual fueron hechas aquellas imágenes. También, el uso de estas líneas de espejo, que por un lado complican la

is activated.

BO: There are certain hints that guide you to take certain decisions, for example, if the handles of these cylinders would have been made of steel the amount of people wanting to hold them would have decreased; the use of wood indicates that you are allowed to step up to the object, hold it and modify it. An observer's interest to truly engage with a work is important and an influencing factor. We could have endless discussions about the different aspects of this idea and perhaps this is what makes me happy, to see how an idea is able to question itself. You need allow for ideas to operate independently.

RA: Speaking of ideas operating independently, we could perhaps discuss about these plates, they remind me of the solar panels you find in the desert.

BO: There is a formal relationship, but in fact they arise from a certain liberty I took within a more rigid process. There isn't many ways to escape an imposing system, that is, to photographically document *Atacama's sky on Monday November 9th, 2015 for 24 hours*. So I allowed myself to take more than one picture during critical moments: at dusk and dawn (between 7 and 8 pm and between 7 and 8 am). In these moments I only allowed myself to take pictures of a fragment of the Polaroid picture so as to use geometric abstraction in a more singular way. I then had to do a lot of technical research for its display to not lose this sense of geometric abstraction. The physical supports used to display the work allowed for the photographs to have the same kind of treatment in their creation and installation. The different tilting planes challenge the photographs' spatial and perspectival decisions. The small mirroring slits that you can slowly make out as you approach the planes further challenge the geometric aspects of this work and in their allusion to clock hands make reference to time. The inclined planes attempt to further intensify the character with which these photographs were taken so as to not lose the process of creation in the resulting exhibited form.

RA: Continuity in the use of reflective material can be seen here in relation to your previous works and the use of polarized glass creates a series of erratic multiplications. In *Amanecer y atardecer del día lunes 9 de noviembre del año 2015* (Dawn and Dusk on Monday November 9th, 2015), there is a certain distance from the preciousness use of geometry that is so central to your previous works. While there is geometry, here it is completely dislocated where nothing appears closed.

BO: Sometimes you take certain risks, and in that sense, you can't constantly be revising your previous productions: you have to push the work to a point where there is less control. It is when I am able to hit that point that I begin to feel progress in my work and that along the way I have left certainties behind, which gives me more freedom with respect to my subsequent productions and creative future. This exhibition is all about that, this freedom, and it is also the end and start of a new process that has spontaneously occurred. And this project comes to an

geometría y los planos inclinados, por otro, son algo así como una referencia al tiempo, a las agujas del reloj. El plano inclinado tiene que ver con intensificar aún más el carácter con el cual fueron realizadas las fotografías con el fin de que el proceso no se perdiera en la obra exhibida.

RA: Hay algo de los reflejos que sigue siendo importante en relación a obras previas; al utilizar este vidrio polarizado se producen una serie de multiplicaciones erráticas. En estas obras, *Amanecer y atardecer del día lunes 9 de noviembre del año 2015*, hay una distancia con esa geometría preciosista tan central a tus trabajos anteriores. Si bien hay geometría, aquí está totalmente dislocada, nada se cierra.

BO: A veces uno toma ciertos riesgos, y en ese sentido, no puedes estar revisando tu producción constantemente, hay que empujar el trabajo hasta un punto de menos control. Eso me hace sentir que estoy avanzando y que estoy dejando ciertas certezas en el camino, lo cual me da una mayor libertad con respecto a mi producción posterior y a mi futuro creativo. Esta exhibición es eso, y además, el cierre y el inicio de un nuevo proceso que resulta espontáneo. Terminando nuevamente con una publicación que aglutina tres años de trabajo, un paso que aún esta en el aire, que todavía no cae.

RA: Eso es lo que amerita que exista una nueva publicación. El realizar esta nueva publicación tiene sentido porque introduce estas preguntas y estos temas de los que hemos estado hablando.

BO: Sí, esta nueva publicación introduce el paisaje, el azar, y responde a asuntos más universales, a preguntas más transversales. Me parece interesante abrir estas posibilidades. Por ejemplo, que Rodolfo Andaur pueda hablar del desierto y vincular mi trabajo a la poesía; que Soledad García haya titulado su relato a raíz del poema *La pieza oscura* de Lihn. En fin, que hayas venido tú también a participar de esta publicación. Los libros me tienen absolutamente fascinado, es increíble cómo se pueden visualizar los procesos creativos en la labor editorial, donde aparecen las relaciones y te das cuenta que la vida misma es parte de tu trabajo y tu trabajo es un poco la vida que haces.

RA: Hay un arte contemporáneo un tanto tecnocrático que apunta hacia el propio arte contemporáneo que se alimenta de exposiciones y artistas para retroalimentar su propia supervivencia, y por otra parte, hay preguntas que aparecen cada tanto, que atraviesan el tiempo, que pueden tener que ver con el arte contemporáneo pero también con el medieval o el arte de cualquier período de la historia porque nunca se resolvieron y nunca se van a resolver. Entre esas preguntas están algunas de las que nos hemos formulado en relación a tu trabajo reciente: la detención del tiempo, la muerte, la existencia, el artificio, la obra artística como un momento de reflexión sobre lo que sucede en el mundo.

BO: A mi entender ese tipo de preguntas son las que te salvan la vida. ●

end with a new publication that brings together the work I have been doing for the past three years, something that is still in the air and has yet to land.

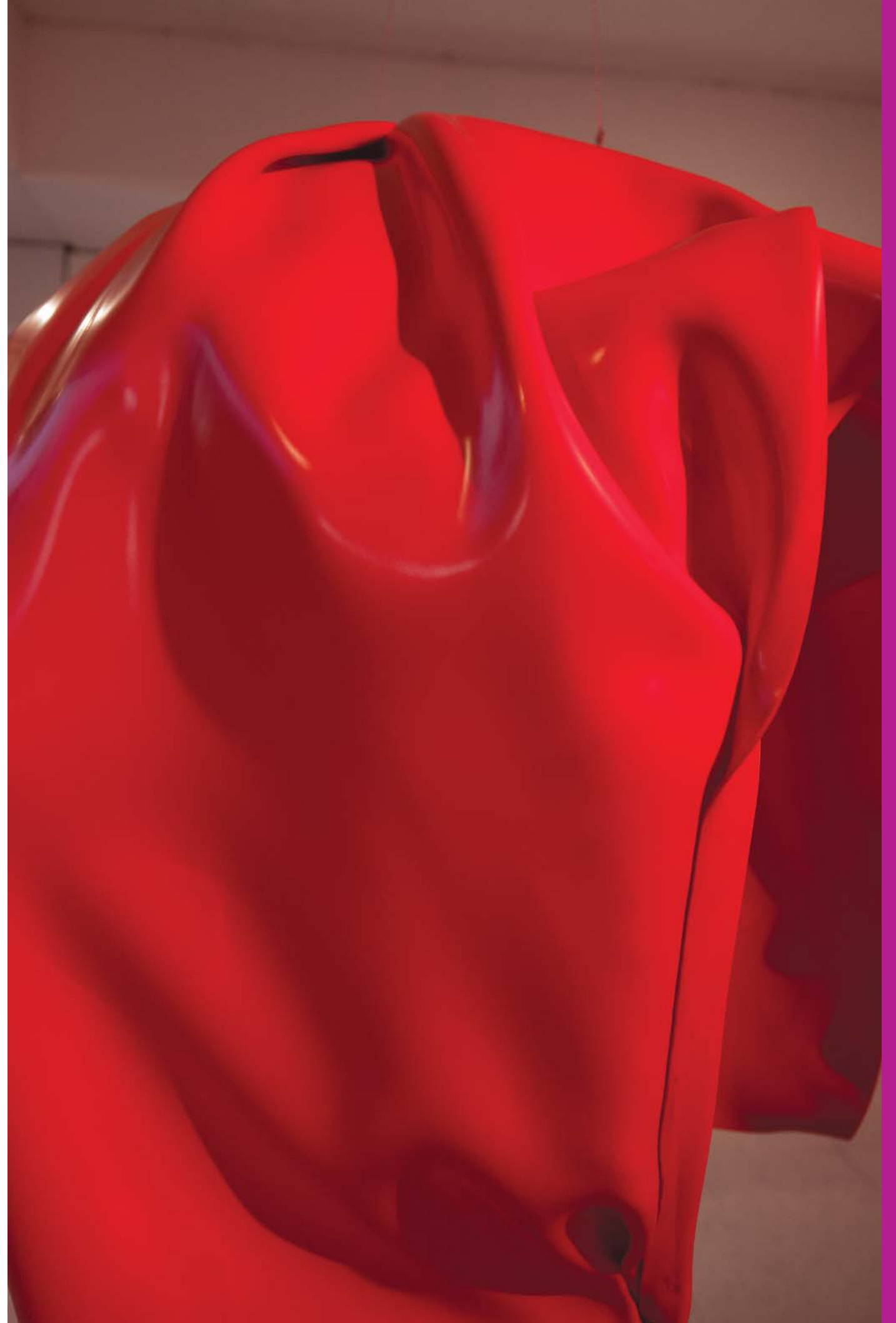
RA: That is what deserves a new publication and creating this book makes sense because it introduces these questions and themes that we have been talking about.

BO: Yes, this new publication introduces the themes of chance and landscape, and responds to more universal issues and crosscutting concerns. I find it interesting to open up these possibilities, that Rodolfo Andaur can speak about the desert and link my work to poetry; that Soledad García's story title was inspired on a poem by Enrique Lihn titled *La pieza oscura* (The Dark Room); you travelling here and being able to participate as well. Books have got me absolutely fascinated, it is incredible how you are able to visualize creative processes in editorial works, where relationships appear and you are able to realize how life itself is part of your work and your work is really the life you live.

RA: There is a line of contemporary art that is somewhat technocratic that points at contemporary art itself and feeds off of exhibitions and artists to feed its own survival, and on the other hand, there are certain questions that every so often reappear across time that may have to do with contemporary art but also with Medieval Art or art belonging to any other historical period, because they have never been resolved and they never will be solved. Among these questions are some of the ones we have established in relation to your most recent work: the arrest of time, death, existence, artifice, the artwork as a moment of reflection on what is happening in the world.

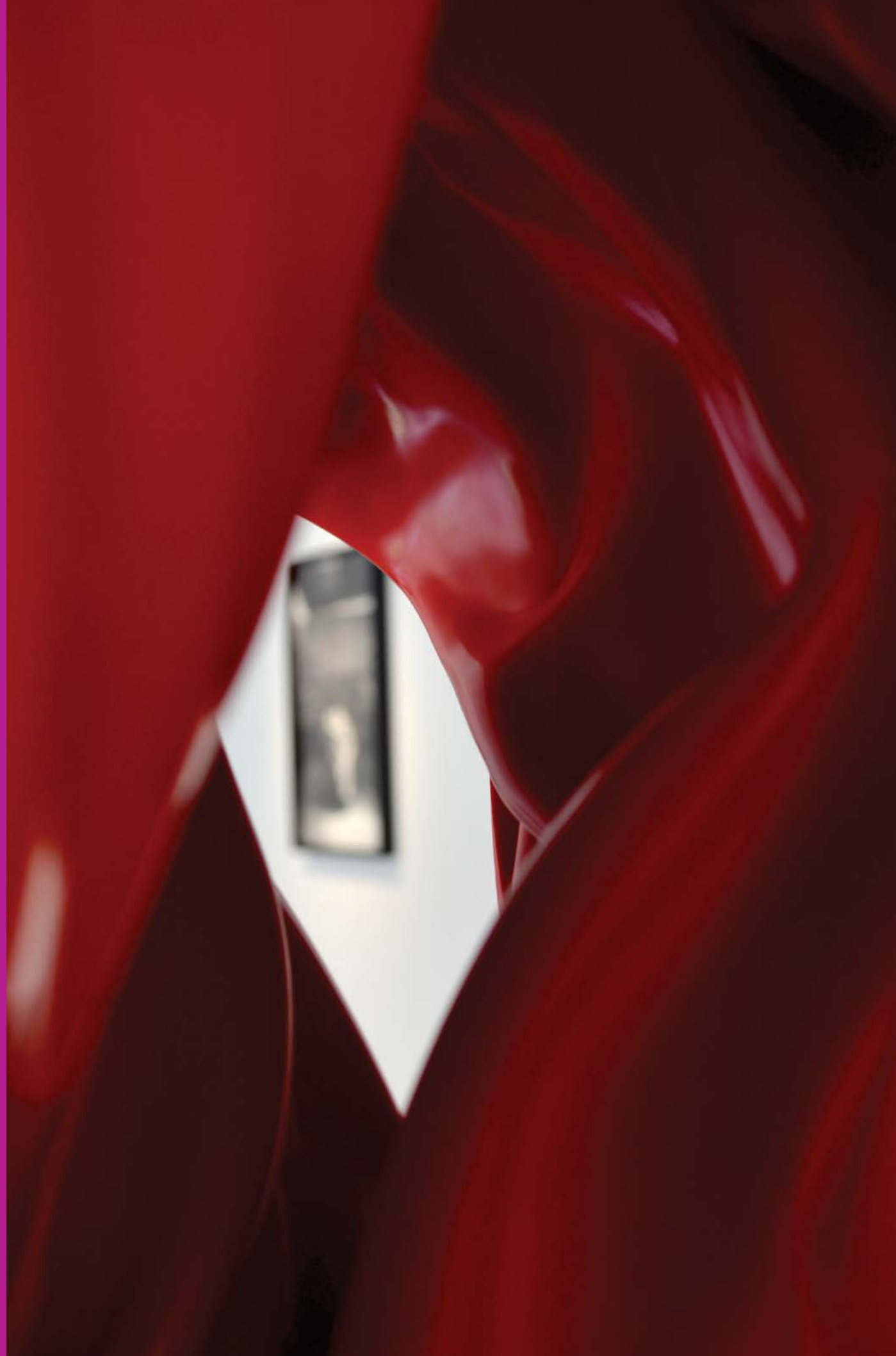
BO: To my understanding, these kinds of questions are the ones that save your life. ●



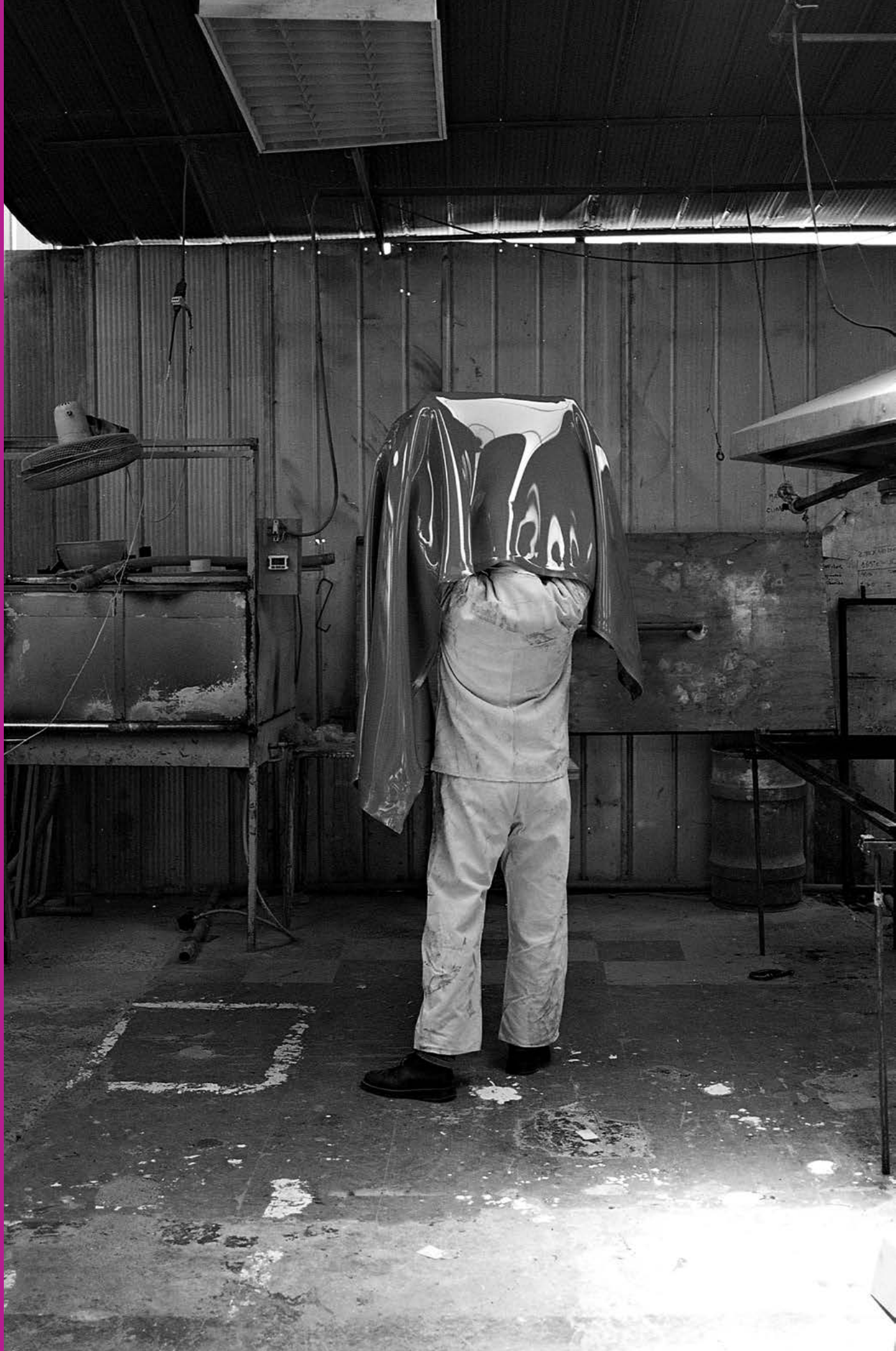






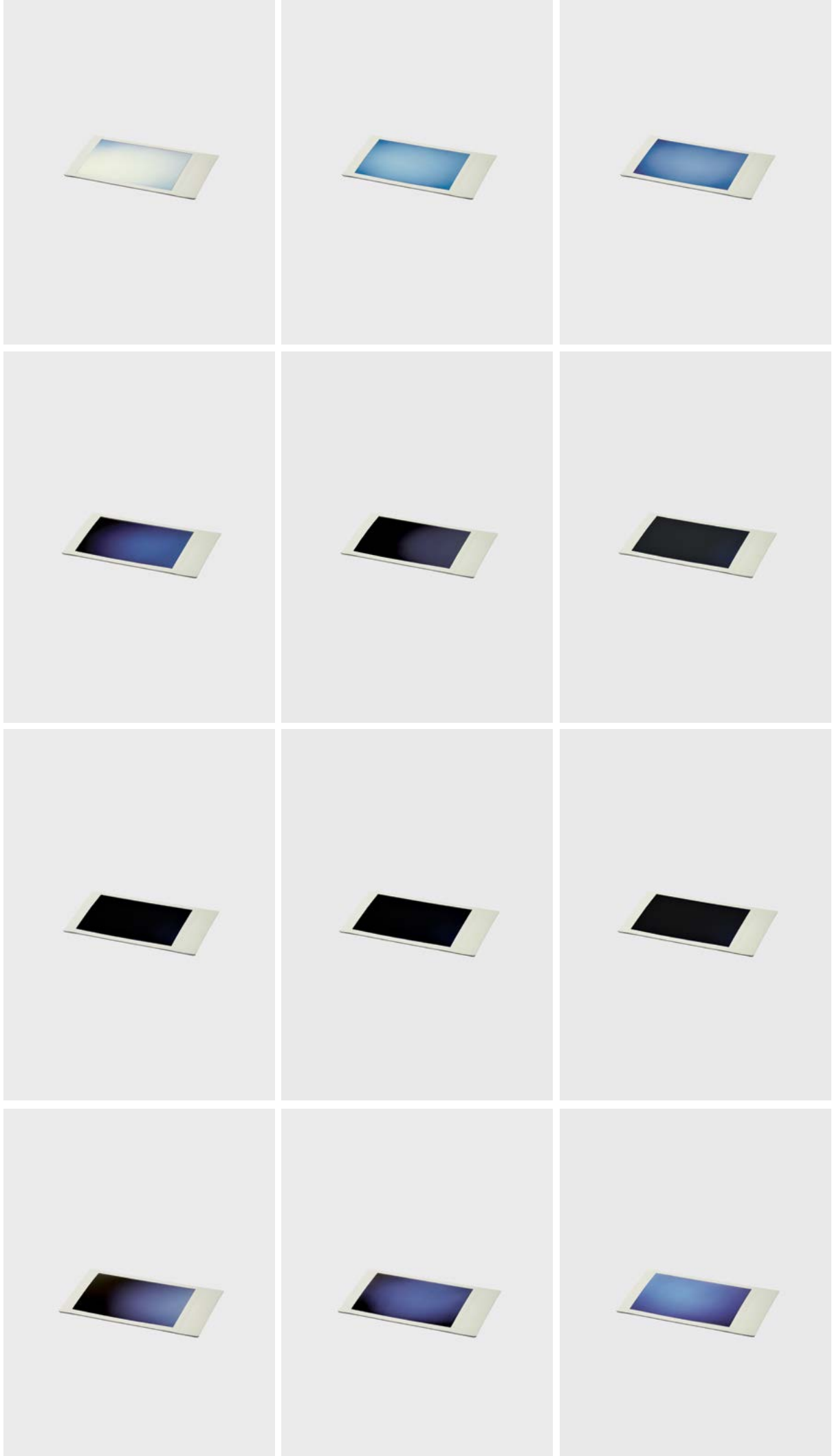
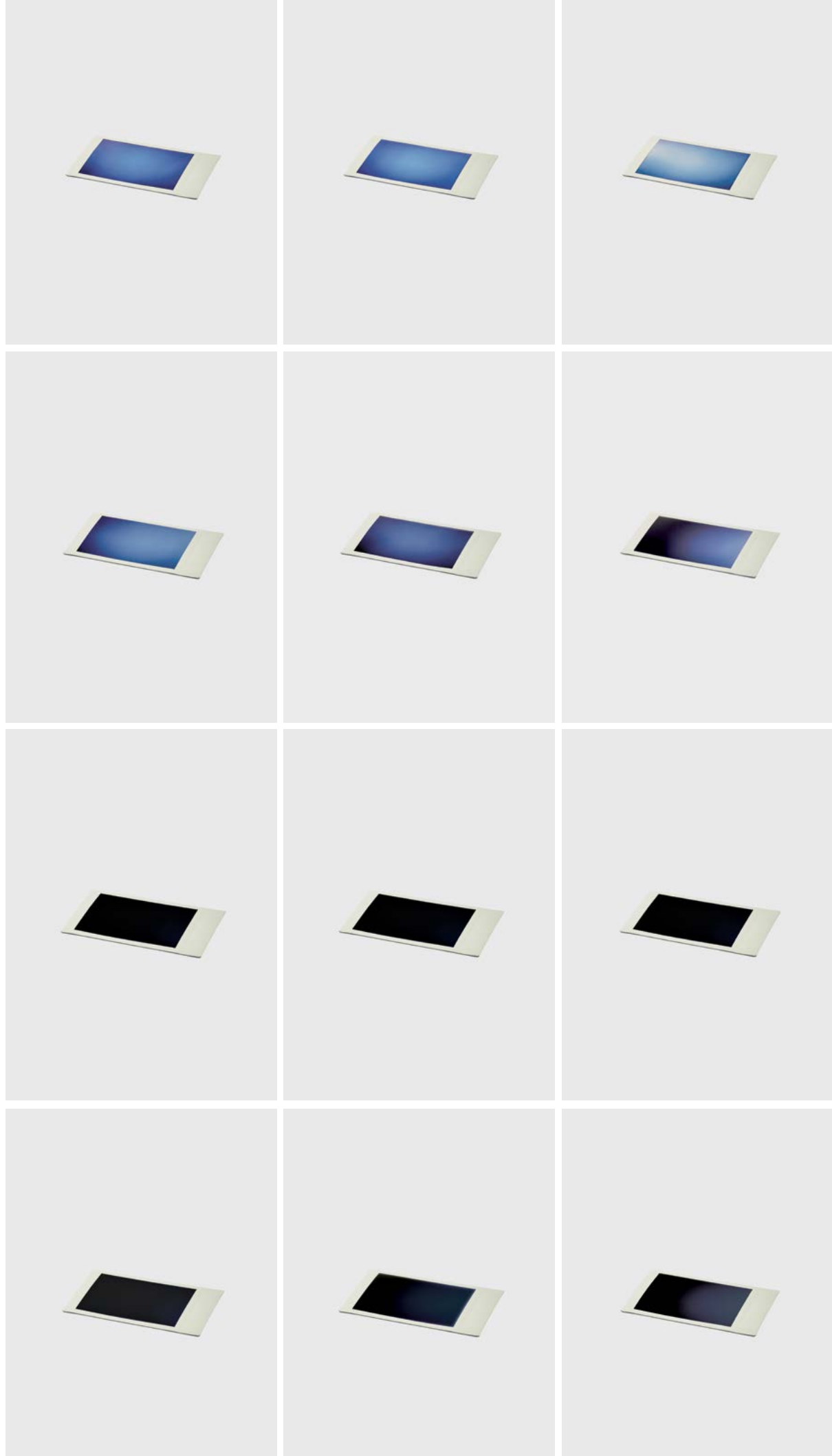


















FICHAS DE IMÁGENES – CAPÍTULO: CADA OJO VE ALGO DISTINTO P. 10 – 49

IMAGE CAPTIONS – CHAPTER: EVERY EYE SEES SOMETHING DIFFERENT PGS. 10 – 49

01, 03, 05, 09, 15, 21, 22, 36 – **Proyecto dualidad y percepción**, 12ª Bienal de Artes Mediales en Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile, 2015. Colección Guillermo Hevia García. Fotografía Jorge Losse.

01, 03, 05, 09, 15, 21, 22, 36 – **Project on Duality and Perception**, 12th Media Art Biennial at the National Museum of Fine Arts, Santiago, Chile, 2015. Guillermo Hevia García Collection. Photo: Jorge Losse.

02 – Retrato de Benjamín Ossa, 2013. Fotografía Jorge Losse.

02 – Portrait of Benjamín Ossa, 2013. Photo Jorge Losse.

04 – **Prueba de luz**, 2013, papel emulsionado. Fotografía Benjamín Ossa.

04 – **Light Trial**, 2013, emulsified paper. Photo: Benjamín Ossa.

06 – Collage invitación de exposición *Algo suspendido / Algo*, 2015. Fotografía Benjamín Ossa.

06 – Collage invitation for *Something Suspended / Something*, 2015. Photo: Benjamín Ossa.

07, 28, 30 – **Formas dependientes**, *Algo suspendido / Algo*, Museo de Artes Visuales, Santiago, Chile, 2015. Fotografía Ismael Ossa.

07, 28, 30 – **Dependent Forms**, *Something Suspended / Something*, Museum of Visual Arts, Santiago, Chile, 2015. Photo: Ismael Ossa.

08 – **Dibujos operativos B**, 2014, nitrato de plata y laca duco sobre vidrio, 40 × 32 cm. Fotografía Benjamín Ossa.

08 – **B Operational Drawings**, 2014, silver nitrate and ducco lacquer on glass, 40 × 32 cm. Photo: Benjamín Ossa.

10, 27 – **Girando bajo el sol**, *La timidez de las cosas*, Espacio Arte Contemporáneo, Montevideo, Uruguay, 2014. Fotografía Benjamín Ossa.

10, 27 – **Spinning Under the Sun**, *The Shyness of Things*, Contemporary Art Space, Montevideo, Uruguay, 2014. Photo: Benjamín Ossa.

11, 33, 37 – **Polígono**, *Colosos: escultura contemporánea en Chile*, Centro Cultural Matucana 100, Santiago, Chile, 2014. Fotografía Benjamín Ossa.

11, 33, 37 – **Polygon**, *Colossi: Contemporary Sculpture in Chile*, Matucana 100 Cultural Center, Santiago, Chile, 2014. Photo: Benjamín Ossa.

12, 13, 19, 20 – *Algo suspendido / Algo*, Museo de Artes Visuales, Santiago, Chile, 2015. Fotografía Benjamín Ossa.

12, 13, 19, 20 – *Something Suspended / Something*, Museum of Visual Arts, Santiago, Chile, 2015. Photo: Benjamín Ossa.

14 – Proceso constructivo de **Proyecto dualidad y percepción**, 12ª Bienal de Artes Mediales en Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile, 2015. Colección Guillermo Hevia García. Fotografía Benjamín Ossa.

14 – Installing of **Project on Duality and Perception**, 12th Media Art Biennial at the National Museum of Fine Arts, Santiago, Chile, 2015. Guillermo Hevia García Collection. Photo: Benjamín Ossa.

16 – En el aeropuerto de Montevideo para la exposición *La timidez de las cosas*, Espacio Arte Contemporáneo, Uruguay, 2014. Fotografía Benjamín Ossa.

16 – At the Montevideo Airport for the exhibition *The Shyness of Things* at Contemporary Art Space, Uruguay, 2014. Photo: Benjamín Ossa.

17, 18, 29 – **Números mágicos**, *Algo suspendido / Algo*, Museo de Artes Visuales, Santiago, Chile, 2015. Colección Privada. Fotografía Benjamín Ossa.

17, 18, 29 – **Magic Numbers**, *Something Suspended / Something*, Museum of Visual Arts, Santiago, Chile, 2015. Private Collection. Photo: Benjamín Ossa.

23, 26 – **Un ejercicio romántico**, *Luz sur*, Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia, Chile, 2013. Colección Ca.Sa. Fotografía Jorge Losse.

23, 26 – **A Romantic Exercise**, *South Light*, Museum of Contemporary Art of Valdivia, Chile, 2013. Ca.Sa Collection. Photo: Jorge Losse.

24 – **Dibujo de paso**, Galería Temporal, Santiago, Chile, 2013. Fotografía Jorge Losse.

24 – **Drawing in Passing**, Galería Temporal, Santiago, Chile, 2013. Photo: Jorge Losse.

25 – **Cuatro líneas / Una teoría**, Museo de Artes Visuales, Santiago, Chile, 2014. Fotografía Benjamín Ossa.

25 – **Four Lines / One Theory**, Museum of Visual Arts, Santiago, Chile, 2014. Photo: Benjamín Ossa.

31, 35, 38 – **Manteniendo luz y forma**, *Algo suspendido / Algo*, Museo de Artes Visuales, Santiago, Chile, 2015. Colección MAVI. Fotografía Benjamín Ossa.

31, 35, 38 – **Maintaining Light and Form**, *Something Suspended / Something*, Museum of Visual Arts, Santiago, Chile, 2015. MAVI Collection. Photo: Benjamín Ossa.

32 – Benjamín Ossa frente a la luz emitida por **Un ejercicio romántico**, *Luz sur*, Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia, Chile, 2013. Fotografía Jorge Losse.

32 – Benjamín Ossa standing in front of the light emitted by **A Romantic Exercise**, *South Light*, Museum of Contemporary Art of Valdivia, Chile, 2013. Photo: Jorge Losse.

34 – **Dibujos operativos C**, 2014, nitrato de plata y laca duco sobre vidrio, 40 × 32 cm. Fotografía Benjamín Ossa.

34 – **C Operational Drawings**, 2014, silver nitrate and ducco lacquer on glass, 40 × 32 cm. Photo: Benjamín Ossa.

FICHAS DE IMÁGENES – CAPÍTULO: ¿CÓMO VOLVER AL MOMENTO ANTERIOR? P. 50 – 93

IMAGE CAPTIONS – CHAPTER: HOW TO RETURN TO A PREVIOUS MOMENT PGS. 50 – 93

01, 11, 17, 18 – **Manteniendo luz y forma**, *Algo suspendido / Algo*, Museo de Artes Visuales, Santiago, Chile, 2015. Colección MAVI. Fotografía Benjamín Ossa.

01, 11, 17, 18 – **Maintaining Light and Form**, *Something Suspended / Something*, Museum of Visual Arts, Santiago, Chile, 2015. MAVI Collection. Photo: Benjamín Ossa.

02, 25 – **Para alejarse del cielo y de la tierra**, Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile, 2015. Fotografía Benjamín Ossa.

02, 25 – **To Get Away from the Sky and the Earth**, Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile, 2015. Photo: Benjamín Ossa.

03 – **Números mágicos**, *Algo suspendido / Algo*, Museo de Artes Visuales, Santiago, Chile, 2015. Colección Privada. Fotografía Benjamín Ossa.

03 – **Magic Numbers**, *Something Suspended / Something*, Museum of Visual Arts, Santiago, Chile, 2015. Photo: Benjamín Ossa.

04, 26 – **Un ejercicio romántico**, *Luz sur*, Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia, Chile, 2013. Colección Ca.Sa. Fotografía Jorge Losse.

04, 26 – **A Romantic Exercise**, *South Light*, Museum of Contemporary Art of Valdivia, Chile, 2013. Ca.Sa Collection. Photo: Jorge Losse.

05, 21 – **Dibujo de paso**, Galería Temporal, Santiago, Chile, 2013. Fotografía Jorge Losse.

05, 21 – **Drawing in Passing**, Temporal Gallery, Santiago, Chile, 2013. Photo: Jorge Losse.

06 – Maqueta para **Un ejercicio romántico**, *Luz sur*, Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia, Chile, 2013. Colección Ca.Sa. Fotografía Benjamín Ossa.

06 – A model of **A Romantic Exercise**, *South Light*, Museum of Contemporary Art of Valdivia, Chile, 2013. Ca.Sa Collection. Photo: Benjamín Ossa.

07 – Montaje de **La mejor jugadora**, *Algo suspendido / Algo*, Museo de Artes Visuales, Santiago, Chile, 2015. Colección Ca.Sa. Fotografía Benjamín Ossa.

07 – Installation process of **The Best Player**, *Something Suspended / Something*, Museum of Visual Arts, Santiago, Chile, 2015. Ca.Sa Collection. Photo: Benjamín Ossa.

08 – Chajnantor (“Lugar de partida” en lengua Kunza), San Pedro de Atacama, Chile, 2015. Fotografía Benjamín Ossa.

08 – Chajnantor (meaning “place of departure” in Kunza), San Pedro de Atacama, Chile, 2015. Fotografía Benjamín Ossa.

09 – Una imagen de Parque Bustamante en Santiago, Chile, 2013. Fotografía Benjamín Ossa.

09 – An image of the Bustamante Park in Santiago, Chile, 2013. Photo: Benjamín Ossa.

10 – Caminata por un túnel en San Pedro de Atacama, Chile, 2015. Fotografía Benjamín Ossa.

10 – Walking through a tunnel in San Pedro de Atacama, Chile, 2015. Photo: Benjamín Ossa.

12 – *Algo suspendido / Algo*, Museo de Artes Visuales, Santiago, Chile, 2015. Fotografía Benjamín Ossa.

12 – *Something Suspended / Something*, Museum of Visual Arts, Santiago, Chile, 2015. Photo: Benjamín Ossa.

13 – Construcción de **Manteniendo luz y forma** en el Taller de Nicolás Aracena, Santiago, Chile, 2013. Fotografía Benjamín Ossa.

13 – **Maintaining Light and Form** under construction in Nicolás Aracena’s Workshop, Santiago, Chile, 2013. Photo: Benjamín Ossa.

14 – Cinco kilómetros de lanzamiento en la Ruta del Ácido, Desierto de Tarapacá, Chile, 2015. Fotografía Sebastián Mejía.

14 – Five kilometers of release on the Ácido Highway, Tarapacá Desert, Chile, 2015. Photo: Sebastián Mejía.

15 – **Abrir un espacio entre el cielo y la tierra**, *#depresionesintermedias*, Parque Cultural de Valparaíso, Chile, 2015. Fotografía Benjamín Ossa.

15 – **To Open Up a Space Between the Sky and the Earth**, *#intermediatedepressions*, Valparaíso Cultural Park, Chile, 2015. Photo: Benjamín Ossa.

16 – Montaje de Manteniendo luz y forma, *Algo suspendido / Algo*, Museo de Artes Visuales, Santiago, Chile, 2015. Colección MAVI. Fotografía Benjamín Ossa.

16 – Installation process of Maintaining Light and From, *Something Suspended / Something*, Museum of Visual Arts, Santiago, Chile, 2015. MAVI Collection. Photo: Benjamín Ossa.

19, 23, 33 – **Polígono**, *Colosos: escultura contemporánea en Chile*, Centro Cultural Matucana 100, Santiago, Chile, 2014. Fotografía Jorge Losse.

19, 23, 33 – **Polygon**, *Colossi: Contemporary Sculpture in Chile*, Matucana 100 Cultural Center, Santiago, Chile, 2014. Photo: Jorge Losse.

20 – **La mejor jugadora**, *Algo suspendido / Algo*, Museo de Artes Visuales, Santiago, Chile, 2015. Colección Ca.Sa. Fotografía Benjamín Ossa.

20 – **The Best Player**, *Something Suspended / Something*, Museum of Visual Arts, Santiago, Chile, 2015. Ca.Sa Collection. Photo: Benjamín Ossa.

22, 29 – **Proyecto dualidad y percepción**, 12ª Bienal de Artes Mediales en Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile, 2015. Colección Guillermo Hevia García. Fotografía Jorge Losse.

22, 29 – **Project on Duality and Perception**, 12th Media Art Biennial at the National Museum of Fine Arts, Santiago, Chile, 2015. Guillermo Hevia García Collection. Photo: Jorge Losse.

24, 30 – **Girando bajo el sol**, *La timidez de las cosas*, Espacio Arte Contemporáneo, Montevideo, Uruguay, 2014. Fotografía Benjamín Ossa.

24, 30 – **Spinning Under the Sun**, *The Shyness of Things*, Contemporary Art Space, Montevideo, Uruguay, 2014. Photo: Benjamín Ossa.

27 – Taller La Africana, Santiago, Chile, 2014. Fotografía Benjamín Ossa.

27 – La Africana studio, Santiago, Chile, 2014. Photo: Benjamín Ossa.

28 – Taller Santa María, Santiago, Chile, 2012. Fotografía Benjamín Ossa.

28 – Santa María studio, Santiago, Chile, 2012. Photo: Benjamín Ossa.

31 – **Dibujos de corte y tiempo I**, Santiago, Chile, 2015. Colección Privada. Fotografía Benjamín Ossa.

31 – **Drawings of Cuttings and Time I**, Santiago, Chile, 2015. Private Collection. Photo: Benjamín Ossa.

32 – **Dibujos de corte y tiempo II**, Santiago, Chile, 2015. Colección Privada. Fotografía Benjamín Ossa.

32 – **Drawings of Cuttings and Time II**, Santiago, Chile, 2015. Private Collection. Photo: Benjamín Ossa.

34 – Retrato de Benjamín Ossa, 2015. Fotografía Ismael Ossa.

34 – Portrait of Benjamín Ossa, 2015. Photo: Ismael Ossa.

35 – **Registro del cielo de Atacama cada una hora a partir de las cinco de la mañana, hasta las veinticuatro horas del día miércoles veinte y ocho de enero del año 2015**. Fotografía Benjamín Ossa.

35 – **Documenting the Atacama Sky Every Hour from Five in the Morning until Midnight of Wednesday Twenty-eighth of January 2015**. Photo: Benjamín Ossa.

36 – Julia en *Algo suspendido / Algo*, Museo de Artes Visuales, Santiago, Chile, 2015. Fotografía Benjamín Ossa.

36 – Julia at *Something Suspended / Something*, Museum of Visual Arts, Santiago, Chile, 2015. Photo: Benjamín Ossa.

FICHAS DE IMÁGENES – CAPÍTULO: UN CLARO BOSQUE, CUATRO ACCIONES RELATADAS DEL EXPERIMENTO DUALIDAD / PERCEPCIÓN: DIBUJO TEMPORAL LABORATORIO EIGENGRAU P. 94 – 137

IMAGE CAPTIONS – CHAPTER: A CLEAR FOREST, FOUR RELATED ACTIONS ABOUT AN EXPERIMENT ON DUALITY / PERCEPTION: TEMPORARY DRAWING EIGENGRAU LAB PGS. 94 – 137

01 - ¿Puede el océano dibujar las líneas del universo en una roca?, Papudo, Chile, 2014. Fotografía Benjamín Ossa.

01 – Can the Ocean Draw the Lines of the Universe onto a Rock?, Papudo, Chile, 2014. Photo: Benjamín Ossa.

02 – **Negativa #1**, *La tierra caerá con su sol en la noche eterna*, Galería Artespacio, Santiago, Chile, 2015. Fotografía Benjamín Ossa.

02 – **Negative #1**, *The Earth Will Fall With Its Sun onto the Eternal Night*, Artespacio Gallery, Santiago, Chile, 2015. Photo: Benjamín Ossa.

03 – **Dibujos operativos A**, 2014, nitrato de plata y laca duco sobre vidrio, 40 × 32 cm. Fotografía Benjamín Ossa.

03 – **A Operational Drawings**, 2014, silver nitrate and ducco lacquer on glass, 40 × 32 cm. Photo: Benjamín Ossa.

04, 11, 16, 17, 18, 22, 30 – **Un experimento sobre dualidad / percepción: dibujo temporal**, Residencia Laboratorio Eigengrau, Santiago, Chile, 2014. Fotografía Jorge Losse.

04, 11, 16, 17, 18, 22, 30 – **An Experiment on Duality / Perception: Temporary Drawing**, Eigengrau Lab Residency, Santiago, Chile, 2014. Photo: Jorge Losse.

05 – Dibujos de comportamiento de **Un experimento sobre dualidad / percepción: dibujo temporal**, Residencia Laboratorio Eigengrau, Santiago, Chile, 2014. Fotografía Benjamín Ossa.

05 – Behavioral drawings of **An Experiment on Duality / Perception: Temporary Drawing**, Eigengrau Lab Residency, Santiago, Chile, 2014. Photo: Benjamín Ossa.

06 – Gráfico de una medición temporal de **Un experimento sobre dualidad / percepción: dibujo temporal**, Residencia Laboratorio Eigengrau, Santiago, Chile, 2014. Fotografía Benjamín Ossa.

06 – Drawing of a time measuring chart for **An Experiment on Duality / Perception: Temporary Drawing**, Eigengrau Lab Residency, Santiago, Chile, 2014. Photo: Benjamín Ossa.

07 – Rosita Lira realizando su representación corporal del movimiento de la luz, **Un experimento sobre dualidad / percepción: dibujo temporal**, Residencia Laboratorio Eigengrau, Santiago, Chile, 2014. Fotografía Benjamín Ossa.

07 – Rosita Lira reenacting the movements of the light with her body, **An Experiment on Duality / Perception: Temporary Drawing**, Eigengrau Lab Residency, Santiago, Chile, 2014. Photo: Benjamín Ossa.

08 – Soledad García S. realizando su representación corporal del movimiento de la luz, **Un experimento sobre dualidad / percepción: dibujo temporal**, Residencia Laboratorio Eigengrau, Santiago, Chile, 2014. Fotografía Benjamín Ossa.

08 – Soledad García S. reenacting the movements of the light with her body, **An Experiment on Duality / Perception: Temporary Drawing**, Eigengrau Lab Residency, Santiago, Chile, 2014. Photo: Benjamín Ossa.

09 – Retrato de Soledad García Saavedra, 2016. Fotografía Jorge Losse.

09 – Portrait of Soledad García Saavedra, 2016. Photo: Jorge Losse.

10 – Participante en estación de entrevista para **Un experimento sobre dualidad / percepción: dibujo temporal**, Residencia Laboratorio Eigengrau, Santiago, Chile, 2014. Fotografía Benjamín Ossa.

10 – A participant at the interview stage of **An Experiment on Duality / Perception: Temporary Drawing**, Eigengrau Lab Residency, Santiago, Chile, 2014. Photo: Benjamín Ossa.

12 - **Un experimento sobre dualidad / percepción: dibujo temporal**, Residencia Laboratorio Eigengrau, Santiago, Chile, 2014. Fotografía Benjamín Ossa.

12 - **An Experiment on Duality / Perception: Temporary Drawing**, Eigengrau Lab Residency, Santiago, Chile, 2014. Photo: Benjamín Ossa.

13 – Benjamín Ossa junto a los participantes de **Un experimento sobre dualidad / percepción: dibujo temporal**, Residencia Laboratorio Eigengrau, Santiago, Chile, 2014. Fotografía Jorge Losse.

13 – Benjamín Ossa along side participants of **An Experiment on Duality / Perception: Temporary Drawing**, Eigengrau Lab Residency, Santiago, Chile, 2014. Photo: Jorge Losse.

14 – Dibujo interpretativo del movimiento de la luz en Momento II de Constanza Pereda, **Un experimento sobre dualidad / percepción: dibujo temporal**, Residencia Laboratorio Eigengrau, Santiago, Chile, 2014. Fotografía Benjamín Ossa.

14 – Interpretive drawing of the movement of the light during Moment II by Constanza Pereda, **An Experiment on Duality / Perception: Temporary Drawing**, Eigengrau Lab Residency, Santiago, Chile, 2014. Photo: Benjamín Ossa.

15 – Dibujo interpretativo del movimiento de la luz, **Un experimento sobre dualidad / percepción: dibujo temporal**, Residencia Laboratorio Eigengrau, Santiago, Chile, 2014. Fotografía Benjamín Ossa.

15 - Interpretive drawing of the movement of the light, **An Experiment on Duality / Perception: Temporary Drawing**, Eigengrau Lab Residency, Santiago, Chile, 2014. Photo: Benjamín Ossa.

An Experiment on Duality / Perception: Temporary Drawing

19 – Interacción, **Un experimento sobre dualidad / percepción: dibujo temporal**, Residencia Laboratorio Eigengrau, Santiago, Chile, 2014. Fotografía Jorge Losse.

Un experimento sobre dualidad / percepción: dibujo temporal

19 – Interaction, **An Experiment on Duality / Perception: Temporary Drawing**, Eigengrau Lab Residency, Santiago, Chile, 2014. Photo: Jorge Losse.

An Experiment on Duality / Perception: Temporary Drawing

20 – 10 segundos de exposición, **Un experimento sobre dualidad / percepción: dibujo temporal**, Residencia Laboratorio Eigengrau, Santiago, Chile, 2014. Fotografía Jorge Losse.

Un experimento sobre dualidad / percepción: dibujo temporal

20 – 10 seconds of exposure, **An Experiment on Duality / Perception: Temporary Drawing**, Eigengrau Lab Residency, Santiago, Chile, 2014. Photo: Jorge Losse.

An Experiment on Duality / Perception: Temporary Drawing

21 – 15 segundos de exposición, **Un experimento sobre dualidad / percepción: dibujo temporal**, Residencia Laboratorio Eigengrau, Santiago, Chile, 2014. Fotografía Jorge Losse.

Un experimento sobre dualidad / percepción: dibujo temporal

21 – 15 seconds of exposure, **An Experiment on Duality / Perception: Temporary Drawing**, Eigengrau Lab Residency, Santiago, Chile, 2014. Photo: Jorge Losse.

An Experiment on Duality / Perception: Temporary Drawing

23, 24, 25, 26 – Dibujos interpretativos del movimiento de la luz durante los Momentos I, II, III, y IV realizados por los distintos participantes de **Un experimento sobre dualidad / percepción: dibujo temporal**, Residencia Laboratorio Eigengrau, Santiago, Chile, 2014. Fotografía Benjamín Ossa.

Un experimento sobre dualidad / percepción: dibujo temporal

23, 24, 25, 26 – Interpretive drawings of the movement of the light during Moments I, II, III, and IV made by the different participants of **An Experiment on Duality / Perception: Temporary Drawing**, Eigengrau Lab Residency, Santiago, Chile, 2014. Photo: Benjamín Ossa.

An Experiment on Duality / Perception: Temporary Drawing

27 – Dibujo Interpretativo del movimiento de la luz durante Momento I de Soledad García S., **Un experimento sobre dualidad / percepción: dibujo temporal**, Residencia Laboratorio Eigengrau, Santiago, Chile, 2014. Fotografía Benjamín Ossa.

Un experimento sobre dualidad / percepción: dibujo temporal

27 – Soledad García S.’s interpretive drawing of the movement of the light during Moment I in **An Experiment on Duality / Perception: Temporary Drawing**, Eigengrau Lab Residency, Santiago, Chile, 2014. Photo: Benjamín Ossa.

An Experiment on Duality / Perception: Temporary Drawing

28 – 25 segundos de exposición, **Un experimento sobre dualidad / percepción: dibujo temporal**, Residencia Laboratorio Eigengrau, Santiago, Chile, 2014. Fotografía Jorge Losse.

Un experimento sobre dualidad / percepción: dibujo temporal

28 – 25 seconds of exposure, **An Experiment on Duality / Perception: Temporary Drawing**, Eigengrau Lab Residency, Santiago, Chile, 2014. Photo: Jorge Losse.

An Experiment on Duality / Perception: Temporary Drawing

Un experimento sobre dualidad / percepción: dibujo temporal

29 – 20 segundos de exposición, **Un experimento sobre dualidad / percepción: dibujo temporal**, Residencia Laboratorio Eigengrau, Santiago, Chile, 2014. Fotografía Jorge Losse.

Un experimento sobre dualidad / percepción: dibujo temporal

29 – 20 seconds of exposure, **An Experiment on Duality / Perception: Temporary Drawing**, Eigengrau Lab Residency, Santiago, Chile, 2014. Photo: Jorge Losse.

An Experiment on Duality / Perception: Temporary Drawing

31, 32 – Detalle de **Un experimento sobre dualidad / percepción: dibujo temporal**, Residencia Laboratorio Eigengrau, Santiago, Chile, 2014. Fotografía Jorge Losse.

Un experimento sobre dualidad / percepción: dibujo temporal

31, 32 – Detail of **An Experiment on Duality / Perception: Temporary Drawing**, Eigengrau Lab Residency, Santiago, Chile, 2014. Photo: Jorge Losse.

An Experiment on Duality / Perception: Temporary Drawing

FICHAS DE IMÁGENES – CAPÍTULO: ESPACIO, INTERVENCIÓN Y LUZ P. 138 – 181

IMAGE CAPTIONS – CHAPTER: SPACE, INTERVENTION AND LIGHT PGS. 138 – 181

An Experiment on Duality / Perception: Temporary Drawing

01 – Benjamín Ossa realizando el video **Persiguiendo una línea encontré una galaxia** presentado en *Bordes distantes*, Galería Aldo de Sousa, Buenos Aires, Argentina, 2016. Fotografía Sebastián Mejía.

Persiguiendo una línea encontré una galaxia

01 – Benjamín Ossa captured filming his video **As I Followed a Line I Found a Galaxy** shown in *Distant Borders*, Aldo de Sousa Gallery, Buenos Aires, Argentina, 2016. Photo: Sebastián Mejía.

As I Followed a Line I Found a Galaxy

02 – Catalina y Julia camino al Salar de Atacama, Chile, 2014. Fotografía Benjamín Ossa.

Catalina y Julia camino al Salar de Atacama

02 – Catalina and Julia on their way to the Atacama Salar, Chile, 2014. Photo: Benjamín Ossa.

Catalina and Julia on their way to the Atacama Salar

03 – Benjamín Ossa en el Valle de la Luna, San Pedro de Atacama, Chile, 2014. Fotografía Catalina Nazar.

Benjamín Ossa en el Valle de la Luna

03 – Benjamín Ossa in the Valley of the Moon, San Pedro de Atacama, Chile, 2014. Photo: Catalina Nazar.

Benjamín Ossa in the Valley of the Moon

04 – **Negativa #1**, *La tierra caerá con su sol en la noche eterna*, Galería Artespacio, Santiago, Chile, 2015. Fotografía Benjamín Ossa.

Negativa #1, La tierra caerá con su sol en la noche eterna

04 – **Negative #1**, *The Earth Will Fall With Its Sun onto the Eternal Night*, Artespacio Gallery, Santiago, Chile, 2015. Photo: Benjamín Ossa.

Negative #1, The Earth Will Fall With Its Sun onto the Eternal Night

05 – Medición de **Abrir un espacio entre el cielo y la tierra**, *#depresionesintermedias*, Parque Cultural de Valparaíso, Chile, 2015. Fotografía Benjamín Ossa.

Abrir un espacio entre el cielo y la tierra, #depresionesintermedias

05 – Measuring the site of **To Open Up a Space Between the Sky and the Earth**, *#intermediatedepressions*, Valparaíso Cultural Park, Chile, 2015. Photo: Benjamín Ossa.

To Open Up a Space Between the Sky and the Earth, #intermediatedepressions

06 – **Girando bajo el sol**, *La timidez de las cosas*, Espacio Arte Contemporáneo, Montevideo, Uruguay, 2014. Fotografía Benjamín Ossa.

Girando bajo el sol, La timidez de las cosas

06 – **Spinning Under the Sun**, *The Shyness of Things*, Contemporary Art Space, Montevideo, Uruguay, 2014. Photo: Benjamín Ossa.

Spinning Under the Sun, The Shyness of Things

07 – **Dibujo centrífugo**, Galería Artespacio, Santiago, Chile, 2014. Colección Privada. Fotografía Jorge Losse.

Dibujo centrífugo, Galería Artespacio

07 – **Centrifugal Drawing**, Artespacio Gallery, Santiago, Chile, 2014. Private Collection. Photo: Jorge Losse.

Centrifugal Drawing, Artespacio Gallery

Centrifugal Drawing, Artespacio Gallery

08 – **Dibujo centrípeto**, Galería Artespacio, Santiago, Chile, 2014. Colección Privada. Fotografía Jorge Losse.

Dibujo centrípeto, Galería Artespacio

08 – **Centripetal Drawing**, Artespacio Gallery, Santiago, Chile, 2014. Private Collection. Photo: Jorge Losse.

Centripetal Drawing, Artespacio Gallery

09 – **Serie de dibujos corte y forma I**, Galería Aldo de Sousa, Buenos Aires, Argentina, 2015. Colección Privada. Fotografía Benjamín Ossa.

Serie de dibujos corte y forma I

09 – **Drawing Series Cuttings and Form I**, Aldo de Sousa Gallery, Buenos Aires, Argentina, 2015. Private Collection. Photo: Benjamín Ossa.

Drawing Series Cuttings and Form I

10 – **Serie de dibujos corte y forma IV**, Galería Aldo de Sousa, Buenos Aires, Argentina, 2015. Colección Javier Pelacoff y Gisela Sragowicz. Fotografía Benjamín Ossa.

Serie de dibujos corte y forma IV

10 – **Drawing Series Cuttings and Form IV**, Aldo de Sousa Gallery, Buenos Aires, Argentina, 2015. Javier Pelacoff and Gisela Sragowicz Collection. Photo: Benjamín Ossa.

Drawing Series Cuttings and Form IV

11 – **Serie de dibujos corte y forma VI**, Galería Aldo de Sousa, Buenos Aires, Argentina, 2015. Colección Privada. Fotografía Benjamín Ossa.

Serie de dibujos corte y forma VI

11 – **Drawing Serries Cuttings and Form VI**, Aldo de Sousa Gallery, Buenos Aires, Argentina, 2015. Private Collection. Photo: Benjamín Ossa.

Drawing Serries Cuttings and Form VI

12, 21 – **Abrir un espacio entre el cielo y la tierra**, *#depresionesintermedias*, Parque Cultural de Valparaíso, Chile, 2015. Fotografía Benjamín Ossa.

Abrir un espacio entre el cielo y la tierra, #depresionesintermedias

12, 21 – **To Open Up a Space Between the Sky and the Earth**, *#intermediatedepressions*, Valparaíso Cultural Park, Chile, 2015. Photo: Benjamín Ossa.

To Open Up a Space Between the Sky and the Earth, #intermediatedepressions

To Open Up a Space Between the Sky and the Earth, #intermediatedepressions

To Open Up a Space Between the Sky and the Earth, #intermediatedepressions

13, 20, 22, 23 - Cinco kilómetros de lanzamiento en la Ruta del Ácido, Desierto de Tarapacá, Chile, 2015. Fotografía Sebastián Mejía.

Cinco kilómetros de lanzamiento en la Ruta del Ácido

13, 20, 22, 23 – Five kilometers of release on the Ácido Highway, Tarapacá Desert, Chile, 2015. Photo: Sebastián Mejía.

Five kilometers of release on the Ácido Highway

14 – El cielo del Salar de Atacama, Chile, 2014. Fotografía Benjamín Ossa.

El cielo del Salar de Atacama

14 – The Salar de Atacama sky, Chile, 2014. Photo: Benjamín Ossa.

The Salar de Atacama sky

15 – **Mitad luz - Abrir un espacio entre el cielo y la tierra**, *#depresionesintermedias*, Parque Cultural de Valparaíso, Chile, 2015. Fotografía Benjamín Ossa.

Mitad luz - Abrir un espacio entre el cielo y la tierra

15 – **Half Light - To Open Up a Space Between the Sky and the Earth**, *#intermediatedepressions*, Valparaíso Cultural Park, Chile, 2015. Photo: Benjamín Ossa.

Half Light - To Open Up a Space Between the Sky and the Earth, #intermediatedepressions

16 – El traspaso a imagen de **Mitad luz - Abrir un espacio entre el cielo y la tierra**, *#depresionesintermedias*, Parque Cultural de Valparaíso, Chile, 2015. Fotografía Benjamín Ossa.

Mitad luz - Abrir un espacio entre el cielo y la tierra

16 – The transferral to image of **Half Light - To Open Up a Space Between the Sky and the Earth**, *#intermediatedepressions*, Valparaíso Cultural Park, Chile, 2015. Photo: Benjamín Ossa.

Half Light - To Open Up a Space Between the Sky and the Earth, #intermediatedepressions

17 - **Mitad oscuridad - Abrir un espacio entre el cielo y la tierra**, *#depresionesintermedias*, Parque Cultural de Valparaíso, Chile, 2015. Fotografía Benjamín Ossa.

Mitad oscuridad - Abrir un espacio entre el cielo y la tierra

17 – **Half Dark - To Open Up a Space Between the Sky and the Earth**, *#intermediatedepressions*, Valparaíso Cultural Park, Chile, 2015. Photo: Benjamín Ossa.

Half Dark - To Open Up a Space Between the Sky and the Earth, #intermediatedepressions

18 – El traspaso a imagen de **Mitad oscuridad - Abrir un espacio entre el cielo y la tierra**, *#depresionesintermedias*, Parque Cultural de Valparaíso, Chile, 2015. Fotografía Benjamín Ossa.

Mitad oscuridad - Abrir un espacio entre el cielo y la tierra

18 – The transferral to image of **Half Dark - To Open Up a Space Between the Sky and the Earth**, *#intermediatedepressions*, Valparaíso Cultural Park, Chile, 2015. Photo: Benjamín Ossa.

Half Dark - To Open Up a Space Between the Sky and the Earth, #intermediatedepressions

19 – **El inicio de otra cosa A, B, C, D**, Desierto de Tarapacá, Chile, 2015. Fotografía Sebastián Mejía.

El inicio de otra cosa A, B, C, D

19 – **The Beginning of Something Else A, B, C, D**, Tarapacá Desert, Chile, 2015. Photo: Sebastián Mejía.

The Beginning of Something Else A, B, C, D

24 – **Líneas que se van A y B**, Cinco kilómetros de lanzamiento en la Ruta del Ácido, Desierto de Tarapacá, Chile, 2015. Fotografía Sebastián Mejía.

Líneas que se van A y B

Líneas que se van A y B

24 – **Lines That Disappear A and B**, Five kilometers of release on the Ácido Highway, Tarapacá Desert, Chile, 2015. Photo: Sebastián Mejía.

Lineas que se van A and B

25 – **Líneas que se van C y D**, Cinco kilómetros de lanzamiento en la Ruta del Ácido, Desierto de Tarapacá, Chile, 2015. Fotografía Sebastián Mejía.

Lineas que se van C and D

25 – **Lines That Disappear C and D**, Five kilometers of release on the Ácido Highway, Tarapacá Desert, Chile, 2015. Photo: Sebastián Mejía.

Lines that disappear C and D

26 – La luna en 30 minutos sacada con una cámara Pinhole Ilford Harman Titan 4 × 5 inch 100 ISO en La Palmería de Cocalán, Chile, 2014. Fotografía Benjamín Ossa.

The moon in 30 minutes

26 – The moon in 30 minutes taken with a Ilford Harman Titan 4 × 5 inch 100 ISO Pinhole camera in Cocalán Palmtree Park, Chile, 2014. Photo: Benjamín Ossa.

The moon in 30 minutes

27 – **Por similitud**, Valle de la Luna, San Pedro de Atacama, Chile, 2014. Fotografía Benjamín Ossa.

Por similitud

27 – **Because of Similarity**, Valley of the Moon, San Pedro de Atacama, Chile, 2014. Photo: Benjamín Ossa.

Because of Similarity

28 – Caminata de 25 segundos de Benjamín Ossa por el Desierto de Tarapacá con una luz en su cabeza, Chile, 2015. Fotografía Sebastián Mejía.

Caminata de 25 segundos

28 – Benjamín Ossa walking through the Tarapacá Desert for 25 seconds with a lantern on his head, Chile, 2015. Photo: Sebastián Mejía.

Benjamín Ossa walking through the Tarapacá Desert for 25 seconds

29 - **Un ejercicio romántico**, *Luz sur*, Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia, Chile, 2013. Colección Ca.Sa. Fotografía Jorge Losse.

Un ejercicio romántico

29 – **A Romantic Exercise**, *South Light*, Museum of Contemporary Art of Valdivia, Chile, 2013. Ca.Sa Collection. Photo: Jorge Losse.

A Romantic Exercise

30 – Detalle de **Polígono**, *Colosos: escultura contemporánea en Chile*, Centro Cultural Matucana 100, Santiago, Chile, 2014. Fotografía Jorge Losse.

Polígono

30 – Detail of **Polygon**, *Colossi: Contemporary Sculpture in Chile*, Matucana 100 Cultural Center, Santiago, Chile, 2014. Photo: Jorge Losse.

Polygon

31 – Benjamín Ossa caminando contra la chusca en Cerro Unita, Desierto de Tarapacá, Chile, 2015. Fotografía Rodolfo Andaur.

Benjamín Ossa caminando contra la chusca

31 – Benjamín Ossa walking against the chusca sand storm at Unita Hill, Tarapacá Desert, Chile, 2015. Photo: Rodolfo Andaur.

FICHAS DE IMÁGENES – CAPÍTULO: CONVERSACIÓN, NO HAY FORMA DE PERDER EL TIEMPO / RODRIGO ALONSO – BENJAMÍN OSSA P. 182 – 227

IMAGE CAPTIONS – CHAPTER: CONVERSATION, TIME CANNOT BE WASTED / RODRIGO ALONSO – BENJAMÍN OSSA PGS. 182 – 227

Conversación, No hay forma de perder el tiempo

01 – **A 250° en 1:30 segundos N5**, *No hay forma de perder el tiempo*, Galería Artespacio, Santiago, Chile, 2016. Colección Ca.Sa. Fotografía Sebastián Mejía.

A 250° en 1:30 segundos N5

01 – **At 250° in 1:30 seconds N5**, *Time Cannot Be Wasted*, Artespacio Gallery, Santiago, Chile, 2016. Ca.Sa Collection. Photo: Sebastián Mejía.

At 250° in 1:30 seconds N5

02, 16, 39, 43, 48, 49 – *No hay forma de perder el tiempo*, Galería Artespacio, Santiago, Chile, 2016. Fotografía Sebastián Mejía.

No hay forma de perder el tiempo

02, 16, 39, 43, 48, 49 – *Time Cannot Be Wasted*, Artespacio Gallery, Santiago, Chile, 2016. Photo: Sebastián Mejía.

Time Cannot Be Wasted

03 – **A 250° en 1:30 segundos N3, N4, N6, N8, N9, N10, N11**, *No hay forma de perder el tiempo*, Galería Artespacio, Santiago, Chile, 2016. Fotografía Jorge Losse.

A 250° en 1:30 segundos N3, N4, N6, N8, N9, N10, N11

03 – **At 250° in 1:30 seconds N3, N4, N6, N8, N9, N10, N11**, *Time Cannot Be Wasted*, Artespacio Gallery, Santiago, Chile, 2016. Photo: Jorge Losse.

At 250° in 1:30 seconds N3, N4, N6, N8, N9, N10, N11

04, 05, 15 – Visita guiada para sesión Antenna en *No hay forma de perder el tiempo*, Galería Artespacio, Santiago, Chile, 2016. Fotografía Sebastián Mejía.

Visita guiada para sesión Antenna

04, 05 – Guided tour for Antenna Sessions in *Time Cannot Be Wasted*, Artespacio Gallery, Santiago, Chile, 2016. Photo: Sebastián Mejía.

Guided tour for Antenna Sessions

06, 07, 15, 19, 20, 21, 22, 23, 30, 34, 35, 36 – **A 250° en 1:30 segundos**, *No hay forma de perder el tiempo*, Galería Artespacio, Santiago, Chile, 2016. Fotografía Sebastián Mejía.

A 250° en 1:30 segundos

06, 07, 15, 19, 20, 21, 22, 23, 30, 34, 35, 36 – **At 250° in 1:30 seconds**, *Time Cannot Be Wasted*, Artespacio Gallery, Santiago, Chile, 2016. Photo: Sebastián Mejía.

At 250° in 1:30 seconds

08, 47 – **Proyecto dualidad y percepción / Azar**, *No hay forma de perder el tiempo*, Galería Artespacio, Santiago, Chile, 2016. Fotografía Benjamín Ossa.

Proyecto dualidad y percepción / Azar

08 – **Duality and Perception / Chance Project**, *Time Cannot Be Wasted*, Artespacio Gallery, Santiago, Chile, 2016. Photo: Benjamín Ossa.

09 – Montaje de *No hay forma de perder el tiempo*, Galería Artespacio, Santiago, Chile, 2016. Fotografía Benjamín Ossa.

No hay forma de perder el tiempo

09 – Installing *Time Cannot Be Wasted*, Artespacio Gallery, Santiago, Chile, 2016. Photo: Benjamín Ossa.

Time Cannot Be Wasted

10 – Grabación de *No hay forma de perder el tiempo*, Galería Artespacio, Santiago, Chile, 2016. Fotografía Cortesía de Galería Artespacio.

No hay forma de perder el tiempo

10 – Video recording of *Time Cannot Be Wasted*, Artespacio Gallery, Santiago, Chile, 2016. Photo: Courtesy of Artespacio Gallery.

Time Cannot Be Wasted

11, 27 - **A 250° en 1:30 segundos**, *No hay forma de perder el tiempo*, Galería Artespacio, Santiago, Chile, 2016. Fotografía Benjamín Ossa.

A 250° en 1:30 segundos

11, 27 - **At 250° in 1:30 seconds**, *Time Cannot Be Wasted*, Artespacio Gallery, Santiago, Chile, 2016. Photo: Benjamín Ossa.

At 250° in 1:30 seconds

12 – Julia y Catalina testeando *Proyecto dualidad y percepción / Azar*, Santiago, Chile, 2016. Fotografía Benjamín Ossa.

Julia y Catalina testeando Proyecto dualidad y percepción / Azar

12 – Julia and Catalina testing *Duality and Perception / Chance Project*, Santiago, Chile, 2016. Photo: Benjamín Ossa.

Julia and Catalina testing Duality and Perception / Chance Project

13 – **Registro del amanecer del cielo de Atacama del día lunes 9 hasta el martes 10 de noviembre del año 2015**, *No hay forma de perder el tiempo*, Galería Artespacio, Santiago, Chile, 2016. Colección Carlos Cruz Puga. Fotografía Benjamín Ossa.

Registro del amanecer del cielo de Atacama

13 – **Documentation of the Atacama Sky from Monday the 9th until Tuesday the 10th of November of 2015**, *Time Cannot Be Wasted*, Galería Artespacio, Santiago, Chile, 2016. Carlos Cruz Puga Collection. Photo: Benjamín Ossa.

Documentation of the Atacama Sky

14, 37 – Detalle de **Registro del amanecer del cielo de Atacama del día lunes 9 hasta el martes 10 de noviembre del año 2015**, *No hay forma de perder el tiempo*, Galería Artespacio, Santiago, Chile, 2016. Colección Carlos Cruz Puga. Fotografía Benjamín Ossa.

Registro del amanecer del cielo de Atacama

14, 37 – Detalle de **Documentation of the Atacama Sky from Monday the 9th until Tuesday the 10th of November of 2015**, *Time Cannot Be Wasted*, Galería Artespacio, Santiago, Chile, 2016. Carlos Cruz Puga Collection. Photo: Benjamín Ossa.

Documentation of the Atacama Sky

17 – **A 250° en 1:30 segundos N1**, *No hay forma de perder el tiempo*, Galería Artespacio, Santiago, Chile, 2016. Fotografía Jorge Losse.

A 250° en 1:30 segundos N1

17 – **At 250° in 1:30 seconds N1**, *Time Cannot Be Wasted*, Artespacio Gallery, Santiago, Chile, 2016. Photo: Jorge Losse.

18 – Conversación entre Benjamín Ossa y Rodrigo Alonso, *No hay forma de perder el tiempo*, Galería Artespacio, Santiago, Chile, 2016. Fotografía Cortesía de Galería Artespacio.

Conversación entre Benjamín Ossa y Rodrigo Alonso

18 – Dialogue between Benjamín Ossa and Rodrigo Alonso, *Time Cannot Be Wasted*, Artespacio Gallery, Santiago, Chile, 2016. Photo: Courtesy of Artespacio Gallery.

Time Cannot Be Wasted

24 – **A 250° en 1:30 segundos N7**, *No hay forma de perder el tiempo*, Galería Artespacio, Santiago, Chile, 2016. Colección Ca.Sa. Fotografía Jorge Losse.

A 250° en 1:30 segundos N7

24 – **At 250° in 1:30 seconds N7**, *Time Cannot Be Wasted*, Artespacio Gallery, Santiago, Chile, 2016. Ca.Sa Collection. Photo: Jorge Losse.

At 250° in 1:30 seconds N7

25, 26 – Detalle de **A 250° en 1:30 segundos**, *No hay forma de perder el tiempo*, Galería Artespacio, Santiago, Chile, 2016. Fotografía Benjamín Ossa.

A 250° en 1:30 segundos

25, 26 – Detail of **At 250° in 1:30 seconds**, *Time Cannot Be Wasted*, Artespacio Gallery, Santiago, Chile, 2016. Photo: Benjamín Ossa.

At 250° in 1:30 seconds

28 - **A 250° en 1:30 segundos N2**, *No hay forma de perder el tiempo*, Galería Artespacio, Santiago, Chile, 2016. Fotografía Sebastián Mejía.

A 250° en 1:30 segundos N2

28 – **At 250° in 1:30 seconds N2**, *Time Cannot Be Wasted*, Artespacio Gallery, Santiago, Chile, 2016. Photo: Sebastián Mejía.

At 250° in 1:30 seconds N2

29 - **A 250° en 1:30 segundos N2**, *No hay forma de perder el tiempo*, Galería Artespacio, Santiago, Chile, 2016. Fotografía Jorge Losse.

A 250° en 1:30 segundos N2

29 – **At 250° in 1:30 seconds N2**, *Time Cannot Be Wasted*, Artespacio Gallery, Santiago, Chile, 2016. Photo: Jorge Losse.

At 250° in 1:30 seconds N2

31 - **A 250° en 1:30 segundos N6**, *No hay forma de perder el tiempo*, Galería Artespacio, Santiago, Chile, 2016. Fotografía Benjamín Ossa.

A 250° en 1:30 segundos N6

31 – **At 250° in 1:30 seconds N6**, *Time Cannot Be Wasted*, Artespacio Gallery, Santiago, Chile, 2016. Photo: Benjamín Ossa.

At 250° in 1:30 seconds N6

32 - **A 250° en 1:30 segundos N5**, *No hay forma de perder el tiempo*, Galería Artespacio, Santiago, Chile, 2016. Colección Ca.Sa. Fotografía Jorge Losse.

A 250° en 1:30 segundos N5

32 – **At 250° in 1:30 seconds N5**, *Time Cannot Be Wasted*, Artespacio Gallery, Santiago, Chile, 2016. Ca.Sa Collection. Photo: Jorge Losse.

At 250° in 1:30 seconds N5

33 – Detalle de **A 250° en 1:30 segundos N7**, *No hay forma de perder el tiempo*, Galería Artespacio, Santiago, Chile, 2016. Colección Ca.Sa. Fotografía Sebastián Mejía.

A 250° en 1:30 segundos N7

33 – Detail of **At 250° in 1:30 seconds N7**, *Time Cannot Be Wasted*, Artespacio Gallery, Santiago, Chile, 2016. Ca.Sa Collection. Photo: Sebastián Mejía.

38 – **Registro del amanecer del cielo de Atacama del día lunes 9 hasta el martes 10 de noviembre del año 2015**, *No hay forma de perder el tiempo*, Galería Artespacio, Santiago, Chile, 2016. Colección Carlos Cruz Puga. Fotografía Sebastián Mejía.

38 – **Documentation of the Atacama Sky from Monday the 9th until Tuesday the 10th of November of 2015**, *Time Cannot Be Wasted*, Galería Artespacio, Santiago, Chile, 2016. Carlos Cruz Puga Collection. Photo: Sebastián Mejía.

40 - **Registro del cielo de Atacama cada una hora a partir de las cinco de la mañana, hasta las veinticuatro horas del día miércoles veinte y ocho de enero del año 2015**. *No hay forma de perder el tiempo*, Galería Artespacio, Santiago, Chile, 2016. Fotografía Sebastián Mejía.

40 – **Documenting the Atacama Sky Every Hour from Five in the Morning until Midnight of Wednesday Twenty-eighth of January 2015**, *Time Cannot Be Wasted*, Galería Artespacio, Santiago, Chile, 2016. Photo: Sebastián Mejía.

41 – Benjamín Ossa realizando visita guiada para Sesión Antenna en *No hay forma de perder el tiempo*, Galería Artespacio, Santiago, Chile, 2016. Fotografía Sebastián Mejía.

41 – Benjamín Ossa at the guided tour he led for the Antenna Sessions in *Time Cannot Be Wasted*, Galería Artespacio, Santiago, Chile, 2016. Photo: Sebastián Mejía.

42 - **Registro del cielo de Atacama cada una hora a partir de las cinco de la mañana, hasta las veinticuatro horas del día miércoles veinte y ocho de enero del año 2015**. *No hay forma de perder el tiempo*, Galería Artespacio, Santiago, Chile, 2016. Fotografía Benjamín Ossa e Ismael Ossa.

42 – **Documenting the Atacama Sky Every Hour from Five in the Morning until Midnight of Wednesday Twenty-eighth of January 2015**, *Time Cannot Be Wasted*, Galería Artespacio, Santiago, Chile, 2016. Photo: Benjamín Ossa e Ismael Ossa.

44 – Herramienta utilizada para creación de **Proyecto dualidad y percepción / Azar**, *No hay forma de perder el tiempo*, Galería Artespacio, Santiago, Chile, 2016. Fotografía Ismael Ossa.

44 – Tool used for the creation of **Duality and Perception / Chance Project**, *Time Cannot Be Wasted*, Artespacio Gallery, Santiago, Chile, 2016. Photo: Ismael Ossa.

45 - **Proyecto dualidad y percepción / Azar**, *No hay forma de perder el tiempo*, Galería Artespacio, Santiago, Chile, 2016. Fotografía Sebastián Mejía.

45 – **Duality and Perception / Chance Project**, *Time Cannot Be Wasted*, Artespacio Gallery, Santiago, Chile, 2016. Photo: Sebastián Mejía.

46 – Catalina mirando a través del agujero de **Proyecto dualidad y percepción / Azar**, *No hay forma de perder el tiempo*, Galería Artespacio, Santiago, Chile, 2016. Fotografía Benjamín Ossa.

46 – Catalina peering through **Duality and Perception / Chance Project**, *Time Cannot Be Wasted*, Artespacio Gallery, Santiago, Chile, 2016. Photo: Benjamín Ossa.

Quiero agradecer a Elena e Ismael por haberme dado la vida.

I would like to thank Elena and Ismael for giving me life.

