
SOBRE LAS RUINAS DE LA REPRESENTACIÓN
(LAS “OPERACIONES COSMÉTICAS”
DE PATRICK HAMILTON)

RODRIGO ZÚÑIGA

LA “RECUPERACIÓN” COSMÉTICA COMO
SUCCIÓN ESTETIZANTE

1

Desde 1996, la obra del artista chileno Patrick Hamilton (1974) sostiene un diálogo intenso, versátil, con las prácticas estéticas de mercado: con sus retóricas de seducción para el consumo, y con los efímeros fulgores de sus simulacros escénicos. La entronización de la mercancía y del gusto de masas, abre paso a una economía general de signos reblandecidos y sin espesor, que el trabajo de Hamilton se encarga de situar en su propio *devenir estetizante*: el adorno, el artificio, el ornamento, la emulsión de visualidad. Precisamente la detección de estos mecanismos de estetización, hace posible entablar un diálogo con la obra de este artista; con los riesgos que contrae, por supuesto, pero también con sus provocaciones, y con las interrogantes que desliza.

En las estrategias de Hamilton, las intervenciones con papel mural o con papeles de revestimiento sintético han tenido un inequívoco protagonismo. Su *modus operandi* es el “recubrimiento cosmético”, que constituye el denominador común en las instalaciones del artista: una intervención “*de superficie*” que se inflige a objetos, herramientas, monumentos, tapi-

ces o muros, pero que parece capaz de remover en ellos profundas estructuras significantes. El protagonismo del papel mural, sin embargo, debe entenderse como directamente tributario de la condición matriz de la pintura. La manufactura *ambient* del adorno, de la decoración, de la táctica del color en el espacio, nos lleva hacia algunos de los formatos contemporáneos de la pintura, y en esa medida apunta a resignificar las directrices del campo de pictoricidad.

La obra de Hamilton ofrece un ejemplo notable de la *declinación* de esa estructura general de pictoricidad, hacia regímenes de representación subordinados a manipulaciones de entretención: decorar la casa, trabajar el jardín, ambientar los espacios íntimos según el capricho o la fantasía personal -como si la pictórica “emotiva” fuera relevada, en este caso, por una función de esparcimiento imaginista. En el *hobby*, la labor “cosmética” se ve reforzada por un régimen de fetichización radical, en el que se articulan la sublimación libidinal del sujeto en el *make-up*, y su “puesta en forma” política y cultural. Por ello, a pesar de que las operaciones de Hamilton se centran en un estatuto objetual violentado por su propia carga estetizante, es siempre también el plano del sujeto el que se inscribe aquí como problema.

2

Desde el ámbito expansivo de la pintura, entonces, la obra de Hamilton se vuelve hacia el *revestimiento*.

En particular, el *revestimiento* funciona como significante que estructura el sentido de *corpus* de la obra del artista, al detonar una especie de reacción en cadena en el orden categorial de los objetos, o de los espacios, sobre los que se implementa como operación. En este sentido, su primado desborda incluso la efectiva presencia del papel mural o de revestimiento sintético, en muchas instalaciones.

Desde luego, el uso masivo del “papel de revestimiento” está adscrito a la “política estética” de los

recintos domésticos. Socialmente, este uso se sanciona en la readecuación y aderezo de tales espacios, convertidos así en confortables ambientes privados: espacios que guardan la huella de las decisiones tácticas, legibles, de sus ocupantes-decoradores. En el ejercicio prevaricador de Hamilton, es esta connotación la que se vuelve notoriamente ambivalente: el “papel de revestimiento” se transforma, aquí, en dispositivo de exploración y de desplazamiento contextual de los objetos¹, de las herramientas y de las edificaciones públicas². A semejanza de lo que haría un cuerpo extraño, parasitario, este dispositivo —el papel mural recubridor— actúa como catalizador de una nueva dimensión en los elementos *ocupados*. Por efecto de esta ocupación parecen alternarse, en un mismo movimiento, un modo de *extrañamiento* y una singular *recuperación* del objeto, o del edificio. El papel invasor pone en obra toda una dinámica de *recuperación cosmética*.

¹ Pienso en la serie “*Objetos para colgar*”, en particular, desarrollada desde 1998, y de la que constituyen ejemplos sobresalientes las muestras *Fob*, en la galería Gabriela Mistral, en 1998; *Two*, en el Museo de Arte Contemporáneo, ese mismo año; *Tools*, en la galería Posada del Corregidor, al año siguiente; el envío de Hamilton a la II Bienal del Mercosur, Portoalegre, Brasil, en 1999; así también “*Objetos para colgar (escape al paraíso)*”, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 2004.

Como una variante específica de esta serie, pueden considerarse los trabajos en impresión lambda, como “*Queer Tools*”, 2003, presentada en la VII Bienal de La Habana, o las series fotográficas exhibidas en la XXVI Bienal de Sao Paulo, el año 2004.

² En especial, la serie “*Revestimientos*”, desde 1996: por ejemplo, las intervenciones con papel mural a la Basílica de El Salvador, o a las columnas del frontis del Museo de Arte Contemporáneo, en 1997, como también algunos fotomontajes trabajados como proyectos de intervención (el revestimiento del monumento a Balmaceda en ese mismo año).

Pensemos en los proyectos de intervención con papel mural sobre edificaciones públicas de Santiago (la serie “*Revestimientos*”). Estas construcciones, a la luz de las intervenciones de Hamilton, resultan intrigantes. De alguna manera, emergen bajo la alevosa condición de una pérdida infinita. Una pérdida que alude, en primera instancia, a la *promesa* que alguna vez tuvieron de acceder a la dignidad de la ruina. En sentido estricto, la extinción de esa misma pérdida resulta más violenta incluso que la promesa perdida. Es ésta la secreta violencia de la obra de Hamilton.

Porque, solidario con su anemia simbólica, el artista las “recupera” de su pérdida, adornándolas. Pero con eso, sólo las precipita a la exponencialidad de la pérdida misma, convirtiéndolas en lo que ya eran: decorado urbano. Y es éste un punto sin retorno. La *ocupación* del papel recubridor sobre el cuerpo material de estas edificaciones, de estas ánimas en pena, se ejerce como un leve *vaciamiento final* de su pretendida dignidad como “monumentos”, o como “edificios públicos”. El papel-velo maquillador da el último envión a la pérdida devenida del edificio (en tanto monumento): ejecuta una especie de *exteriorización* de la condición de ruina, que

es acentuada, paradójicamente, por el gesto *recuperativo-cosmético*.

De este modo, es la poética patrimonial la que resulta aquí subvertida, por la impertinencia del huésped más extrañamente indeseable que cabía imaginar: aquel que, adornando la edificación desde alguno de sus soportes estructurales (las columnas, por ejemplo), recubriéndola para “embellecerla”, la expone públicamente como residuo de su propia muerte, y la recupera con ironía para desnudarla mejor.

Como puede suponerse, las “*mínimas*” modificaciones visuales que opera el papel recubridor sobre estos monumentos, trasuntan sin embargo una compleja escena de superposiciones y travestimientos, de mutaciones de identidades. Y es que, en efecto, la puesta en escena de estos ocupamientos parece desintegrar, precipitándola, la temporalidad unívoca de la ruina (aquella que nos habla de un constructo simbólico en declinación, y de la edificación como ánima en pena), al invocar un gesto cosmético de salvamento por el cual el edificio puede ser, ahora, *encantado* de nuevo con su misma miseria, por así decir. Como si fueran “puestos a punto” por la exteriorización “estética” de su propia ruina, bajo la acción del papel-velo que los embiste, estos edificios parecen *renacer*, pero resituados contingentemente como elementos estéticos, o estetizados; casi se diría, como *secreciones estéticas de superficie*.

3

Esta especie de palimpsesto, implícito en el empapelamiento de edificios públicos, se encamina hacia la estrategia de la recolección y de la combinatoria, en la variante modular de la serie “*Objetos para colgar*”.

A diferencia del “encantamiento” de la ruina y de su conversión en “secreción” estética-decorativa que mencioné recién, esta otra serie presenta una modalidad distinta de invasión cosmética. En este caso, es la inanidad desasida de prestigio simbólico de es-

tos aparatos (machetes, serruchos, planas, scrapers, máscaras, espátulas, etc.), lo que el recubrimiento del papel denota sobre los objetos mismos, reubicados y vueltos a nacer a la vida “desfuncionalizada” de la construcción lúdica. En cierta manera, es la propia función asignada al papel mural la que resulta parodiada aquí, en la medida en que el papel-velo pareciera refuncionalizarse, también, como herramienta lúdica. No se trata ya de recubrir una estructura arquitectónica, cuyo efecto sería la evacuación de su memoria material y cultural, irónicamente desmantelada por la operación de maquillaje. En la serie “*Objetos para colgar*”, el empapelamiento *forma parte de la disposición del módulo*, e interactúa con los demás elementos de la serie: la forma de las piezas, sus sombras, su dinámica espacial sobre la pared. Ahora, el empapelamiento transita con total libertad desde la cosmética del elemento en desuso, hasta el juego del módulo, y viceversa.

El *módulo* remite, en consecuencia, a otra forma de revestimiento objetual: el objeto utilitario convertido en pieza de juego, que inventa nuevas formas de disposición decorativa. La metamorfosis del objeto pasa entonces por su cualidad de herramienta de trabajo, pero bajo la acechanza de una simbiosis múltiple: mecano infantil, objeto funcional estetizado, trabajo entretenido, elemento modular. Y, en cuanto unidad de una combinatoria, el objeto se vuelve dócil, manejable, permutable. Transformado en fetiche estético pseudoinfantil, su destino de pieza serial de un juego modular proporciona otra modalidad bajo la cual el empapelamiento actúa *succionando* una forma de uso sancionado en los objetos.

³ Una señal inicial de lo que luego conformaría la pauta de este protagonismo, puede verificarse ya en los trabajos que Hamilton expuso en la galería Gabriela Mistral en la muestra *Decorando a Dúo*, en septiembre y octubre de 1996: una serie de ilustraciones del libro de “Historia de Chile” de Walterio Millar, impresas en tapiz sobre papel mural o sobre palmetas vinílicas, y que livianamente *ceden* su ilustratividad prope-
dética ante el impulso del aparato decorativo que las retiene y reafirma como material previamente disponible para tales efectos ornamentales.

4

Como puede desprenderse de lo que he dicho hasta ahora, el protagonismo estructural de las intervenciones con papel mural o con papeles de revestimiento sintético³, se relaciona, más que nada, con la operatoria de desmontaje y de borradura que el espacio

semántico y sintáctico de la decoración ejercita sobre aquello que recubre. La serie “*Magic Cover Paintings*”⁴, en este sentido, parece *extenuar* los remanentes de representación que aún pudieran sobrevivir a este asalto. Aquí nos encontramos ante una pérdida neta de referencialidad; un formalismo geometrizable máximamente aséptico, elevado a *puro diseño*.

Como si se tratara del despliegue de un “inconsciente decorativo” ya sin trabas, esta serie pone en escena un juego libre de texturas visuales y esmaltes sobre tapiz, extrañamente confabulados con algunos figurines desprendidos del imaginario de los cuentos infantiles (duendecillos, genios, animalitos, etc.). Los figurines ocupan, en medio de estas composiciones, en sus ángulos o cuadrículas, una posición que en ningún caso resulta perturbadora, sino que provoca un efecto de *inmanencia total*. En cierto modo, este despliegue inmanente de los recursos decorativos parece sustraer, “mágicamente”, cualquier subtexto posible a la presencia de estos personajes de la primera infancia. Es la perversión de esta pérdida del habla –la autocastración de la operación visual-, la que se expande como pulsión neutralizadora por la superficie de estos cuadros.

La serie “*Objetos para el jardín*” sanciona un tránsito inverso. Pienso, sobre todo, en las notables “mangueras flexilight” instaladas en la exposición “Magnética”, en la sala de arte Fundación Telefónica, en el año 2000. Estériles, inocuas y limpiamente configuradas como golosina de color, la luminosidad de las tiras de flexilight –que nos encontramos en los “ambientes” de los cines o en los anuncios comerciales-, recorre y unifica las secciones que los porta-mangueras constituyen sobre un muro intervenido con látex. Nuevamente, esta trama de color luminiscente diluye la condición útil del artefacto, pero permite un juego de sustitución (el flexilight actuando como manguera) que recompone una zona de máxima duplicidad y simulación: el espacio de la decoratividad total, que se traduce, en este ejemplo, en agobio cosmético generalizado.

⁴ Desarrollada desde 1999, un buen ejemplo lo representa la muestra del mismo nombre en galería Animal, en 2002.

“HOME-CENTER” Y SUMMA VISUAL: EL RETIRO
DEL SUJETO EN EL CONSUMO

5

Vemos, pues, el modo como la propuesta de Hamilton, desde su exuberante mimetismo, se arrima a la detección y procesamiento visual de algunas estrategias de seducción *superficial* en la esfera del consumo, como régimen general de fetichización. Es claro que esta inclinación hacia la retórica cosmética y el “gusto de masas”, y hacia las ínfulas regresivas pero aliviadoras de las promesas del consumo “entretenido”, conciernen a la sustantiva oscilación de este *corpus*: en él, el momento de la distancia crítica se constituye en el mismo movimiento por el cual se intenta asimilar, estratégicamente, las prerrogativas estéticas del consumo.

Lo interesante de esta atención de Hamilton a lo que podría entenderse como “ciudadanía estética de consumo”, posmoderna y transterritorial, y en la que los mecanismos de decoración y de montaje objetual se liberan en el uso cotidiano y en la construcción de intimidad, reside en que ella repara en uno de sus recursos más eficaces: la extenuación estetizante de la economía de la representación. Como apuntaba hace un momento, la secreta violencia de la obra de Hamilton consiste en amparar y extrapolar ese grado de extenuación hasta un límite inquietante. Succionando y desobrando, con ambigua inocencia, cualquier forma acumulada de densidad simbólica que aún pudieran portar los utensilios domésticos de trabajo y las edificaciones públicas (aunque de modo distinto en ambos casos, como hubo ocasión de ver), ese vaciamiento alcanza aquí la materialización espectral de un *plano visual estetizado*: como si la estetización generalizada hubiera subsumido cualquier marginalidad en ese único plano de inmanencia -como si lo estético pudiera ser, finalmente, la encarnación del plano de inmanencia. Una constitución, ésta del plano de inmanencia, que no carece de cierta falacia bien administrada, en la medida en que agrega, unos sobre otros pero dispuestos

en la misma línea que borra sus particularidades, las prácticas representacionales estandarizadas del arte, del diseño, del bricolage, y de la manualidad lúdica y gestionadora, en una misma y convulsa hoguera de las vanidades.

Vaciadas las premisas de sus campos respectivos en un *máximo común visual* (como un estallido de lo pictórico en el confeti maleable del color, de las formas y de las iconografías, “liberados” ahora de los regímenes que los mantenían convictos, para la libre disponibilidad de la ornamentación doméstica), los trabajos de Patrick Hamilton se sitúan en el flujo mismo de aquella homologación estandarizada. Un conjunto de retóricas de desplazamiento y de recontextualización (seducción, adorno, retoque, revestimiento, ornamento), emergen así como maniobras tenues de normalización, ejecutadas por la economía estética del mercado globalizado y sus microfiguras corporativas de poder. Esta economía estética de consumo apunta, en definitiva, a la constitución de una intemperie visual afásica, de la que se ha desalojado cualquier residuo rememorante, y en la que la exposición de la mirada al eriazo circulante de lo visual abre la posibilidad de su gestión permanente, en la factualidad efímera de la *fascinación*.

6

Las retóricas visuales con que oficia el mercado, bajo el leve crisol de lo cosmético, señalan también un estatuto de objetualidad fetichizada, como decía hace un momento. Y esta auratización fetichista pone en movimiento toda una economía libidinal compensatoria para el sujeto, con sus promesas “ortopédicas” de sentido.

En este punto, la obra de Hamilton lleva a cabo una lectura muy astuta. Enfatiza, sobre todo, la prodigalidad consoladora de la manipulación lúdica, en el mercado del “mundo privado” y del “tiempo libre”. Los utensilios “*do it yourself*” auguran una aus-

piciosa oferta a los escarceos de la imaginación del ocupante-decorador de interiores: la conversión de su tiempo libre en un espacio de libertad, de acuerdo a una ficción regresiva permanente (“sigamos siendo niños”). Esta consolación, bajo la forma inocente y pulcra del “trabajo entretenido”, funciona entonces como una coartada transparente y eficaz: hace de la denegación que se vive en el ámbito público de la producción, una posibilidad de maniobra mobiliaria y ornamental: *sentirse en casa*.

Y es esto, precisamente, lo que se “oferta” como inversión del tiempo libre. Pero esta oferta tiene necesidad permanente de encubrir la manifestación del individuo como subordinado. Y lo hace presentándolo bajo la forma de una voluntad de elección, supuestamente, *sin límites*. ¿Dónde establecer la *promesa infinita* de la capacidad de elección del sujeto? Justamente, en la *gestión estética* del ornato doméstico. Y es ahí, en el espacio confortable de la intimidad, donde se consuma el desobramiento de la imagen, es decir, donde se desvanece cualquier espesor simbólico de la representación. Desembarazada de sus cargas icónicas, ésta puede acceder, libre de culpas, a la posición abierta, disponible, del recurso decorativo.

Al mismo tiempo, la administración de estos recursos a la ensoñación se ofrecen en el eficaz y competente espacio simbólico de una mega-marca señalada para tales efectos: el *Home-Center*. Como prodigioso conducto de los ensueños de *weekend*, el *Home-Center* provee de una ineludible oportunidad de materializar un sentido de ocupación “útil” y desinteresada a nuestro tiempo “libre”. En sus estanterías y *packages* de herramientas y de ideas, se desenvuelve el concertado material *explosivo* con que se hace posible la *desmovilización general como retiro en el consumo*.

La enseña declarada del *Home-Center*, reivindicada en su propio nombre, incurre en el maximalista ofrecimiento de que el mundo será nuestro hogar, o de que nuestro interior (nuestra casa) es el mundo: somos ciudadanos del mundo al constituirnos en ciudadanos del consumo. Una ciudadanía “nómada”, pero replegada, que convierte al individuo en “suje-

to del mundo” en la medida en que éste se reconozca como un momento de tránsito en la masificación política del *gusto* –vale decir, de los imaginarios convalidados. He ahí su verdadera forma de legitimación.

7

En consecuencia, las estrategias de intercepción de los mecanismos (bio)políticos y estético-representacionales que subyacen a la producción de la subjetividad del consumo, proporcionan algunas de las claves más instigadoras de la obra de Hamilton.

Como hemos visto, en el trabajo de este artista la cotidianidad anónima de los objetos de uso doméstico padece una implosión simbólica general, como producto de su precipitación hacia el foso sin fondo del mercado, administrador competente de los emblemas vaciados. Es por eso que el bricolage, el arte y el diseño decorativo se conjugan en una *summa visual* desbordante, que acompaña fielmente el *retiro del sujeto en el consumo*. Y es la producción (bio)política de una forma de subjetividad constituida, precisamente, en esa retirada, en esa recesión, lo que aquí comparece. Subjetividad excomulgada de un espacio público proactivo, y que acepta dulcemente, con credulidad, la promesa de inscripción espectral, por así decir, que le extiende el consolador juego decorativo. Así entonces, la remodelación de lo cotidiano surge como mera confortabilidad *atenuada* de un “arreglo de mundo”.

Esta suave confortabilidad, esta complacencia *smooth*, que se desprende de las amansadas (y bonitas, y divertidas) faenas de la decoración y de la ornamentación, parece interpelarnos con la fuerza de los nuevos desafíos a que se enfrenta la producción del arte visual. Por cierto, la obra de Hamilton da que pensar en un insólito cumplimiento de la pesquisa vanguardista de la unión arte-vida. Pero hay algo más todavía: el *vaciamiento* del espeso campo

de la representación, constituye una seña inequívoca de los desplazamientos, de los reciclados y de las mezclas de la cultura del estereotipo iconográfico en el marco *eficiente*, táctico y económicamente visual, de los espacios íntimos, trasladados al grado cero del *ambient*.

Puestos en órbita por el mercado de las modalidades y de las sensibilidades al uso, tales elementos culturales (el *kitsch*, la abstracción geométrica, el arte *pop*, el *op art*, la decoración, los imaginarios iconográficos sancionados desde la segmentación etérea, social o de género, etc.), sumidos en un travestimiento híbrido total, recogen la jerga que amolda sus disonancias y sus extravíos en la naturalización del lenguaje del *design*. Como si “todo”, “cualquier cosa”, estuviera a punto de devenir ampulosa o mínimamente *déco*, el agradable murmullo de esta *estetización* radical parece horadar trágicamente la posibilidad de una contestación en clave emancipatoria. Sólo se trataría (y he aquí la mayor ruina del sentido, la mayor *desolación* a que nos entrega la retórica del revestimiento, al cual el mismo trabajo de arte está aparentemente condenado a unir sus voces) de esperar la devaluación de su espesor representacional como *signo circulante*. Un estado de ruina, en todo caso, alejado de los torcidos aleteos ante la inminencia de la catástrofe por parte de sus víctimas; una catástrofe sin *pathos* operático catastrofista, sin paisaje post-apocalíptico.

El único apocalipsis sería la *summa visual*. Y ése parece ser justamente el problema: la indefensa sumisión de toda operación visual (el arte incluido, desde luego), a la mera gestión del revestimiento, del adorno, de la disposición táctica y modular.

La obra de Hamilton permite situar algunos de los parámetros claves de esta dinámica cultural fagocitadora. Las series “*Magic Cover Paintings*” y “*Objetos para colgar*”, por ejemplo, exhiben ciertas paradojas fundamentales del recurso discursivo a la *hibridación* (término tan importante, como se sabe, en el rastreo de los problemas que presentan las matrices culturales latinoamericanas, leídas desde la mo-

derinidad). Desde las premisas de la masificación cultural, no cabe ninguna duda de que en la propia remodelación de la cotidianidad que promete el *Home-Center*, ya se han transado, y aún anticipado, las posibilidades de hibridación, en la figura coordinante del diseñador y modelador de signos visuales. Para insistir una vez más: *la recesión del cambio social hacia la confortabilidad íntima*, se constituye en el mismo proceso *succionante y recuperativo-cosmético* con que nosotros, consumidores, remezclamos elementos “diferenciados”, liberados a nuestro capricho o imaginación, dentro de un proceso general de ciframiento de la diferencia. El *Home-Center*, y las labores del maquillaje y la decoración, aparecen como instancias detonantes, máximamente eficientes, de la *hibridación* de lenguajes plásticos contenidos en la *suma* visual prometida al consumidor promedio.