



NICANOR ARÁOZ
ABOLICIÓN FUTURA
BARRO

Antiguas conceptualizaciones conductistas sobre la naturaleza del yo supieron ubicarlo, cuatreado, en estas categorías:

1. El cuerpo (la piel, los genitales [sic])
2. Procesos psicológicos o intraorganísmicos (la conciencia, una picazón en la planta del pie)
3. Características y atributos individuales (edad, profesión)
4. Posesiones y secreciones (un reloj, el sudor, artículos de baño)
5. Ideas abstractas (la moral de la sociedad, la ley)
6. Otras personas (la gente del lugar donde naciste, tu padre)
7. Objetos propios del entorno físico cercano (la mugre en las manos, los muebles en esta habitación)
8. Entornos físicos remotos (la habitación de al lado, la Luna)

Entre las conclusiones obtenidas por este tipo de estudios se llegó a la hipótesis de que el “yo expandido” estaba informado por objetos y agentes sobre los que el individuo ejerce control —como una pierna o un martillo—, pero también por aquellos agentes y objetos que ejercen su control sobre el individuo —como el deseo o la anemia—.

Ni tan soberano ni tan constructo, es difícil además no oír ecos tochos de las ontologías variables latourianas y otras figuras teóricas similares en estos sistemas de relaciones que hacen al yo. Leídos, sin embargo, como si fueran una especie de poesía clínica, o como el inventario de un corralón incalculable, lo difícil es no identificarlos como la materia misma que Nicanor Aráoz usa para hacer sus esculturas.

No extraña ver en *Abolición futura* una puesta galerística al servicio de ordenar fetiches, atenciones y añoranzas: objetos del mundo que al ejercer su control sobre el artista lo hacen sujeto. Tampoco es noticia la inclinación de Aráoz por antologizar o recuperar, a través de la autocita, hitos formales propios (siendo además que la escultura es el medio más proclive para este tipo de reconstituciones y que Aráoz es de los más excelentes productores de asuntos escultóricos del país). La espuma de polietileno y el gas neón vuelto cadena reaparecen como tracks en un disco remasterizado y nos enfrentan a la máxima operativa de que si algo funciona no hace falta arreglarlo, a lo sumo se lo limpia. La pregunta entonces es ¿de qué manera funciona una obra?, o bien ¿para qué poronga funciona?

Si estamos atravesando el ápex de la narrativa institucional que le exige a la obra ser un bien social que te enseña a vivir, podría decirse que Aráoz no especula con la suspensión o reformulación de ningún orden a través de las experiencias y objetos que proyecta, sino que reconoce el hecho de que todo arte institucionalizado —y pronto, quizá, todo activismo no radicalizado— tiene una sola función, que es la de profundizar la estetización de la realidad sociomaterial.

La diferencia entre una obra contemporánea y una franquicia de películas está solamente en las inversiones y los retornos; pero la diferencia entre Nike y Adidas, o entre Marvel y DC, es la misma que hay, en términos fisiológicos, entre la analidad cocaínica masculina homosexual y la analidad cocaínica masculina heterosexual: ninguna. La separación —medida en valor y tiempo— entre las obras que Nicanor Aráoz ha hecho y volverá a hacer también tiende a cero, porque en cualquier y todos los casos él se dedica a exaltar la “dimensión extraña, llena de sutilezas metafísicas y precisiones teológicas” de la mercancía.

La espiritualización de su propias materialidades y el encomio del fetiche son el resultado de una forma ¿romántica? de ¿alienación? que consiste en mantener al velo en su lugar y nunca descorderlo. Aráoz hace cosas que le gustaría comprar. Aráoz hace cosas muy raras y muy bellas que le gustaría comprar. Las cosas que hace Aráoz están hechas de mundo y en el mundo está él, haciéndose y deshaciéndose de manera procedimental. En este proceso encuentra una línea de supervivencia histórica para el despliegue de la intimidad estética y el autodescubrimiento individual, ideales propios de lo moderno como sensibilidad ahora terminal (la remasterización también es un acto de preservación).

Si ciertas drogas sirven para “dar con la materialidad del paisaje sonoro psicodélico del trance”, la escultura en el caso de Aráoz funciona para materializar lo abstracto que lo controla y producir a su vez herramientas abstractas de control. Este ida y vuelta entre lo material y lo inmaterial, dentro de una economía de la percepción ultra regulada, no implica sin embargo que las esculturas deban leerse como el derrame de una cosmología interna sobre el mundo. Nicanor es más como un libro: la máquina que se conecta a otras máquinas, el sueño que se conecta a otros sueños. En esta muestra finalmente abandona su observación sobre los carnavales del crimen y se conecta de nuevo con el sueño de una casa, con el sueño de la risa, con el sueño de una forma y con el sueño de todos nosotros.

In the past, behaviorist conceptions of the nature of the self have tended to manhandle it into one of the following categories:

1. The body (skin, genitals [sic] etc.)
2. Psychological or bodily processes (consciousness, a tickle on the sole of your foot)
3. Individual characteristics and attributes (age, profession)
4. Possessions and secretions (a clock, sweat, bathroom products)
5. Abstract ideas (society’s morals, the law)
6. Other people (People from where you were born, your parents)
7. Objects from one’s surroundings (the dirt on your hands, furniture in the room)
8. Remote physical environments (the room next door, the Moon)

One of the outcomes of these approaches was the hypothesis of the “expanded self” as determined by the objects and agents over which the individual has control—such as a leg or a hammer—but also the agents and objects that exercise control over the individual—such as a desire or anemia.

Not so sovereign or calculated, it is difficult nonetheless not to hear clumsy echoes of Latourian ontological variables and other similar theories in these systems of relationships with the self. Read, however, as a kind of clinical poetry or the inventory of an intangible building supplies depot, it’s hard not to see them as the same stuff from which Nicanor Aráoz makes his sculptures.

It comes as no surprise to see in *Abolición futura* [Future Abolition] a gallery organized to display fetishes, interests and yearnings: worldly objects that make the artist the subject as they exercise their control over him. And it is also wholly in keeping to see Aráoz’s impulse to archive and preserve, through self-reference, formal landmarks from his career (given that sculpture is a medium very much suited to these resuscitations and Aráoz is one of the best producers of sculptural phenomena in the country). The polyethylene foam and neon gas made into a chain reappear like tracks on a remastered album, bringing to mind the mechanic’s maxim that if something works it doesn’t need fixing, or at the most needs a clean. So the question then becomes, How does a piece of art work? Or rather, Why the hell does it work?

If one is regarding matters through the prism of the institutional narrative that holds that an artwork must be a social good that teaches you how to live better, they might say that Aráoz isn’t aiming to suspend or reimagine an order through the experiences and objects he produces but rather is recognizing the fact that all institutionalized art—and soon, perhaps, all non-radical activism—has a single purpose, which is to enhance the aesthetics of socio-material reality.

The difference between a contemporary artwork and a film franchise is simply investment and returns; but the difference between Nike and Adidas, Marvel and DC is the same, in physiological terms as that between the cocaine infused anality of the homosexual male and the cocaine-infused anality of the heterosexual male, which is to say that there is none. The distance—measured in terms of value and time—between the artworks made by Nicanor Aráoz in the past and those made in the future is trending down to zero because in each and every instance they pay tribute to the “strange dimension full of metaphysical subtleties and theological definitions” of merchandise.

The spiritualization of material properties and praise of the fetish arise out of a (romantic?) form of (alienation?) that consists of keeping the veil in place and never pulling it back. Aráoz makes things he’d like to buy. Aráoz makes things that are very strange and very beautiful that he’d like to buy. The things that Aráoz makes are made of the world and he is in the world systematically putting himself together and taking himself apart. In the process he has encountered a form of historical survival in which to create his personal aesthetic world and define modes of self-discovery, ideals of modernity as a now terminal sensibility (re-mastering is also an act of conservation).

If certain drugs serve to “encounter the materiality of the psychedelic soundscape of trance”, in Aráoz’s case sculpture serves to materialize the abstract forces that control him and also to produce his own abstract tools of control. This coming and going between the material and immaterial realms within a very closely regulated economy of perception does not mean that the sculptures should be read as indicative of an individual cosmology of the world. Nicanor is more like a book: a machine connected to other machines, a dream connected to other dreams. In this exhibition he has ultimately discarded his observations of carnivals of crime and reconnected to the dream of home, the dream of laughter, the dream of a form, the dream we all share.