

Tesis Magister en Arte, mención Artes Visuales.
Universidad de Chile

*El arte contemporáneo como método de investigación:
metodología, procedimientos y análisis de casos.*

Guillermina Bustos

Tutor: Mauricio Barría Jara

índice

0. introducción (p.6)

sobre este trabajo (p.6)

agradecimientos (p.9)

1. capítulo i: ¿cómo entendemos el objeto de estudio de la producción de arte contemporáneo? (p.10)

i. cultura (p.12)

 i.i. la cultura como actos significantes (p.12)

 i.ii. ordenes (p.13)

ii. orden performativo: conducta (p.15)

 ii.i. teatralidad (p.15)

 ii.ii. performance (p.16)

 ii.iii. repertorio (p.17)

 ii.iv. performatividad (p.18)

iii. orden discursivo: lenguaje (p.20)

iv. orden perceptivo: imagen (p.20)

2. capítulo ii: ¿cómo actúa el arte contemporáneo en relación a la cultura? (p.25)

historia (p.26)

sistema de arte (p.26)

escenas locales / definiciones locales (p.28)

arte en relación a lo social (p.28)

una posición: el artista como investigador (p.31)

lo «contemporáneo» (p.31)

objeto de estudio (p.32)

método (p.32)

contexto de trabajo (p.32)

arte v.s. cultura (p.33)

procedimientos de subjetividad (p.37)

Bonino aclara ciertas dudas (p.39)

la reelevancia del objeto (p.41)

la conquista del apocalipsis (p.43)

la reelevancia de la institución (p.45)

sin título (p.47)

tangente (p.47)
intrusión (p.49)
trabajo en arte (p.51)
análisis funcional (p.51)
concluyendo (p.53)

3. capítulo iii. casos de investigación de manifestaciones culturales. (p.55)

i. la exhibición de la pintura. (p.55)

i.i. cómo colgar una pintura de Frank Stella en tu casa. [2011]. Sebastián Riffo. (p.56)
i.ii. encargo privado / representación de una imagen configurada digitalmente. [2012]. Guillermina Bustos. (p.58)

ii.difusión de la información científica. (p.65)

ii.i. biotrópico. [1970]. Luis Benedit. (p.65)
ii.ii. espacio blanco / reconstructing time. [2005]. Irene Koppelman. (p.67)
ii.iii. inventario de accidentes. [2013]. Guillermina Bustos. (p.70)
ii.iv. HIDROBOTÁNICA chino-cantonesa. [2015]. Guillermina Bustos. (p.74)

iii. publicidad y objetos de consumo. (p.77)

iii.i. happening de la participación total o happening para un jabalí difunto. [1966]. Roberto Jacoby, Eduardo Costa y Raúl Escari. (p.78)
iii.ii. Tupac. [2008]. Giuseppe De Bernardi. (p.80)
iii.iii. garabato. [2013]. Guillermina Bustos. (p.83)
iii. iv. amor usado. [2015]. Guillermina Bustos. (p.87)

4. conclusiones (p.94)

¿por qué escribir una tesis de magister en artes visuales? (p.94)

5. bibliografía (p.97)

0. introducción

todo lo dicho aquí es sólo el resultado de una seguidilla de acuerdos provisorios.

sobre este trabajo

Esta es una tesis de Magister en Arte, con mención Artes Visuales, de la Universidad de Chile.

Este es resultado de la toma de los ramos que contempla la malla académica, pero también es la consecuencia de las continuas conversaciones con colegas artistas, curadores, historiadores e investigadores de arte contemporáneo latinoamericanos; de viajes e intercambios laborales por diferentes ciudades del continente; en relación al grupo de trabajo de Curatoría Forense, del que participo activamente desde 2015.

Este escrito es también la excusa para la exposición de una serie de ideas que vienen siendo revisadas hace dos años, tanto en instancias académicas como fuera de ellas.

En principio trata de la argumentación sobre la siguiente hipótesis fundamental: el arte contemporáneo es un método de investigación, y como tal, su objeto de estudio es la cultura. Habiendo presentado este problema nos dedicaremos a reconocer y recorrer diferentes autores que describen y problematizan esta relación, hilbanando los argumentos que den cuenta de esta posibilidad.

A su vez nos ocuparemos de hacer un breve diagnóstico del estado del sistema de arte contemporáneo, sus variables y opciones, y que posición como productores hemos decidido asumir.

Esta es una oportunidad ante todo para pensar el vínculo entre la «teoría», las «relaciones» y la propia «práctica» artística; junto con la revisión de la articulación de estas tres variables como una forma de conocimiento sobre el sistema del arte en relación a la cultura.

Aquí se encontrarán con un análisis de un recorte de la propia producción artística: una parte fue elaborada en el contexto del Magister en Arte, otra parte fue realizada de manera particular. Este grupo de trabajos ha sido exhibido entre los años 2012 y 2015 en Argentina, Chile y México, tanto en instancias individuales como colectivas.

En función exponer esto nos dedicaremos al desarrollo de tres capítulos:

1. capítulo i. ¿Cómo entendemos el objeto de estudio de la producción de arte contemporáneo?

Aquí revisaremos que entendemos por cultura a través del marco teórico que nos ofrece la antropología cultural, la teoría del teatro y la performance en diálogo con algunas ideas en torno al lenguaje del post-estructuralismo, la semiótica y los *estudios visuales*.

2. capítulo ii. ¿Cómo actúa el arte contemporáneo en relación a la cultura?

Estableceremos porque entendemos que el arte contemporáneo es una forma de conocimiento, describiendo sus procedimientos, su capacidad política y su influencia; a la vez que referendonos a casos específicos.

3. capítulo iii. ¿Cómo llevamos a la práctica nuestra toma de posición en la propia investigación?

Analizaremos casos referentes de arte contemporáneo y un recorte de la propia producción artística de los últimos 3 años para dar sustento a nuestros argumentos.

Entendemos que la prioridad de este escrito no esta enfocada sobre los proyectos artísticos aquí analizados, sino sobre las herramientas metodológica que podemos deducir de ellos, aquellas que creemos que sirven al conocimiento y la evidencia de los aspectos políticos de la retórica (visual) de los objetos y prácticas que las obras investigan.

Es por esto que el análisis de casos se distribuye en dos capítulos: primero, en el **capítulo ii**, como respaldo de los argumentos sobre nuestra posición como productores de arte contemporáneo; segundo, en el **capítulo iii**, como revisión y memoria de la propia producción en relación a otros referentes adyacentes en las problemáticas que abordan.

Para el primer grupo analizamos los siguientes casos:

- *Construcción de un Horno popular para hacer pan*. [1972]. Victor Grippo y Jorge Gamarra. Exhibición *Arte e ideología. CAYC al aire libre*. (Buenos Aires, Argentina). Happening y Performance.
- *América invertida*. [1943]. Joaquín Torres García. Museo Juan Manuel Blanes. (Montevideo, Uruguay). Dibujo.
- *Che Guevara*. [1968]. Andy Warhol. (New York, Estados Unidos). Serigrafía.
- *Bonino aclara ciertas dudas*. [1966] Jorge Bonino. Instituto Di Tella. (Buenos Aires, Argentina). Performance.
- *La conquista de América*. [1988]. Las Yeguas del Apocalipsis. Comisión Nacional de los Derechos Humanos. (Santiago de Chile, Chile). Performance.
- *S/T*. [1974]. Asher, Michael. Claire Copley Gallery, Inc. (Los Angeles, Estados Unidos). Instalación.
- *Inserciones en circuitos ideológicos. Proyecto Coca-Cola*. [1970]. Cildo Meireles. (São Paulo, Brasil). Fotografía.
- *Función relación con Meli*. [2013]. Ignacio Bustos. Exhibición *Limbo*. Feria EGGO, Mercado de Arte. (Córdoba, Argentina). Dibujo.

Para el segundo grupo, y para responder al encargo de la tesis, hemos realizado un recorte y una selección de «problemas favoritos» que son tratados en las obras, que atraviesan el cuerpo de la propia producción. Nos referiremos puntualmente aquí a ciertos dispositivos de comunicación e información y de como nos

relacionamos con ellos, en particular aspectos de: (i) la exhibición de la pintura, (ii) difusión de la información científica y (iii) publicidad y los objetos de consumo.

Para ello tomaremos como casos de estudio los siguientes referentes:

- *Cómo colgar una pintura de Frank Stella en tu casa*. [2011]. Sebastián Riffo. (Santiago de Chile, Chile). Pintura, Instalación y Fotografía.
- *Biotrón*. [1970]. Luis Bénédict. XXXV Bienal de Venecia. (Venecia, Italia). Instalación.
- *Espacio blanco / Reconstructing time* [2005]. Irene Kopelman. Facultad de Ciencias de la Tierra y el Museo de Geología. (Amsterdam, Holanda). Instalación.
- *Happening de la participación total o Happening para un jabalí difunto* [1966]. Roberto Jacoby, Eduardo Costa y Raúl Escari. En el marco del Instituto Di Tella (Buenos Aires, Argentina). Happening y Performance.
- *Cerveza Tupac: una escultura social*. [2008] Giuseppe De Bernardi. Galería Pancho Fierro (Lima, Perú). Instalación y performance.

Los proyectos propios que analizaremos serán los siguientes:

- *Encargo privado / Representación de una imagen configurada digitalmente, díptico. 70X140*. [2012]. Dentro de la exhibición individual *(neo) modalidades analítico-pictóricas*. Curaduría Carina Cagnolo y Alejandra Perié. Centro de Producción e Investigación en Artes (CePIA). (Córdoba, Argentina).
- *Inventario de Accidentes [Archivo para la memoria de un espacio]* [2013]. Dentro de la exhibición colectiva *Casa Tomada*. Curaduría Marta Hernández Parraguez, Cecilia Flores y Carolina Olmedo Carrasco. Domicilio Privado Ñuñoa. (Santiago de Chile, Chile).
- *Hidrobotánica chino-cantonesa* [2015]. Dentro de la exhibición colectiva *Un paisaje silencioso*. Sala CCU Artes Visuales. (Santiago de Chile, Chile).
- *Garabato [alternative Doodle]* [2013]. Dentro de la exhibición colectiva *Proyecto Quilicura*. Curaduría Marta Hernández Parraguez, Daniela Sepúlveda y María José Rodríguez. Centro Cultural Quilicura. (Santiago de Chile, Chile).
- *Amor usado* [2015]. Curaduría Jorge Sepúlveda T. La Expendeduría. (San Miguel de Allende, México).

Revisaremos como a través del recurso del absurdo de simular ciertos procedimientos es posible alguna forma de ironía crítica, aquella que actuaría exhibiendo las relaciones de tensión que existen dentro de la estructura de estos dispositivos de información.

Siendo que sostenemos que la investigación ya se encuentra contenida dentro de las obras solo nos referiremos a como en los proyectos se ve aparecer su carga simbólica constituyente.

Cabe destacar que lo explicado a lo largo del trabajo pareciera una concatenación de argumentos lógicos, sin embargo se trata de la organización de un grupo de ideas que surgen de una serie de experiencias propiciadas por la producción y recepción de prácticas artísticas. Es a medida que hemos dedicado tiempo a la investigación que hemos encontrado los argumentos que harían evidente una serie de preocupaciones sobre el arte y la cultura.

agradecimientos

Por último quiero agradecer a todos los que hicieron posible este trabajo. En principio quiero agradecer a mis padres por la posibilidad, apoyo y ayuda para el cursado de esta carrera. A Mauricio Barría, quien dirigió y aconsejó en el proceso de elaboración de esta tesis. Especialmente a Cecilia Flores Aracena por todo lo aprendido, conceptualizado y desarrollado alrededor de Personal de Futilería y en muchos de los trabajos aquí analizados; por su cariño y ayuda. A la familia Flores por acogerme durante mi estadía en Chile. A Jorge Sepúlveda T. por su compañía constante y colaboración, tanto en las discusiones teóricas como en la oportunidad de darle difusión de este trabajo. Al equipo de trabajo de Curatoría Forense por la posibilidad de poner a prueba públicamente varias de las hipótesis aquí formuladas, tanto en las instancias de seminarios, charlas, residencias y conversaciones informales.

A Loreto Muñoz, David y Danilo Barajas, Marta Henrandez Parraguez, Carolina Olmedo Carrasco, Daniela Sepúlveda, María José Rodríguez, Carina Cagnolo y Alejandra Perié; personas que hicieron posible que muchos de los proyectos aquí analizados fuese exhibidos. A mis profesores del Magister, por su dedicación, atención y consejo.

A mis compañeros de Magister, especialmente a Marcela Serra, Manuela Flores y Macarena Cortes por darme sus opiniones y sugerencias acerca del cuerpo de producción. A mis amigos incondicionales Brenda, Jimena, Luciano, Nicolás, Rodrigo, Anderson, Fernando, Carlos y Maigo. A mis hermanos Emilia, Ignacio y Octavio.

1. capítulo i: ¿Cómo entendemos el objeto de estudio de la producción de arte contemporáneo?

«La frontera entre el arte y la realidad se ha desvanecido al tiempo
que ambos caen en el ámbito del simulacro universal».

Peter Bürger. (1990) *Aporías de la estética moderna*. New Left Review 184.

Nuestra primera hipótesis de trabajo es: entendemos el arte contemporáneo como un método de conocimiento sobre la cultura. Pero antes debemos hacer una precisión: *el arte contemporáneo es un subconjunto al interior del campo de la cultura*¹. Esta enunciación primera establece un vínculo a la vez que diferencia ambas nociones; y sobre esto podemos agregar a nuestra primera hipótesis: el arte opera en un doble movimiento, revisando tanto el propio campo como el campo cultural.

ARTE Y CULTURA

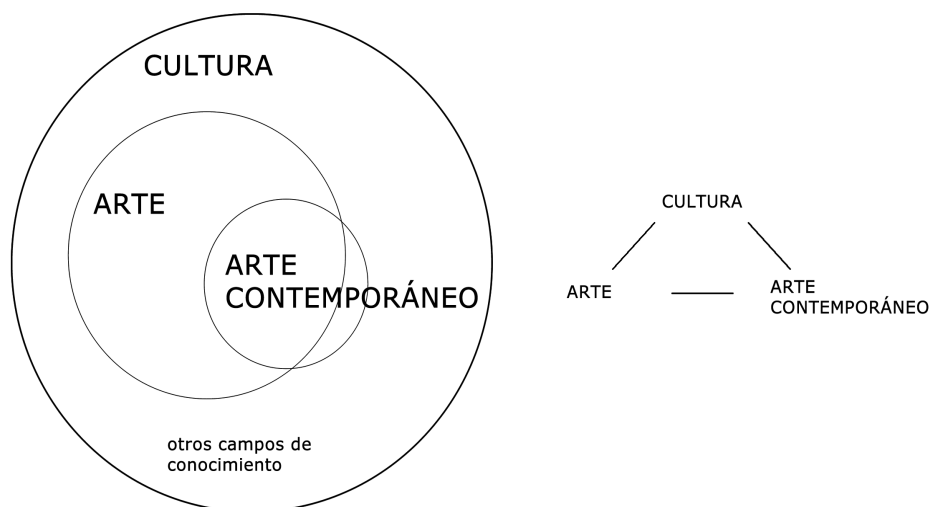


Diagrama 1. Cultura / Arte / Arte Contemporáneo.

Aún trabajando desde las artes visuales entendemos que las prácticas contemporáneas presentan una complejidad mayor que excede la mera atención sobre las imágenes. Sabemos que nos encontramos en un

¹ Véase Diagrama 1. (2015) Cultura / Arte / Arte Contemporáneo. Diseño conjunto con el equipo de investigación de Curatoría Forense.

momento en que es tan relevante la producción de arte (imágenes, objetos y prácticas), como la producción discursiva y el establecimiento de relaciones con el resto del sistema².

INVESTIGACIÓN EN ARTE

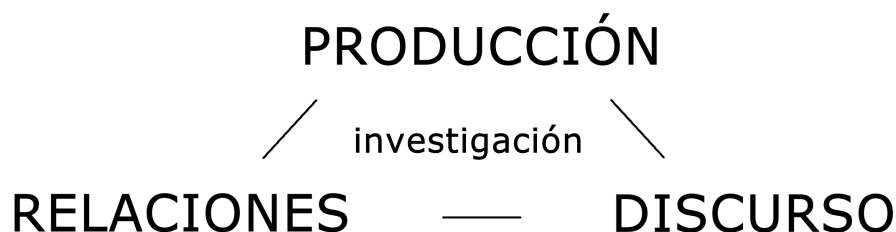


Diagrama 2. Producción / Discurso / Relaciones.

Como encontramos al arte contemporáneo en una ligazón necesaria con la cultura hemos decidido trabajar sobre la noción de cultura en su sentido amplio.

El propósito de este capítulo es hacer una breve referencia a algunas nociones que nos servirán de anclaje para el entendimiento de las manifestaciones artísticas y culturales. Por esto, para comprender la manera en que realizamos nuestra producción en arte es necesario que expliquemos cómo entendemos que se manifiesta nuestro objeto de estudio.

Sabemos que la noción de cultura se debate entre una seguidilla múltiple de definiciones y paradigmas. Son muchas las discusiones al respecto de este término, que dada su condición localizada y mutante, difícilmente se ofrece a una rápida categorización.

Para intentar comprender su complejidad traeremos a la discusión diversos paradigmas, empujándolos al debate: (i) la antropología cultural, para una noción general de cultura; (ii) la teoría del teatro y los estudios de performance, para la comprensión del papel de la acción y la conducta; (iii) la lingüística revisada por el post-estructuralismo, para entender el aspecto discursivo de la cultura; (iv) la semiótica sobre lo icónico, y los presupuestos de la teoría de la imagen, para comprender la cultura visual.

Sin un deseo de agotar cada uno de ellos sólo los contextualizaremos brevemente para señalar sus puntos de relación, postulando como primera tesis que las producciones de arte contemporáneo se erigen como un momento de condensación y tensión de tres puntos de convergencia: conducta, discurso e imagen. En

² Véase Diagrama 2. (2015) Producción / Discurso / Relaciones, en *Arte Contemporáneo*. Diseño conjunto con el equipo de investigación de Curatoría Forense.

general cada uno de estos paradigmas señala tímidamente este vínculo, o frecuentemente cada estudio se centra en profundizar en alguno de ellos por sobre los demás. Por esto dejaremos aquí asentado como hipótesis que existe entre ellos una interrelación constante, y depende de la manifestación cultural que se trate es que se verá en mayor o menor medida la presencia de alguno de ellos.

i. cultura

Partiendo de su definición más popular en la Real Academia Española encontramos que el término «cultura» proviene del latín *cultura*, que refiere a cultivo; e indica que puede tratarse de: (i) un «conjunto de conocimientos que permite a alguien desarrollar su juicio crítico»; (ii) un «conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial en una época, grupo social, etc.»³.

Si bien pueden resultar familiares estas definiciones aluden de una manera un tanto estática al término, como si el conocimiento fuese fijo, como si los modos de vida y costumbre estuvieran inmutablemente establecidos; además de la relación (moderna) con la idea de «alta cultura».

i.i. la cultura como actos significantes

Para complejizar esta discusión nos pareció importante tomar las reflexiones del antropólogo norteamericano Clifford Geertz, de su texto *La interpretación de la cultura*. El mismo define la cultura desde un punto de vista semiótico, como un «sistema de signos interpretables»⁴, y nos dice:

«... creyendo con Max Weber que el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, considero que la cultura es esa urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones.»⁵

En sus palabras la conducta humana es entendida ante todo como «acción simbólica», y «... aquello por lo que hay que preguntar[se], es por su sentido y su valor»⁶.

Esta perspectiva dejaría totalmente obsoleta la idea de «alta cultura», también modificaría completamente la pretensión de las naciones y los pueblos de una «identidad». La cultura se nos presenta bajo este argumento como una serie de *actos* con una determinada carga simbólica, y por esto, a la hora de pensar en ella, como objeto de estudio, nos vemos llamados a realizar un proceso de interpretación de sus signos.

3 Diccionario de la Real Academia Española. Publicación seriada regular. Link: <http://dle.rae.es/?id=BetrEjX>.

4 Geertz, Clifford. *La interpretación de la cultura*. p.26

5 Geertz, Clifford. *Ibidem*. p.20.

6 Geertz, Clifford. *Ibidem*. p.24.

También sugiere que la cultura se nos manifiesta como «... una multiplicidad de estructuras conceptuales complejas, muchas de las cuales están superpuestas o enlazadas entre sí, estructuras que son al mismo tiempo extrañas, irregulares, no explícitas...».⁷ Muchos de los parámetros de significación culturales son inconexos, y hasta resultan contradictorios con las propias necesidades de los sujetos dentro de una sociedad; sin embargo se nos presentan aparentemente coherentes. Es llamativo el caso, por ejemplo, del uso de traje y etiqueta aún con 45°C de calor; o la estricta diferenciación entre un traje de baño y la ropa interior.

Para la vida en sociedad aprendemos a realizar *algunos* actos significantes, los que ya han sido instituidos, los que (por acuerdo) cumplen con los parámetros básicos de la cultura en la que nos vemos insertos.

Sobre esta cualidad numerosos estudios contemporáneos tienen una coincidencia: todos acuerdan que la cultura se encuentra articulada por una serie de órdenes, leyes (fijas) y reglas, que rigen la vida y las costumbres. Estas establecen las posibilidades de lo que puede ser pensado e imaginado a través de su condensación en conductas, palabras e imágenes. Sus normas no son necesariamente explícitas y en principio resultan ineludibles. Hecho que evidencia y nos advierte que nuestra libertad se encuentra reducida a la mera elección de algún régimen.

Esta urdimbre tejida por quienes forman una sociedad no necesariamente incluye todas las posibilidades de comprensión de los sujetos insertos en ella; claramente no todos tenemos la misma participación dentro de la producción del tejido. En nuestros primeros años de vida se nos enseña que significan las cosas según la manera en que somos *a priori* categorizados, antes de tener la mínima noción de la existencia de las agujas y lanas que habilitan el diseño del mundo. Por ejemplo, a las niñas se les enseña que un deben usar determinadas prendas de vestir que serán leídas como «femeninas» y los niños aprender un número de conductas diferentes que los identificara como «masculinos».

i.ii. ordenes

Siguiendo este argumento el filósofo francés Michel Foucault señala que la cultura estaría configurada por una serie de órdenes que prescriben sus códigos, como «rejas lingüísticas, perceptivas y prácticas». Ya en su texto *Las palabras y las cosas*, intentan pensar de qué manera está organizado nuestro pensamiento, que es lo que se nos permite, o nos permitimos, que sea pensado, imaginado y actuado. Este entramado de hilos nos contiene y mantiene prisioneros.

Foucault entiende que los *actos significantes* quedan fijados en esta triada que configura un código regulador. Este, sugiere, es a la vez:

«... lo que se da en el interior de las cosas como su ley interior, la red secreta según la cual se miran en cierta forma unas a otras, y lo que no existe a no ser a través de la reja de una mirada, de una atención, de un

7 Geertz, Clifford. Op. Cit. p.22.

lenguaje; y solo en las casillas blancas de esta cuadrícula se manifiesta en profundidad como ya estando ahí, esperando en silencio el momento de ser enunciado.»⁸

Red porque poseería una multiplicidad de conexiones coexistiendo sin necesidad de coherencia aparente. Secreta porque se nos presenta casi invisible al tiempo que atraviesa todos nuestros actos. Lo que no existe es aquello que ha quedado por fuera del código, aquello más allá del tejido, lo «otro».

Habitualmente los sistemas simbólicos que configuran nuestra cultura se nos presentan como hechos naturales, a-históricos, como si siempre hubieran estado allí. Sin embargo sabemos que cada forma de proceder en nuestro cotidiano está cargada de una variabilidad inmensa de sentidos.

De la misma manera opera aquello que hemos aprendido para vivir en una sociedad determinada, la forma en que la norma es ejecutada detenta una de sus características más perversas, que en términos de Foucault, es una de sus capacidades más exitosas: el ocultamiento de sus mecanismos. La cultura siempre posee una apariencia cohesionada y homogénea, cubriendo con un velo aquello que segrega y expulsa.

No habría en apariencia entonces posibilidades de escapar de la violencia o del sometimiento que ejerce la cultura sobre nosotros. Sucumbiríamos siempre ante la dominación, la organización y disciplinamiento de los cuerpos, a través de cada una de nuestras costumbres y formas de relacionarnos con los objetos y los sujetos. Al respecto Foucault hablara de manifestaciones del *poder*⁹ pero no como algo estático, sino como un grupo múltiple de relaciones de fuerza en un juego, que atraviesan los aparatos e instituciones, estableciendo enfrentamientos entre sí y con los focos de resistencia, en una especie de *danza*¹⁰ en constante alteración. Hablarán de *dispositivo*¹¹ para referirse al acervo agregado, multiforme de leyes que normalizan y producen la subjetividad.

Sin embargo debemos insistir en una precisión: este «poder» (contenido y operante en el texto, la imagen y la conducta) no debería ser entendido en términos de un enemigo al que hay que enfrentar, sino como un procedimiento orgánico que se encuentra inmiscuido en toda transacción de orden social.

Bajo estas precisiones podríamos argumentar que la cultura se manifiesta en tres tipos de ordenes que operan de manera simultánea: (i) discursivo, (ii) imaginario; y (iii) performativo¹².

8 Foucault, Michel. (1966) *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*. Traducción castellana de Elsa Cecilia Frost: *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. (Buenos Aires: Siglo Veintiuno). 2008. P.13.

9 Cfr. Foucault, Michel. (1976) *Historia de la Sexualidad I, la voluntad de saber*. (México D.F.: Siglo XXI). 1998.

10 La idea de las luchas de poder en tanto que una *danza* fueron elaboradas en contexto de producción teórica del equipo de trabajo Curatoría Forense – Latinoamérica.

11 Cfr. Agamben, Giorgio. (2007) *Qu'est-ce qu'un dispositif?*. Traducción al español de Roberto J. Fuentes Rionda: *¿Qué es un dispositivo?*. (París: Éditions Payot & Rivages).

12 Vease Diagrama 3. (2016) Discursivo / Imaginario / Performativo. Diseño conjunto con el equipo de investigación de Curatoría Forense.

ORDEN

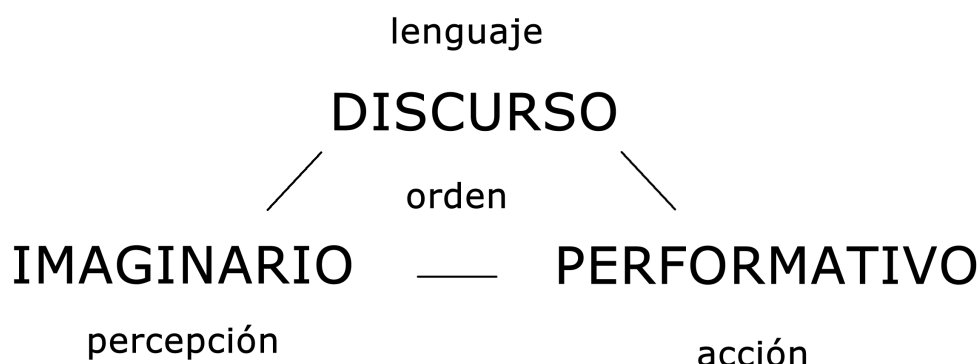


Diagrama 3. Discursivo. Imaginario. Performativo..

ii. orden performativo: conducta

La forma cohesionada de la cultura modela nuestro comportamiento diario sin que nos percatemos, pero su condición de acto nos sugiere que presenta la complejidad de las formas llamadas *teatrales* o *performativas*.

ii.i. teatralidad

La condición teatral de la vida cotidiana es observada por el teórico y dramaturgo ruso Nicolas Evreinov, en su texto *El teatro en la vida*, quien sugiere que está es casi una manera intuitiva de estar en el mundo. Evreinov utiliza el término *teatralidad* para referirse a ese principio básico por el cual oponemos «las imágenes recibidas desde fuera, a las imágenes arbitrarias creadas desde dentro; el instinto de transmutar las apariencias ofrecidas por la naturaleza, en algo distinto»¹³. En definitiva se trata de una capacidad de abstracción y representación del mundo. Nos dice que trata de una suerte de «... instinto de teatralización... [que] puede encontrar su mejor definición en el deseo de ser "otro"; de cumplir algo "diferente"; de crear un ambiente que se "oponga" a la atmosfera cotidiana»¹⁴.

Esta pulsión, sugiere Evreinov, se encuentra en nosotros desde el momento en que somos niños durante nuestros periodos de juego; acción que nadie necesariamente nos enseña o nos obliga a realizar. Los niños

13 Evreinov, Nicolas. (1956) *El teatro en la vida*. (Buenos Aires: Leviatán). p.35.

14 Evreinov, Nicolas. *Ibidem*. P.36

recurren constantemente a la teatralización de la realidad, a la vez que a la trasfiguración de todos los objetos que los circundan: los escobillones como caballos, los palos como espadas y los árboles como refugio. Es así que ensayamos mediante el juego aquellas teatralizaciones que después formaran parte de nuestro cotidiano como adultos.

La cultura en su conjunto vendría a ser una suerte de acumulación de teatralizaciones que fueron naturalizadas, de juegos que se volvieron definitivos y definitorios, por los cuales transitamos (muchas veces desapercibidamente) o nos enseñan a transitar; para aprender a vivir una sociedad específica.

Son estas conductas cristalizadas en los procesos cotidianos de teatralización las que luego disciplinan nuestro cuerpo de maneras bien definidas, a fin de insertarnos con facilidad en un determinado grupo social. Desde pequeños nuestra educación se encarga de señalarnos y hacernos practicar las teatralizaciones que son socialmente aceptables: se nos dicen cómo debemos hablar en determinadas situaciones, como debemos dirigirnos a nuestros mayores, como tratar a nuestros superiores, como utilizar un cepillo de dientes, cuando callar, como disponer nuestra comida sobre la mesa, como comprender y leer el mundo, hasta la manera en que debemos amar y odiar.

Toda conducta es resultado de una anterior e histórica forma de teatralizar la vida.

ii.ii. performance

Sobre esto el director teatral y teórico del teatro Richard Schechner, en su texto *Restauración de la Conducta*, sostiene que «la conducta... constituye una “cosa” que se puede usar como se usa una máscara o un vestuario, y por lo tanto se presta a ser manipulada, modificada y preservada»¹⁵. Dicha preservación, y consecuente adquisición de valor, depende de su restauración y seguida naturalización en el tiempo. Esta *conducta restaurada* es independiente de su origen, el cual puede obviarse, distorsionarse o reconstruirse. En este sentido la conducta no es algo fijo, sino que está por fuera del sujeto, y en la medida que es incorporada a través del aprendizaje también podría ser expulsada y reeducada.

Para referirse a su condición construida Schechner, en relación a Evreinov, sugiere que: «la conducta restaurada es “yo comportándome como alguien más” o “como si fuera además de mí mismo”, o “como si no fuera yo mismo”... pero este “alguien más” podría también ser “yo en otro estado de ser o existir”»¹⁶. Para

15 Referencia de la doctora en estudios de performance Marcela Fuentes sobre el texto de Richard Schechner. En *Estudios Avanzados de Performance*. TAYLOR, Diana & FUENTES, Marcela (editoras). (México D.F.: Fondo de Cultura Económica). p33.

ingresar al juego que sostiene la cultura, como jugador debo adoptar un personaje que ha sido previamente delimitado y seguir una serie de reglas. Pero una vez que se logra la identificación entre sujeto y personaje la conducta deviene en algo material, se vuelve casi tangible y de apariencia natural, se consolida *discursivamente*.

Schechner hablará de *conducta restaurada* en términos de *performance*,¹⁷ y hablando de su manifestación dentro de la cultura nos dice: «*performance* significa “nunca por primera vez”... significa “por segunda vez y hasta “n” número de veces”. *Performance* es “conducta realizada dos veces”»¹⁸.

En este sentido la cultural vendría a ser una seguidilla de performances que reunidas y regidas bajo una norma en abstracto, que acordadamente se reitera automáticamente a través de nuestras acciones, habilita ciertas conductas a la vez que restringe otras.

ii.iii. repertorio

En un recorrido por la historia de la noción de *performance* Erika Fischer-Lichte menciona que el término ya había sido acuñado por Milton Singer hacia los años 50s para referirse a como una cultura, a través de representaciones teatrales, entiende lo que es propio de sí misma y lo que es extraño a ella¹⁹. Sobre esta manera de comprender lo propio nos es útil la noción de la teórica mexicano-canadiense Diana Taylor, quien señala que la *performance* establece una suerte de archivo, un *repertorio* (en términos de la autora) de maneras de actuar y proceder; el que es consultado y actualizado cuando los sujetos se refieren a lo simbólico que les pertenece. En relación a este, nos dice, lo que cambia en el tiempo «es el valor, pertinencia o significado de los restos: la manera en que se les interpreta e incluso como se los encarna»²⁰. Son cierto tipo de acciones y el uso de ciertos símbolos, los que adquieren valor pedagógico para ser transmisores de identidad, son ciertas formas las que se prefiera perpetuar.

Por ejemplo, en los recitales de rock están establecidas una serie de conductas que los sujetos adoptan para formar parte de un grupo social, por ejemplo, la actitud del fan. Es así que se establecen una serie de marcas identitarias que constituyen el *repertorio* que será actualizado en cada nuevo recital: el uso de una remera/polera específica, la confección de banderas, una manera particular de saltar, una «grito» que todos conocen que debe realizarse en determinada parte de una canción, etc. También se sabe que es más valioso

16 Schechner, Richard. (1985) *Restoration of Behavior*, en *Between Theater and Anthropology*. En *Estudios Avanzados de Performance*. TAYLOR, Diana & FUENTES, Marcela (editoras). (México D.F.: Fondo de Cultura Económica). p.38.

17 Más adelante realizaremos una distinción entre performance cultura y artística.

18 Schechner, Richard. *Ibidem*. pp. 36-37.

19 Fischer-Lichte, Erika. (2011) *La ciencia teatral en la actualidad. Apuntes para el Giro Performativo en las ciencias de la Cultura*. Traducción al castellano: Anja Lutter Adrián Caamacho. p. 10.

20 Taylor, Diana. “*Usted está aquí*”: *el ADN del performance*. En *Estudios Avanzados de Performance*. TAYLOR, Diana & FUENTES, Marcela (editoras). (México D.F.: Fondo de Cultura Económica). p. 416.

o posee más prestigio aquella persona que lleve la remera/polera del recital más antiguo de la banda, pero esta prenda solo se enviste de dicha carga si es usada en el contexto de un evento de características similares a donde fue adquirida.

Las personas a través de sus conductas cotidianas y estas en relación a los demás miembros de una comunidad, contribuyen a la legislación de las manifestaciones culturales, mediante las cuales regulan los imprevistos, rarezas y extravagancias de sus pares. Esta legislación vendría a ser una manifestación del poder, y, porque no, una forma de violencia permitida sobre cualquier material o sujeto que se presente como «diferente». Volviendo a nuestro ejemplo de los recitales de rock, es inadmisibles que alguien pretendiera ingresar con una remera de una banda pop; seguramente sentiría algún tipo de rechazo, independiente de que esa persona disfrute o consuma la música que lo viste²¹.

A su vez la máxima consolidación de la conducta es que se manifieste de acuerdo, en relación de complicidad y tensión, con un discurso, que justifique su validez. Él mismo establece la norma, dotando de poderío a quien la utilice o consiga la adhesión para dictaminarla.

En este asunto nos resulta imposible no hablar de la responsabilidad del lenguaje y los mecanismos de representación como operadores de la maquinaria estructural de los sistemas simbólicos que nos atraviesan.

ii.iv. performatividad

Sobre esto la filósofa feminista norteamericana Judith Butler amplía la discusión sobre la relación entre acción, poder y discurso; cuando nos sugiere que:

«la construcción [discursiva] no es ni un sujeto [con poder] ni su acto, sino un proceso de reiteración mediante el cual llegan a emerger tanto los sujetos como los actos. No hay ningún poder que actúe, sólo hay una actuación reiterada que se hace poder en virtud de su persistencia e inestabilidad»²².

A esta actuación reiterada la denomina *performatividad*, y es a través de la cual el discurso despliega su capacidad productiva de fenómenos y efectos, sobre los cuales impera. A su vez sostiene que el discurso no es el único factor constituyente de la subjetividad, y hace énfasis en la fuerza constitutiva de «la exclusión, la supresión, la forclusión y la abyección»²³; y de como estos factores desplazados violentamente regresan destructivamente a revestir de valor lo «dicho» o lo «visible» y depreciar lo que «no se dice» o lo que «no se

21 Sobre esta lógicas se puede pensar en la histórica disputa creada por los medios entre bandas argentinas como Soda Estereo y los Redondos, o los clásicos de rivalidad en fútbol como Boca Juniors y River Plate.

22 Butler, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. En *Estudios Avanzados de Performance*. TAYLOR, Diana & FUENTES, Marcela (editoras). (México D.F.: Fondo de Cultura Económica). p. 67

23 Butler, Judith. *Ibidem*. p. 66

ve». Esta reiteración, nos dice, produce un exterior, «un ámbito inhabitable [invisible] e ininteligible que limita el ámbito de los efectos inteligibles»²⁴. Esto nos recuerda como ejemplo a las discusiones por las conquistas de los derechos de las despectivamente clasificadas «minorías», una variedad de sujetos que hace años nos encontrábamos descategorizados, y por tanto inexistentes; quienes hasta el momento resolvimos el problema de nuestra supresión a través de nuevos recursos performativos, aunque endogámicos y de discriminación positiva, que se materializan en casos como: vagones/días/departamentos-gubernamentales/leyes para la mujer, o zonas/discotheques/productos/barrios/guías gay.

La *performatividad* no es necesariamente un acto singular, sino la repetición de la norma que cuando adquiere status de costumbre queda oculta, se borran sus marcas históricas y su condición teatral se disuelve en la naturalización. Siguiendo con el ejemplo anterior suele suceder que las mujeres en alguno de estos intentos de rectificación de la igualdad, comprenden su accionar como una necesidad de establecer otro orden que se imponga al anterior y no necesariamente como estructuras convivientes.

Continuando con la idea de cultura en relación a la manera en que se establece su orden, Butler explica que «la cita de la ley es el mecanismo mismo de su producción y articulación. De modo que lo que impone lo simbólico es una cita de su ley que reitera y consolida la estratagema de su propia fuerza»²⁵.

El procedimiento para cristalizar una manifestación vital en una *conducta*, y su consecuente moralización como «buena» o «mala», en vistas a que se incorpore a la cultura, es la de su popularización y progresiva tendencia a la reiteración. Taylor sostiene que la eficacia de un acto reside en que este sea reconocido públicamente, de esta manera es posible que se continúe con su práctica²⁶. Por ejemplo, en Argentina, Uruguay, el sur de Brasil y Chile es común beber mate, sin embargo existe una mínima diferencia en el acuerdo social sobre como este debe ser bebido. En Argentina, Uruguay y Brasil es común que un grupo de personas, aun siendo desconocidas compartan la bebida a través de la misma bombilla; sin embargo el Chile esto es entendido como antihigiénico y de mal gusto, por lo que solo se comparte el mate entre el mismo grupo familiar o círculo de amigos. Es probable que un argentino en Chile no logre compartir la bebida con sus vecinos trasandinos, y no sera por descortesía, sino por una diferencia en la popularización del significado de dicho acto.

iii. orden discursivo: lenguaje

Como bien sugerimos el régimen *performativo* de la cultura está estrechamente ligado a su condición *discursiva*. Siguiendo la idea del lingüista francés Roland Barthes, sugiere que «[el] objeto en el que se

24 Butler, Judith. *Ibidem*. p. 85.

25 Butler, Judith. *Ibidem*. p. 75.

26 Taylor, Diana. *Op. Cit.* p. 428.

inscribe el poder desde toda la eternidad humana [ya] es el lenguaje [lo representado] o, para ser más precisos, su expresión obligada: la lengua [la representación]»²⁷. Es por esto que el discurso es una peligrosa herramienta para el conocimiento y el aprendizaje, desde el momento en que nos dedicamos a entender el mundo, recurriendo a las maneras en que se sedimenta el conocimiento en la representación, es que nos tendemos una trampa. La forma en que nos han enseñado a aprender es a través de la repetición de ciertas representaciones y conductas en relación a las cosas, la mayor de las veces ejerciendo la violencia de la palabra sobre el objeto estudiado.

Nuestra manera de comportarnos en relación a las cosas y los demás sujetos, reafirma una y otra vez las marcas culturales depositadas sobre todo lo que fue nombrado; la reiteración de esta manera articula regímenes de valor, pautas de convivencia, límites morales y *dispositivos* de poder.

iv. orden perceptivo: imagen

Este régimen tampoco se encuentra exento de la relación con la *representación* y la *imagen* (como sugieren los estudiosos de la cultura visual)²⁸.

Para defender esta posición tomamos la relación entre la imagen y el discurso descrita por el teórico norteamericano de la Imagen y los Estudios Visuales W.J. Mitchell, en su texto *Teoría de la Imagen*, sugiere la relación entre la imagen y el discurso:

«... [la] interacción entre imágenes y textos es constitutiva de la representación en sí: todos los medios son medios mixtos y todas las representaciones son heterogéneas; no existen las artes «puramente» visuales o verbales, aunque el impulso de purificar los medios sea uno de los gestos utópicos más importantes del modernismo».²⁹

Lo mismo podríamos decir de ambos paradigmas (imagen y discurso) en relación a los estudios de la acción y la conducta.

Este parentesco entre la imagen y discurso implicaría que ambos se complementan para la producción de los regímenes de la imaginación. Para entender mejor esto nos basamos en los estudios detallados del lingüista italiano Umberto Eco, quien en su texto *La Estructura Ausente*, establece un parangón entre los regímenes discursivos y los llamados *signos icónicos*.

27 Barthes, Roland. (1977). *El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France* p. 2.

28 Recordemos la noción de espectáculo de Guy Debord, del texto situacionista *La sociedad del espectáculo* (1967); o la noción de *simulacros* de Jean Baudrillard, de su texto *Cultura y simulacro* (1978).

29 Mitchell, J. W. (1994). *Picture Theory, Essays on Verbal and Visual Representation*. Traducción al castellano de Yaiza Hernández Velázquez: *Teoría de la Imagen, ensayos sobre representación verbal y visual*. (Madrid: AKAL). 2009.

Para definir una imagen en términos de signo icónico sugiere que estos:

«... no poseen las propiedades del objeto representado sino que reproducen algunas condiciones de la percepción común, basándose en códigos perceptivos normales y seleccionando los estímulos que –con exclusión de otros- permiten construir una estructura perceptiva que – fundada en códigos de experiencia adquirida- tenga el mismo “significado” que el de la experiencia real denotada por el signo icónico»³⁰.

Aquí hace referencia al proceso de edición y exclusión que realizamos según nuestra manera configurada y aprendida de ver. Sobre esto hay numerosas referencias, como el cambio que significó para la sociedad la aparición de la fotografía, y la posibilidad de numerosas personas de poseer un retrato. Antes no era común encontrar imágenes de obreros o lavanderas, sin embargo a partir de la democratización que facilitó esta herramienta, es que el código perceptivo se amplió en función de incorporar estos nuevos personajes, trayendo aparejado nuevos significantes; por ejemplo: que un retrato realizado en pintura es reconocido como un signo de estatus.

Eco a lo largo de su texto sugiere nuevamente la idea de orden, cuando señala que lo que se encuentra organizado y estructurado es fundamentalmente la percepción. Y nos dice que si bien «el signo icónico puede poseer las propiedades ópticas del objeto (visible), [son igualmente pertinentes] las ontológicas (presumibles) o las convencionalizadas»³¹. Es aquí que se establece la convergencia entre lo que se sabe y lo que se ve. Por ejemplo, cuando niños representamos las casas de una manera más o menos similar, y esto responde a la manera en que hemos visto que se dibujan las casas, por otros niños o las maestras; muchas veces sin detenernos a observar las variables arquitectónicas de lo que estamos dibujando. Este hecho evidencia que frecuentemente la convención iconográfica cifra y obliga a la experiencia original de la percepción. Eco explica que «...los signos icónicos son [esencialmente] convencionales: es decir, que no [siempre] poseen las propiedades de la cosa representada sino que transcriben según un *código* algunas condiciones de la experiencia»³².

¿quién establece el código? ¿quien organiza la percepción?

Al igual que la conducta y las palabras podemos decir que la reiteración de la codificación de la realidad en la representación visual establecen los aspectos de los signos icónicos que formaran parte del código visual.

30 Eco, Umberto. *La estructura ausente*. p. 222.

31 Eco, Umberto. *Ibidem*. p.228.

32 Eco, Umberto. *Ibidem*. p. 241.

Eco sugiere que en nuestra vida cotidiana muchas veces «... percibimos sin tener conciencia de la mecánica de la percepción y por lo tanto, sin plantear el problema de la existencia o del convencionalismo que percibimos»³³.

Por último volvemos sobre esta idea: Las *acciones significantes* reiteradas en las manifestaciones culturales devienen en materia. Texto, imagen, objetos y prácticas son los resultados *excedentes*³⁴ del movimiento de la cultura, de apariencia fija, cerrada y unívoca; encargados de resguardar la carga simbólica. Las imágenes, los objetos y las prácticas recuerdan la obligación y el compromiso con la norma cultural, la que fija la manera en que estos significan y deben ser utilizados y percibidos³⁵. Los mismos pasan a formar parte del llamado «imaginario».

A este respecto Mitchell, sugiere que «vivimos en una era dominada por las imágenes, las simulaciones visuales, los estereotipos, las ilusiones, las copias, las reproducciones, las imitaciones y las fantasías»³⁶ todas ellas encarnando *construcciones culturales discursivas complejas* que moldean nuestro comportamiento, nuestra percepción y nuestra conducta a la hora de producir nuevas imágenes.

Las imágenes son formas discursivas complejas, que existe en nuestra cultura regidas por una serie de parámetros que administran una forma de «lenguaje» de *código débil*³⁷. Cada una de esas variables se encuentra impregnada por una carga simbólica específica y recurrentemente poseen un uso particular. Es sabido, por ejemplo, que la publicidad y el diseño asignan una serie de significados a aspectos específicos de la imagen, como el caso del color rosado, el que es identificado automáticamente como lo «femenino»³⁸.

El historiador del arte y ensayista francés George Didi-Huberman nos advierte la falta de inocencia de la imagen cuando sugiere (como se ha hablado muchas veces) que: «...frente a cada imagen, lo que deberíamos preguntarnos es cómo (nos) mira, cómo (nos) piensa y cómo (nos) toca a la vez», afirmación que peligrosamente se centra en el objeto, sobre la que podríamos ampliar en preguntarnos ¿de qué manera quien produjo esta imagen se encuentra atravesado por la cultura a la vez que interpela la propia configuración de nuestro sistema simbólico?.

33 Eco, Umberto. *Ibidem*. p. 234.

34 Cfr. La idea de *excedente* en el campo del arte en: Petroni, Ilze & Sepúlveda T., Jorge. (2009) *Del objeto de Arte a la relación de Arte*. Curatoria Forense – Latinoamérica. Publicación seriada regular. Consulta 20/07/2015. Santiago de Chile. www.curatoriaforense.net/niued/?p=2062

35 Pensemos por ejemplo en la función que cumple un anillo de bodas.

36 Cfr. El llamado *giro de la imagen*, que sostendrá W.J. Mitchell en su texto *Picture Theory*.

37 Aquí utilizamos el señalamiento que hace Umberto Eco sobre la dificultad de cifrar el código de las imágenes por su complejidad simbólica, en comparación al código lingüístico.

38 El color rosado en términos del diseñador Erik Peterson representaría: «*Aprecio, Delicadeza, Femenino, Floral, Gratitud, Inocencia, Romántico, Suave, Tranquilo*». Véase: Peterson, Erik. (2009) *Color psychology in Logo Design*. <http://www.camionetica.com/2009/06/28/significado-de-los-colores-en-el-diseno-de-logotipos/2/>

Los trabajadores de arte, como agentes sociales que trabajan con el material simbólico depositado en la cultura, como productores de discursividades complejas (imágenes), nos encontramos en la urgencia de la toma de posición respecto de la performatividad de la cultura. No podemos ser ingenuos en nuestro accionar ya que nos encontramos inmersos en un sistema que ya se encuentra operando, que ya está siendo tejido, que ya posee significados específicos y usos retóricos en función de políticas determinadas.

Como productores de imágenes que ingresarán a la cultura, y que afectarán la manera de percibir, relacionarnos y conducirnos con los objetos y los demás sujetos, sostenemos que no podemos ser descuidados ni desatender la manera en que performearemos y estructuramos el discurso de dicha producción.

En el siguiente capítulo nos ocuparemos de la responsabilidad de los artistas que asumen una posición como investigadores de la cultura.

2. capítulo ii: ¿cómo actúa el arte contemporáneo en relación a la cultura?³⁹

Estableceremos porque entendemos que el arte contemporáneo es una forma de conocimiento, describiendo sus procedimientos, su capacidad política y potencial influencia.

«La labor más importante de un artista es construirse un alma».

Vicente Huidobro.

«El artista no trata a su materia subjetiva como un objeto que él deba tratar de conceptualizar sino que se hace idéntica a aqué».

Peter Bürger. *Aporías de la estética*.

Antes que nada cualquier trabajo que pretenda explicar algo sobre arte y (enfáticamente) aquel que verse sobre la propia producción artística, debería comenzar contemplando en primer lugar la situación de la escena en la cual se desenvuelve; factor de relevancia para la comprensión de la toma de posición del productor.

Es sabido que no son muchos los recorridos que deben realizarse para advertir y comprobar que el arte no es lo que era, que claramente no es aquello que nos enseñaron en el colegio, y tanto menos lo que sabemos por haber pasado por una instancia de formación académica.

A los ojos del sentido común la producción artística visible, en cualquier circuito, en la actualidad, se nos presenta como una amalgama de lo diverso, aquel multiforme que difícilmente podría ser articulado bajo alguna nómina específica. El teórico norteamericano Arthur Danto⁴⁰ ya sugería que el arte habría devenido en un fenómeno *ubicuo*, ya que pareciese haberse disuelto la posibilidad de que un espacio, movimiento, gestión o manifestación artística se pretendiera como centro que dictamine las pautas de cómo debe realizarse la producción. El teórico de la vanguardia Peter Bürger⁴¹ hablaría sobre la cancelación de la posibilidad de que algún movimiento artístico se piense superior a otro. El filósofo francés Jacques Rancière⁴² sugeriría que cada artista es el encargado de definir un régimen de identificación del arte, por lo que se da por sentado que la cantidad de definiciones de arte es tan basta como la cantidad de artistas.

39 Cabe destacar que muchas de las ideas aquí expuestas son producto de las conversaciones y debates formulados al interior del equipo de trabajo colectivo de Curatoría Forense – Latinoamérica, del cual participo desde enero del 2015, con quienes comparto autoría.

40 Cfr. Danto, Arthur. (1981) *The transfiguration of the Commonplace*. Traducción castellana de Ángel y Aurora Mollá Román: *La trasfiguración del lugar común*. (Buenos Aires: Paidós Estética). 2004.

41 Bürger, Peter. (1974) *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt: Suhrkamp). Traducción castellana de J. García, *Teoría de la Vanguardia* (Barcelona: Península). 1987.

42 Cfr. Rancière, Jacques. (2009) "Políticas estéticas" (Cali: Lugar a dudas).

Desde la aparición de la imagen de un urinario como obra, la categoría *arte* pareciera haber ensancho sus límites al infinito, por lo que podría decirse que no admite ser regida por ningún tipo de parámetro preconcebido, y mucho menos estético.

historia

Estar en el lugar de quien debe producir y hablar de arte nos obliga a reconocer su historicidad, y tener la plena consciencia de dos de sus empresas fundamentales: (i) *ser una herramienta de conocimiento sobre el mundo*; y (ii) *ser una herramienta de conocimiento per se*.

Intentando hacer un rápido trazado histórico de esto recordaremos que la era del arte (occidental) comenzó con la pretensión de que la representación mimética sirviera al conocimiento de la «realidad». También es sabido que cuando comienza a descreerse de dicha capacidad, progresivamente se abandona la confianza en la misma. No por esto deja de existir el interés por representar, pero este acto paso a cumplir otro rol (de no menor grandilocuencia) como herramienta de registro de grandes personajes, temas y acontecimientos; siendo la aseguradora de la trascendencia de lo representado. Siguiendo la historia del arte sabemos que el oficio de la mimesis derivó en una vía de expresión de la subjetividad de los «genios».

Durante la modernidad occidental europea las nociones de *cultura* y *arte* eran equivalentes, la producción artística servía para la reafirmación del régimen de autoridad de cada momento: la iglesia, la monarquía, la república.

También sabemos que en un momento de su historia los artistas deciden develar la falsa promesa de la representación, e intentan progresivamente arremeter contra la categoría «arte»: desbordándola, excediéndola, rebalsándola; con pretensiones autodestructivas. Esta voluntad de irritar el código del arte puede rastrearse en toda época, sin embargo la necesidad de separar el arte, como herramienta de perpetuación, de la cultura hegemónica, ocurre enfáticamente hacia principios del *sxx*, con los deseos de los artistas de fundir arte y vida. Es después de los 60s que verificamos que el intento de destrucción que habría hecho justicia al arte, serviría para comprobar dos de las fatales condiciones que padecen la mayoría de las producciones artísticas: (i) *la reintegración inevitable al orden cultural imperante*, o (ii) *la reafirmación de la autonomía frente a la impermeabilidad de los procesos culturales*.

sistema de arte

Pareciera que hoy nos encontramos ante un horizonte de idealidad donde todo es potencial candidato a ser considerado arte, por lo que los artistas gozarían de una libertad inequívoca; donde *everything goes*⁴³ sin que pareciera ser posible establecer parámetros de calidad sobre las prácticas artísticas.

Sin embargo, dicha emancipación resulta hipotética. Para comenzar es claro que no es posible que todos puedan arrogarse la denominación de artistas, desdiciendo la famosa frase de Joseph Beuys. Es sabido que es necesario estar vinculado previamente al sistema del arte (de alguna manera) para declarar como obra un secador de botellas o una colina de hierba. Por esto mismo hoy sabemos también que la producción artística contemporánea no versa meramente sobre un objeto, sino (principalmente) sobre todo lo que lo circunda⁴⁴. Son necesarias de ser identificadas una suerte de marcas distintivas, un *repertorio*, que es reconocido, reiterado y reproducido por los diversos agentes que conforman una escena de arte: artistas, investigadores, estudiantes de arte, historiadores de arte, curadores, críticos, profesores, gestores y otros agente culturales. Este *repertorio* sirve para delimitar lo artístico en objetos o situaciones que en nada reúnen las conocidas categorías de arte moderno occidental. El arte ha dejado de ser (necesaria y exclusivamente) bello, bueno, verdadero y universal.

«Es evidente que ya nada referente al arte es evidente»,
sentenciaba Th. W. Adorno al comienzo de su *Teoría Estética*.⁴⁵

Este código común es invisible pero influye de manera directa en la construcción del valor de lo exhibido.

La sociología sugiere que quien sepa utilizar e identificar su trabajo con los signos de lo artístico tendría acceso a declarar cualquier porción del mundo como arte, estableciendo los parámetros que precise para dar validez a su producción.

Asistimos a un desplazamiento del valor, la muerte del arte no es tal, y la implosión de sus límites es siempre provisoria. El reclamo por una posición homogénea en artes, el deseo de un arte «global» o «nacional» pareciese imposible, irrisoria y banal de ser solicitada.

Los artistas no somos sujetos aislados, sino que nos encontramos inmersos en un sistema que incluye muchos más agentes, de normas establecidas que rigen nuestras acciones significantes, de definidas formas

43 Cfr. Op. Cit. Danto, Arthur. (1981).

44 No es posible concebir una obra independiente de una serie de *paratextos*, como ser: la exhibición en un espacio institucional de arte, un epígrafe, un texto, el cv del artista, un catálogo, la presencia de un curador, la presencia de un crítico, una referencia de prensa, etc. Cfr. Fraenza, Fernando & Perié, Alejandra. (2011) *De la superstición de lo orgánico a la crisis de la obra de arte en Pintura & Aledaños*. (Córdoba: Brujas). Véase también la noción de *institución arte* de Peter Bürger, a la que nos referiremos más adelante.

45 Adorno, Th. W. (1970) *Teoría Estética*. (Akal: Madrid).

culturales; aquel que el sociólogo francés Pierre Bourdieu⁴⁶ llamaría *campo artístico*, donde se juega la lucha por la definición del valor del arte.

escenas locales / definiciones locales

La definición de arte resulta ser difusa, en la medida que el repertorio de aquello que constituye lo artístico es localizado y contingente; contrariando la posibilidad de una explicación ontológica. Los teóricos del equipo de trabajo Curatoría Forense, la investigadora argentina Ilze Petroni y el curador chileno Jorge Sepúlveda T., en conversación con el teórico de arte chileno Justo Pastor Mellado; se referirán al tráfico de influencias y relaciones que suceden en cada *escena local*⁴⁷ para el establecimiento de lo artístico. Ellos sugieren que cada *escena local* establece sus propios modos, su glosario de conceptos, su imaginario, sus juicios de valor particulares; y las batallas y logros «que importan». A diferencia del pasado atendemos a circunstancias en donde la artísticidad de las obras no se encuentra determinada por algún principio universal reconocible, sino por pequeños relatos que articulan espacios diversos de enseñanza y circulación.

Los artistas pareciera que solo tenemos injerencia sobre la decisión de a que porción del sistema pertenecer, que rol adoptar dentro del mismo, que definición de arte sostener y en qué contexto.

arte en relación a lo social

Lo dicho anteriormente pareciera presentar un panorama desolador para aquellos que se encuentran por fuera del campo de conocimiento del arte. Si algo ha demostrado este espacio de especialistas es que el «público general» es totalmente prescindible para el correcto y eficiente desarrollo del sistema, y con frecuencia meramente funciona como una excusa para obtener financiamiento. Es aquí que podríamos decir que dentro del campo del arte solo gobierna el interés por la construcción del valor, para la legitimación de objetos y prácticas, ajenas a su entorno.

Aunque.. nos resistimos a creer que no hay posibilidad de pensar
una lógica fuera de los espectáculos y las audiencias.

46 Cfr. Bourdieu, Pierre. (1992) *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Traducción castellana de Thomas Kauf : *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. (Barcelona: Anagrama). 1997

47 Para ampliar la idea de *Escena Local* consúltese: Mellado, Justo Pasto. (2015) *Escenas Locales, ficción, historia y política en la gestión de arte contemporáneo*. (Córdoba: Curatoría Forense). Veasé también: Ilze Petroni & Jorge Sepúlveda T. (2010) *Escena Local: El mito de la Reconstrucción*. Artículo publicado en *Seminario de Arte Contemporáneo*. Concepción, Chile.

Sobre este problema se detuvieron a pensar los artistas y críticos de arte reunidos dentro del Centro de Arte y Comunicación (CAYC), hacia los años 70s en Argentina. Frente a la aparente desolación que presentaba en su momento el panorama del arte se comenzó a debatir sobre como sortear la banalización que confinaba las prácticas artísticas a lo restringido de su autonomía.

Contamos con los antecedentes teóricos del crítico argentino Jorge Glusberg, quien desarrolla la noción de *arte de sistemas*, para pensar la posibilidad de una producción de arte contemporáneo en relación las tecnología, las ciencias sociales y la política.

Sobre esta noción nos dice:

«la obra no puede evadirse de la referencia a sus condiciones de producción, no puede no presentar las huellas de su generación social. Estas huellas están presentes, por un lado, en una retórica regional basada sobre lenguajes universales, y, por otro, en la materialidad misma de los elementos utilizados para producir su obra⁴⁸».

Siguiendo esta idea actuaban el grupo de artistas que se relacionaron al instituto CAYC, donde se impulso un modelo de producción que establecía relaciones entre teoría y práctica, manifestaciones que llevarían a cabo quienes formaban parte del Grupo de los Trece y posteriormente el Grupo CAYC; en Buenos Aires, Argentina. Al respecto Glusberg es enfático al señalar que:

«los significantes que constituyen la obra son expresión directa de lo imaginario, y las combinaciones entre ellos, que originan los efectos de sentido artístico, están condicionados, en última instancia, por las representaciones imaginarias que elabora el artista con la realidad que lo circunda⁴⁹».

Esto indica que el artista no está exento de lo que lo rodea, no es posible que permanezca acéptico a la manera en que su entorno lo afecta, y por tanto su producción no puede estar aislada de los otros.

Al reconocer la influencia directa del entorno en la producción artística, los artistas entendieron que su obra efectivamente podría modificar no solo la escena de arte, sino también el imaginario de la comunidad con la que se relacionaban.

Esta concepción de la obra se hace evidente en trabajos como *Construcción de un Horno popular para hacer pan*⁵⁰ (1972), realizado durante el evento *Arte e ideología. CAYC al aire libre*. Aquí los artistas Víctor Grippo y Jorge Gamarra realizaron un horno de barro en conjunto con A. Rossi (un trabajador rural), en la

48 Glusberg, Jorge. *Aproximación metodológica a la retórica del arte contemporáneo*. Pág. 6. Ensayo presentado en el *Primer Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos*. 18 al 27 de Junio de 1978. Caracas, Venezuela.

49 Glusberg, Jorge. *Aproximación metodológica a la retórica del arte contemporáneo*. Pág. 12. Ensayo presentado en el *Primer Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos*. 18 al 27 de Junio de 1978. Caracas, Venezuela.

50 Véase imagen 1. *Construcción de un Horno popular para hacer pan* (1972). *Arte e Ideología. CAYC al aire libre*.



Imagen 1.
Victor Grippo y Jorge Gamarra.
Construcción de un Horno popular para hacer pan. (1972).
Arte e ideología. CAYC al aire libre.

Plaza Roberto Arlt, en la ciudad de Buenos Aires (Argentina). La acción consistía en tres momentos: (i) el proceso de construcción del horno en un espacio público, (ii) la elaboración del pan, (iii) el reparto de la comida a las personas que pasaban por el lugar. De esta manera los artistas señalan un punto de encuentro con el espectador no especializado, recurriendo a la simulación de un ritual que resulta de sociabilización por excelencia: compartir la comida.

Reconocemos las ideas del grupo CAYC como un antecedente teórico y práctico de otra manera de pensar la producción artística, resistente a las eficiencias homogeneizantes del sistema de arte.

una posición: el artista como investigador

Considerando los antecedentes históricos de la práctica en la que nos vemos involucrados nos encontramos obligados a tomar una posición, y, en este caso, retomar nuestra hipótesis sobre donde entendemos que radica el valor de lo artístico contemporáneo, de localización latinoamericana, que pasaremos a fundamentar a lo largo de este capítulo.

Sostenemos como hipótesis (y política) que el arte contemporáneo, en principio, ¡existe!.

Este forma parte de un campo de conocimiento específico, con el que discute; y, a la vez, continúa siendo una herramienta de conocimiento sobre el mundo, con la particularidad de ser *un método de investigación de sí mismo en relación a la cultura*.

Lo «contemporáneo»

Como primera precisión diremos que lo contemporáneo no lo entenderemos necesariamente como una variable relativa al tiempo, sino más bien como un modo de estar en el tiempo, una actitud frente al mundo. Nos interesa lo que el filósofo italiano Giorgio Agamben nos dice: «[el] contemporáneo es aquel que tiene la mirada fija en su tiempo, para percibir no la luz sino la oscuridad»⁵¹. Esta metáfora puede resultar peligrosa, si entendemos la socialización de la evidencia de la oscuridad como iluminación, y de asociarse esto a categorías modernas teñidas de pretensiones universales y verdaderas. Más bien seguimos a Agamben cuando sugiere que «ser contemporáneo» es encontrar un punto ciego en las propias vivencias sociales y decidir señalarlo públicamente.

51 Agamben, Giorgio. (2006-2007) *¿Qué es lo contemporáneo?*.

Siguiendo este argumento el artista como investigador vendría a ser quien hace pública la percepción de la oscuridad, ¡pero sin iluminarla!. Este procede reuniendo nociones provisionales y esquivas sobre la cultura, mediante ciertos procedimientos y mecanismo específicos. El productor de arte contemporáneo investiga las posibles relaciones entre el arte y la cultura (en las prácticas, imágenes y discursos), bajo la hipótesis de que el arte constituye una forma de conocimiento, sobre sí y simultáneamente sobre el mundo: una *episteme*.

objeto de estudio

El «objeto» de investigación del productor de arte contemporáneo son las relaciones de tensión y afinidad entre diversos sistemas simbólicos estructurales que se manifiestan en la cultura, en los diversos campos de conocimiento que la integran.

método

Su método implica: (i) la elaboración de una serie de preguntas sobre un fenómeno que observamos altamente codificado y naturalizado dentro de la cultura; (ii) un momento de recopilación de información, datos y referentes sobre dicho fenómeno y posibles acercamientos al mismo; (iii) un instante de apropiación y re generación de las condiciones de dicho código dentro del marco impune del arte, para el ensayo y experimentación de la vulnerabilidad del mismo; (iv) una serie de posibles reordenamientos del despiece del código y una simulación de su reconstitución, dejando claras pistas o marcas de que ha sido alterado, sin pretensión de síntesis o acabado final; (v) la selección, exhibición y socialización de partes de todo este proceso de investigación, (idealmente) con vistas a la producción de un «otro» fenómeno cultural y/o a la discusión de los límites del propio campo artístico.

El investigador trabaja operando en una suerte de *coqueteo histérico* entre los ámbitos del arte y la cultura.

contexto de trabajo

El artista como investigador trabaja en un espacio intermedio entre el arte y la cultura, que optamos por llamarle *laboratorio de lo simbólico*. Actualmente podría decirse que este no tiene sede fija, puede suceder tanto dentro del taller, como en el museo, en la calle, en la galería, en la universidad, en un espacio de residencias artísticas, etc.; siempre que se señale de alguna manera la pertenencia al campo de conocimiento del arte.

Tomando en cuenta nuestra posición nos dedicaremos a entender porque entendemos que el arte contemporáneo procede utilizando los mecanismos mediante los cuales la cultura se organiza; se fijan los valores sociales; el «poder» se establece; y se delimita lo «bueno» y lo «malo».

Sostendremos que el arte contemporáneo opera a través de la *exhibición pública del desplazamiento de los recursos de la construcción cultural*, y así señala la condición ensamblado de lo aparentemente natural, a la vez que se presenta como herramienta disponible para potenciales nuevos desplazamientos. El arte contemporáneo funciona como una forma de conocimiento, al habilitar que se haga evidente la condición discursiva depositada en las cosas y las imágenes, y la manera preconfigura con la que nos relacionamos con ellas y con los demás sujetos; a la vez que trae aparejada la posibilidad de hablar de lo que «no se decidió decir», lo que «no se decide ver», «lo abyecto» que queda fuera.

En este sentido podemos diferenciar las manifestaciones culturales de las artísticas, teniendo en cuenta que las segundas tienden a la dislocación de la norma, tanto del propio campo, como del campo que es objeto de su estudio.

En otras palabras podemos decir que el arte contemporáneo es una acción que se encargaría de *mostrar las decisiones políticas detrás de la configuración retórica*⁵² del repertorio de lo cultural⁵³. A diferencia del arte moderno, ocupado de la estética y su tendencia al establecimiento de un valor ontológico, útilitario a las construcciones identitarias que facilitan el control social; el arte contemporáneo se ocuparía de *empujar a la falla lo construido de toda forma discursiva*, exhibiendo la estructura de su «elocuencia».

El arte contemporáneo emplea los procesos de reiteración culturales, actúa imitando los procesos de consolidación de la cultura, pero no apunta a constituirse discursivamente o conceptualmente, sino por el contrario, su objeto es el de dejar abierta o inconclusa esta posibilidad, en vistas a ser completada por cada espectador en sus propios términos. Su interés radica en «hacer aparecer» el procedimiento automático constitutivo de la cultura. No es tan importante el contenido, aquello que se dice, se muestra o como se actúa, sino la prueba de la manera en que se dice o se actúa su retórica.

Los objetos y prácticas artísticas contemporáneas sin embargo se ven siempre en el peligro de constituirse estéticas, conciliadoras, nuevos sedimentos de la cultura. Recordamos como ejemplos el caso de la

52 La retórica es una disciplina que atraviesa a todas las disciplinas humanas, y trata de un *sistema de procedimientos y recursos* que actúan en distintos niveles para la construcción material de un orden (discursivo, visual o performativo).

53 Véase Diagrama 4. (2015). Repertorio / Retórica / Cultura / Arte. Diseño conjunto con el equipo de investigación de Curatoría Forense.

iconografía del mapa de América del Sur invertida de Joaquín Torres García (1943)⁵⁴, o las intencionadas imágenes que entraron al mercado cultural popular provenientes del arte Pop de Andy Warhol⁵⁵.

La tensión fundamental del arte contemporáneo radica en funcionar como un potencial libertador posible de articular «otro» orden.

No podemos afirmar por tanto que el campo de conocimiento artístico este exento de cualidades *culturales*, con sus consecuentes procesos de identificación, existen una serie de reglas existentes en el campo social que se trasladan al interior de la *autonomía* del campo artístico, donde se hacen evidentes. Bajo estos supuestos habría que pensar que tanto el ámbito del arte como el de la cultura se encuentran altamente normados, solo que el campo del arte dentro de su constitución admite la posibilidad de torcer, quebrar y mostrar la norma. Es el contexto de análisis y exhibición de lo abyecto, lo exterior, lo «oculto» por la ley, que encontramos el sitio por excelencia para el ejercicio del laboratorio de (absolutamente) cualquier experiencia.

Es en este sitio intangible que el arte contemporáneo procede a jugar, modificar, alterar, pervertir su «material»: lo simbólico.

PROCEDIMIENTOS DEL ARTE Y LA CULTURA

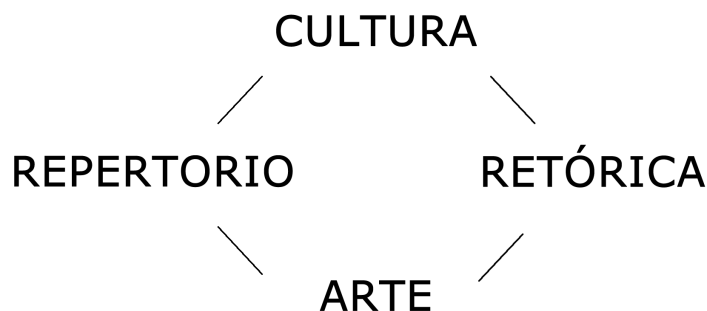


Diagrama 4. Cultura. Repertorio. Retórica.Arte.

54 Vease imagen 2 Torres García, Joaquín. (1943). *América invertida*.

55 Vease imagen 3. Warhol, Andy. (1968). *Che Guevara*.

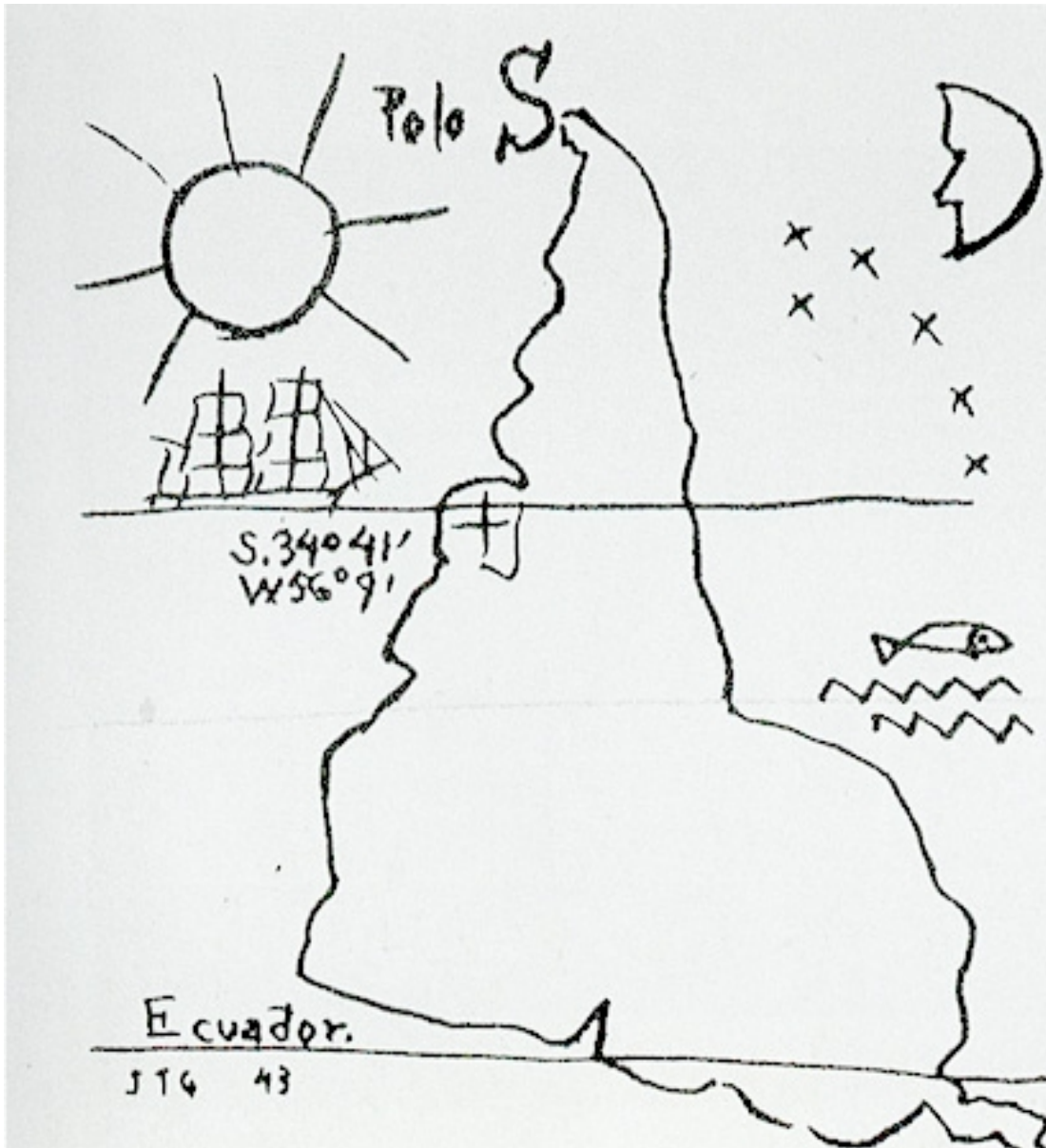


Imagen 2.

Joaquín Torres García.

América invertida. Dibujo. (1943).

Museo Juan Manuel Blanes, Montevideo, Uruguay.



Imagen 3.
Andy Warhol.
Che Guevara. (1968).

La manera en que como artistas develamos la condición normada de la cultura es a través de utilizar sus mismos recursos, pero operando sobre la propia subjetividad, poniendo a prueba la propia manera en que esta nos afecta, traducida en la forma como nos comportamos, nos relacionamos con los objetos y con los demás sujetos. Esta puesta a prueba implica en nuestro caso: (i) *la demostración pública de la ridiculización de la propia práctica*; y (ii) *la ironía de exhibir los resultados del absurdo en aquellos circuitos donde los valores vulnerados están debidamente constituidos*.

Como artistas entendemos que para conocer nuestro objeto de estudio *realizamos un intento facultativo de violentarnos a nosotros mismos y las relaciones simbólicas que está inscriptas en los objetos y las prácticas con las que nos relacionamos a diario*. Es desde de la investigación que buscamos la constante adulteración, afectación, despiece, y reorganización (siempre provisoria) de los sistemas simbólico que nos atraviesan, las acciones significantes que nos fueron enseñadas, para intentar exhibir la fina capa engañosa depositada sobre cada acto, texto e imagen. Dicho esto podríamos quizás sugerir que el arte contemporáneo es el único método que nos permite actuar (momentáneamente) como sujetos⁵⁶.

En calidad de investigadores como productores de arte nos proponemos la tarea autoimpuesta de vulnerar la propia experiencia, comodidad, conformidad y hábitos. Nuestro trabajo es el acontecer de un «juego en vida» que altera constantemente sus reglas hasta el límite de dejar de parecernos familiar.

Pretendemos que la producción contenga la reorganización trunca de la representación simbólica de la cultura, con vista a la provocación de un *instante de interrupción de la reiteración cultural (de su imaginario, discursividad y performatividad)*, una suerte de cortocircuito como posibilidad de actualización y uso de lo simbólico contenido.

Utilizamos el ámbito de lo artístico como *pretexto para el ensayo de una suerte de insania voluntaria*, con vista a ampliar el espectro de lo conocido e institucionalizado.

En particular nuestra manera de proceder como investigadores es a través de procurar adoptar la personificación del absurdo, es decir, tomar partido activo como foco de burla de nosotros mismos y nuestra relación con un mundo de los objetos y sujetos. Creemos que por medio de la anticipación al ridículo en la encarnación personajada del «payaso» o «bufón» logramos hacer visible el patetismo de la reglamentación que nos preconfigura, permitiéndonos al menos la libertad de manipulación y elección de una codificación que

56 Cfr. Petroni, Ilze & Sepúlveda T., Jorge. (2013) *Del objeto de arte a la relación de arte (contemporáneo)*. Publicación seriada regular. Consulta 25/04/2016. Sao Paulo. <http://www.curatoriaforense.net/niued/?p=2062>

provisoriamente nos contenga. Es así que empleamos el recurso de la risa para la superación de la evidencia de la violencia cultural, el humor para subvertir el espanto de encontrarnos con lo que estaba fuera del tejido de lo conocido.

Para entender de qué manera sucede esto nos parece útil el ejemplo de lo que ocurre en el ámbito del teatro moderno en relación a la performance artística. En el teatro el actor para interpretar un papel estudia las conductas de los sujetos que planea imitar, se sirve de la copia y la simulación de las maneras en que nos comportamos habitualmente, y las pone en acto siguiendo un guión narrativo. Es aquí que se intenta afanosamente de ocultar que se trata de una manera ficticia de conducirse. Cuando asistimos al teatro el evento que presenciamos se desarrolla independiente a nosotros como espectadores (por el recurso de la «cuarta pared»⁵⁷). Los personajes imitan los comportamientos de un sujeto creando un efecto ilusorio a través del seguimiento de una narrativa lineal, lo que nos hace percibir que estamos ante un hecho real. El nuevo teatro o la performance artística selecciona y recorta fragmentos disimiles de esta *teatralidad* mundana, se apropia de las *conductas que restauramos*⁵⁸ en nuestro día a día, pero las combina y yuxtapone, sin disimular sus fricciones. Al ubicarlas sobre el escenario, en una sala, o en algún contexto de exhibición, las vuelve extrañas, nuevamente ajenas, lo que devela su condición construida. Esta apariencia de total presentación de una acción nos deja entrever que nuestra vida está plagada de actos reiterados, los cuales han sido naturalizados y pasan desapercibidos frente a nosotros.

A través de la producción de arte contemporáneo, como artistas, nos negamos a la restauración automática de la conducta, operando sobre ella sutiles desplazamientos. En muchos casos el arte contemporáneo actúa llevando la performatividad hasta sus límites más extremos, al punto que una acción, por más ordinaria que sea, se despoja de su uso y sentido original.

La puesta en evidencia del absurdo de toda norma, a través de la valentía que acarrea la práctica de la burla de las propias conductas, entendemos que permitiría al espectador de nuestro trabajo visibilizar la prueba de que es posible comportarse de otra manera, que le permita al receptor la *reorganización experiencial de su propia estructura simbólica*.

La producción de arte contemporáneo resulta en una amalgama de sistemas simbólicos superpuestos, una acumulación de diferentes formas culturales intercaladas que anulan o alteran la manera en que uno actualizaría performativa, perceptiva o discursivamente, la forma habitual en que nos relacionamos con lo que nos presentan.

57 Concepto del teatro explicitado por el dramaturgo Denis Diderot, en su *Discurso sobre la poesía dramática* (1758).
Refiere a la pared imaginaria que se ubica frente al escenario de un teatro, que separa a los personajes de los espectadores.

58 Schechner, Richard. Op. Cit.

Durante la efervescencia cultural en Argentina, hacia el año 1966 en el Instituto Di Tella, un arquitecto, un loco, ingresa a un escenario a los saltos vestido como un enfermero; quien 40 años después sería considerado el primer performer de la ciudad de Córdoba (Argentina)⁵⁹.

El trabajo del artista argentino Jorge Bonino nos resulta pertinente para comprender el rol de la exhibición del absurdo en la práctica de la intervención de la propia subjetividad.

La producción que pasaremos a analizar consistía en una serie de actos que el cordobés realizaba hacia los años 60s en diferentes escenarios, tanto en Argentina como en varias ciudades de Europa. Bonino durante sus presentaciones ingresaba a la escena vistiendo un traje como de enfermero y calzado con zapatillas blancas. A veces utilizando un mapamundi procedía a explicar la geografía, señalando qué sucedía en cada parte del mapa en un idioma totalmente incomprensible. También contaba el origen de la música o recorría la historia de la humanidad. «Bonino era un perfecto profesor de lenguas. Colocaba un pizarrón en medio de la escena, se ponía la tiza y el guardapolvo y empezaba a enseñarle al público las disciplinas más extrañas con un lenguaje no reconocible, una especie de mezcla de todas las lenguas y todas las entonaciones del mundo. (...) Al terminar sus funciones, esas clases “magistrales”, llegaba la sorpresa: ¡Bonino entregaba diplomas a los “graduados” del público! Los llamaba en voz alta por su apellido y en medio del estupor general iba entregando unos rollos-pergaminos, como si fuera un adivino»⁶⁰. Bonino parecía articular un lenguaje (si es que puede llamárselo de esta manera) en el que juguetonamente no establecía ningún tipo de concatenación *sintagmática*⁶¹ entre las unidades de la lengua. Un lenguaje que pareciera reunir varios idiomas, que se desliga del uso habitual de las palabras, cuya sola sonoridad y entonación nos podría remitir a un contexto, pero que en sí mismas no referían a nada⁶².

Se comenta que todos sus actos eran totalmente diferentes, lo único que permanecía estable era la utilización de tres elementos: un gran mapamundi en blanco y negro, una valija de dónde sacaba objetos, un pizarrón, y su indescifrable lenguaje. Una noche Bonino decidió no actuar: al subir al escenario para comunicarle al público que les devolvería la entrada, la gente creyó que era parte del espectáculo, y no se

59 Véase imagen 4. Bonino, Jorge. (1966). *Bonino aclara ciertas dudas*. Instituto Di Tella.

60 Marimón, Antonio. (2004) *La cultura de lo imposible en 100 años de la plástica en Córdoba: 1904-2004*. 8 Córdoba, La Voz del Interior y Museo Provincial Emilio Caraffa.

61 En lingüística un sintagma refiere tanto al conjunto de letras que configuran una palabra, como a las 9 palabras que conforman una frase o enunciado.

62 Él mismo en una entrevista recuerda como luego de haber actuado para un grupo de especialistas del 10 lenguaje algunos se acercaron y le decían cosas como: “usted dijo diez palabras en hindú”. Op. Cit. KAMENSZAIN, Tamara.



Imagen 4.
Jorge Bonino.
Bonino aclara ciertas dudas. (1966).
Instituto Di Tella.

movió de su asiento. Entonces hizo subir a un grupo de observadores de la primera fila para charlar con ellos, luego les dio directivas para que copiaran en un pizarrón la escenografía que él iba moviendo sobre el escenario y las pintaran de distintos colores; el público quedó encantado. Sabemos que una de sus presentaciones finalizó desfilando junto al público por las calles, «un dos un dos, todos detrás de una bandera diseñada por el mismo que incluía cañones, delfines, dragones y peroncitos»⁶³.

Bonino parecía interpretar paródicamente a un profesor, un instructor de cocina, un conferencista, o un pastor evangélico; la forma contradictoria de emplear el lenguaje en la encarnación de dichos papeles hacía que estos no resultaran del todo representaciones miméticas. Es así que ridiculizaba constantemente las representaciones de la autoridad de su época⁶⁴. En una misma performance seleccionaba y yuxtaponía: (i) representaciones en actos y hasta en vestuario de personajes de cierta jerarquía; (ii) discursos, narrativos e inconexos, reconocibles e indescifrables, de contenido aparente y sin sentido; y (iii) formas de elocución que pertenecen a otros paradigmas, a otros tipos de retórica, que posee marcadas características simbólicas que difieren de lo que efectivamente se está pronunciando. Cada momento de su presentación resulta de un extraño híbrido entre *lo que hace y como lo hace, y entre lo que dice mientras hace y como lo dice*.

Manteniendo cierto grado difuso de mimesis con el papel que interpretaba, dislocaba la acción del discurso, y, a su vez, el lenguaje a nivel de forma y contenido; provocando la risa de los espectadores. Todo este uso del absurdo le permitía develar la construcción de la oratoria, y las codificaciones culturales que atraviesan a las figuras imitadas y como se conducen cuando hablan. Bonino actúa y también grita, gesticula, baja la voz, da órdenes, cita, dirige, vocifera, lee, inventa, inmiscuye metáforas o relatos fantasiosos, enfatiza, desmerece. Se comporta como un orador indisciplinado que remueve la fina veladura teatral del acto de orar.

En sus presentaciones pone al descubierto la construcción de la performatividad de diferentes personajes, superponiendo a un mismo tiempo diversos sistemas de significación. Cada acto resultaba en un sembradío de incognitas, y la única cosa que Bonino era capaz de aclarar es la posibilidad de habitar la duda.

La reelevancia del objeto

Nos hemos preguntado con frecuencia cual sería la importancia del objeto de arte, cuando nos interesa centralizamos la metodología de la investigación que propone la práctica y su uso intermediado entre artista y espectador. Qué necesidad habría de la producción de objetos, si como investigadores nos ocupamos fundamentalmente del proceso de edición de lo simbólico.

63 Salzano, Daniel. (2012) Bonino, la leyenda continúa. (Córdoba: Ciudad X).

64 Existiría quizás una posible asociación con Charles Chaplin en su film de 1940, *El gran dictador*.

Sobre esto podemos decir que la experiencia de la violencia autoinfligida e irrisoria quedaría decantada y condensada en la producción artística, en calidad de *excedente* de la investigación; como sugieren los investigadores de Curatoría Forense – Latinoamérica, Ilze Petroni y Jorge Sepúlveda T.:

«...afirmamos que el arte contemporáneo tiene al objeto únicamente como un excedente de sus prácticas y procesos. Esto no es decir que no haya objetos -que se hayan desmaterializado en la pura idea- sino que los criterios para el juicio ya no pertenecen a ese rango⁶⁵.»

Una vez producido el *excedente* este funciona como *punto de memoria*, anclaje que entendemos necesario para la posibilidad de socialización de lo acontecido con la propia subjetividad, en vistas de un contagio y habilitación de dicha experiencia. Este punto pasaría a integrar cierto *repertorio artístico*.

A través de la producción de *excedentes* de la investigación pretendemos la dispersión (y probablemente la democratización) de cierta *metodología artística*, con vistas a que pueda ser aplicada en el campo social, por fuera del estricto campo del arte. Nos interesa la investigación como potencial política de *inside out*⁶⁶ (a pequeña escala). El trabajo del investigador como productor de arte pretendería el montaje de conocimientos adquiridos experiencialmente sobre la retórica cultural, contenidos en un objeto o práctica; realizando una suerte de acumulación de saberes provisionales (de condición frágil), los que pueden ser recuperados a través de una predisposición hermenéutica.

La polivalencia de la producción artística como *excedente* de la investigación se nos presenta como informe y desarticulada, cuando en realidad lo que acontece es una manifestación nueva y desconocida del orden de lo simbólico, que siempre estuvo (aparentemente coherente) ante nuestros ojos.

Es así que la producción artística habilitaría un *instante de excepción* propiciador de múltiples enunciaciones, según cada lectura, donde ninguna interpretación será más válida que las demás. Esto nos hace pensar en una habilitación de un uso no instrumental de sus efectos; dejando atrás la vieja idea del *arte como forma de expresión*, dando paso a pensar el *arte como excusa para la conversación*⁶⁷. Todo intento de

65 Cfr. Petroni, Ilze & Sepúlveda T., Jorge. Op. Cit.

66 Término en inglés que significa: de adentro hacia afuera, utilizado categorialmente por Jorge Sepúlveda T. e Ilze Petroni, equipo de trabajo de Curatoría Forense – Latinoamérica, para referirse a la posibilidad de utilizar los procedimientos del arte fuera de sus márgenes. Así se llamó una de sus actividades de gestión, la Residencia Internacional de Arte Contemporáneo realizada en Sao Paulo en 2011.

67 Cfr. Petroni, Ilze & Sepúlveda T., Jorge. Op. Cit. Esta idea también se próxima a la noción de *narratividad* que propone Walter Benjamin en su texto *El Narrador* (1936).

conceptualización sobre una producción resulta ser *site and time specific*⁶⁸, resistiendo a la fijación de las ideas; a su uso en la reiteración identitaria y por tanto a la utilitariedad del lenguaje.

El valor de la producción artística como *excedente* de investigación se habría desplazado a lo que de ella se puede decir, inferir, hipotetizar, y probablemente conceptualizar. La producción establece los parámetros de su lectura, no jerarquizable, solo permitiéndonos arriesgar sobre ella nociones quebradizas y provisionarias.

El investigador que utiliza el método del arte contemporáneo no requiere los resultados pragmáticos que demanda la ciencia, no se interesa por la generación de acuerdos que vayan a ser considerados verdaderos. Más bien la producción de arte contemporáneo funciona como un *fenómeno*⁶⁹, aquel que siendo interpelado exhibiría la desarticulación de los códigos culturales que contiene, sobre los que investiga.

El instante que propicia la producción artística contemporánea al ser mostrada, dentro de su impune autonomía, admite en sí misma la irresolución de lo que vivimos naturalmente resuelto en nuestro cotidiano, pero contempla la posibilidad de que al hablar sobre dicha producción, se identifiquen las controversias de lo que consideramos dado.

No hay mayor verdad o mayor axioma en la recepción de la producción artística, y al momento que se arriesga una lectura, esta se presenta como una fuerza desarticuladora del orden cultural.

Al hablar de las obras disponemos una suerte de máscara, que nos autoriza a comportarnos como «otro». Al espectador se le ofrece ser habilitado, se lo convida, para la invención de un juego que reorganice su experiencia.

La conquista del apocalipsis

En el edificio de la Comisión Chilena de los Derechos Humanos, durante un «día de la raza» de 1989, Pedro Lemebel y Francisco Casas bailarían «la cueca sola», descalzos sobre un mapa de América Latina cubierto con pedazos de botellas de Coca-Cola⁷⁰. En este trabajo los artistas se exponen al público dejando señales visibles de como estaban siendo atravesados por la cultura imperante de ese momento. La performance *La conquista de América*, del colectivo artístico chileno Las Yeguas del Apocalipsis instala a un mismo tiempo una superposición de ordenes simbólicos a la vez que los escenifica. La herida de los pies dejando marcas sobre el mapa, que a su vez se encuentra ubicado en un recinto dedicado a recopilar antecedentes para la defensa de los perseguidos por la dictadura, establece una relación entre el genocidio de la colonia y los

68 Este argumento fue desarrollado por la artista Clio Casadei durante la Residencia Internacional de Arte Contemporáneo HABEAS DATA II, organizada en Chile en enero de 2015 por Cooperativa de Arte en relación a Curatoría Forense – Latinoamérica.

69 Noción desarrollada en el marco del equipo de investigación y trabajo de Curatoría Forense – Latinoamérica.

70 Vease imagen 5. Las yeguas del Apocalipsis. (1988). *La conquista de América*. Publicación seriada regular. Consulta: 8/2/16. <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1989-la-conquista-de-america/>



Imagen 5.

Las Yeguas del Apocalipsis.

La conquista de América. (1988).

Comisión Nacional de los Derechos Humanos.

crímenes de los estados militares en latinoamericana. La condición expuesta de homosexuales del colectivo, con el torso desnudo, realizando un baile de cortejo heterosexual, según la coreografía que ejecutaron las viudas, madres e hijas de los detenidos desaparecidos en Chile; vuelve a señalar las consecuencias del gobierno de Pinochet, a la vez que contradice sus pretensiones de reivindicación identitaria nacional.

La carga simbólica que le imprime a cada acto la nominación del colectivo, pone de manifiesto la posibilidad de hacer aparecer alternativas imaginarias, performativas y discursivas, al orden hegemónico contingente.

reelevancia de la institución

Para habilitar la posibilidad de la violencia de lo simbólico es necesario que nos encontremos en constante negociación con una *unidad mínima*⁷¹ de *institución arte*⁷². La producción artística para ser pública aún debe *coquetear históricamente* en relación a grupos y espacios de validación⁷³.

Para comprender la idea de *institución arte* el teórico de la vanguardia Peter Bürger nos dice:

«Con el concepto de institución arte me refiero aquí tanto al aparato de producción y distribución del arte como a las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras⁷⁴.»

Contrario al pesimismo de Bürger en referencia a este concepto en sus escritos, creemos que el beneficio de la condición necesaria de lo artístico, es decir, su circunscripción necesaria dentro de la *institución arte*, es aquella que nos empuja a la lectura, siempre errante. La gran mayoría de las personas fuimos educadas para que al entrar a un museo, o galería, o saber que estamos en presencia de una obra; debemos disponernos con una actitud interpretativa hacia lo que se exhibe. Esta condición propia del campo artístico permite habilitar el espacio de reflexión sobre lo que «esta fuera», nos invita a responder con la misma predisposición hermenéutica frente a los demás fenómenos del mundo.

71 La noción de *unidad mínima* fue elaborada en el contexto de producción teórica del equipo de trabajo de Curatoría Forense - Latinoamérica, sirviéndonos de la idea de *tasa mínima de institucionalidad* desarrolla por Justo Pastor Mellado para el análisis de las gestiones autónomas en las llamadas *Escenas Locales* de Arte Contemporáneo Latinoamericano.

72 Opcit. Bürger, Peter. (1974) *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt: Suhrkamp).

73 Lo que distingue a un loco de un performer.

74 Opcit. Bürger, Peter. (1974) *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt: Suhrkamp).

Sin embargo siempre nos asalta la pregunta de si esto podría resolverse sin *institución arte*. A veces nos alarmamos cuando consideramos los peligros de toda pretensión libertadora de caer en manifestaciones normativas del sistema de arte y los vicios de la articulación de las escenas: la manera en que circulan los *excedentes*, se establecen las categorías, los saberes y los axiomas. Estos, a su vez, son insistentemente apropiados y manoseados por diversas formas del mercado (galerías, ferias, escuelas, institutos, universidades, editoriales, etc.). La amenaza y la tentación es permanente. Siguiendo los argumentos de Foucault podríamos pensar en las formas en que el *poder* se ejerce a diario en la pedagogía y la economía del arte, como tecnologías de un *dispositivo* artístico. ¿podríamos prescindir de toda esta maquinaria? En particular no abogamos por la desaparición del campo artístico, pero si insistiremos en arriesgarnos a validar algunos de sus procedimientos respecto de otros. Sostenemos fundamentalmente la necesidad de un rincón de preservación de un *repertorio*, del registro histórico del uso de ciertos métodos artísticos para la reorganización crítica de la cultura.

La idea de *institución arte* funcionaría como un *halo protector* para el ejercicio de la violencia de lo *simbólico*, así como un *archivo del accionar* de dicha violencia. Esta administraría los señalamientos de lo «oculto» a través del tiempo, evidenciado por diversos sujetos contemporáneos. La existencia de la institucionalización del arte garantiza un acervo de producciones artísticas críticas que puedan ser consultadas como evidencias del ejercicio del pensamiento de un sujeto sobre las contradicciones entre el campo artístico y el campo social. Es así que cualquier tipo de *excedente* de la investigación artística contemporánea (llámese producción, obra, catálogo, texto, anécdota, libro, publicación, video o fotografía, etc.) habría de servir de testimonio para la divulgación y socialización de tal proceso, con el fin de interpelar al espectador estableciendo las condiciones para la conversación sobre arte como guía para hablar de otras cosas.

Esta es la tarea que habríamos heredado los trabajadores de arte después de la división disciplinar del trabajo. El arte al constituirse como un saber específico es reservado a un tipo particular de profesión, como representante de la posibilidad crítica cultural. A este le habría sido determinada socialmente la tarea del ejercicio del método artístico. Teniendo en cuenta esto no existiría tal «genialidad», «sobrenaturalidad», o «súper poder» albergado en la persona del artista, sino meramente un adopción de un rol social, y un ejercicio más constante sobre el mismo; como cualquier otro trabajo⁷⁵.

75 Esta idea ha sido discutida de manera reciente en Latinoamérica, y reconocemos la fuerte influencia de la iniciativa *Trabajadores de Arte – Latinoamérica*. Iniciativa del equipo de trabajo Curatoría Forense – Latinoamérica. <http://www.trabajadoresdearte.org/site/index.html>

Hacia 1974 quien ingresaba a la sala de exhibiciones de la Claire Copley Gallery, Inc.⁷⁶ en Los Angeles (Estados Unidos), se sorprendía al encontrarse con una modificación estructural del espacio: la pared que habitualmente dividía el lugar de exhibición del resto de la galería había desaparecido.

Este es un trabajo que realiza el artista norteamericano Michael Asher, que a través de un simple recurso hace aparecer la evidencia de las normas imperceptibles que regulan la institución arte.

La economía de este gesto atenta sobre la naturalidad con la que ingresamos al cubo blanco, poniendo sobre la mesa las otras partes del sistema que están en estrecha relación con la producción artística. Su intervención en la galería hace patente que el arte no tiene meramente que ver con la producción de objetos y su exhibición, sino con todo un entramado de relaciones donde se trabaja para la asignación del valor de lo exhibido.

La violencia del símbolo ejercida por los procedimientos artísticos provoca un intersticio: la provocación de un instante, que sucede hacia adentro del impoluto espacio de exhibición artístico, donde es posible re direccionar la conducta, a través de la elaboración de nuevos discursos y nuevas imágenes.

Podríamos imaginar los procesos de producción de arte contemporáneo como provocadores de un *instante irregular*, en donde el artista extrae pedazos del mundo, los reorganiza y los reintegra, para así mostrar las relaciones contradictorias de lo simbólico.

El arte contemporáneo tiene la pretensión de operar siempre de manera nueva; a diferencia del automatismo en el que se consolida la cultura. Al momento en que repite una operación convierte en evidente su pertenencia a la complacencia afirmativa de la cultura. El crítico alemán Boris Groys hablara de *arte nuevo*, para referirse a aquel que intenta ensanchar los límites de su categorización, que pretende escapar de ser institucionalizado y coleccionado, sabiendo que esta es la principal estrategia del llamado de atención de su captor. Sugiere que «la obra de arte nueva parece realmente nueva y viva sólo si se parece, en cierto sentido

76 Vease image 6. Asher, Michael. (1974). Claire Copley Gallery, Inc. Los Angeles, EEUU. Obra referida en: Peltomäki, Kirsi. *Situation Aesthetics, The Work of Michael Asher*. (Cambridge: MIT).

77 Adj. En geometría [línea o superficie] que se toca en un punto sin cortarse.



Imagen 6.
Asher, Michael.
S/T. (1974).
Claire Copley Gallery, Inc.

[simulado], a las demás cosas ordinarias y profanas, o cualquier otro producto ordinario de la cultura popular»⁷⁸. Sin embargo esta producción de arte nuevo *establece negociaciones con la imperante institución arte, operando en la tangente de sus márgenes a la vez, y de manera simultánea, contribuyendo al establecimiento de sus fronteras*. La producción de arte contemporáneo vendría a funcionar como un instante de transacción y tensión entre dicha *institución arte* y la cultura. Opera como nexo o link en un doble sentido, como acontecimiento provisoriamente intermedio. Su proceder crítico a la vez que (i) *amplia los límites de lo que se entiende por lo artístico*; (ii) *señala lo convencional de toda manifestación cultural*.

Hemos dicho que el arte habilitaría una forma de conocer los órdenes simbólicos del arte y la cultura; entendiendo que todo lo que nos es natural en realidad se trata de una construcción que sostenida y repetida en el tiempo y (a lo largo de generaciones) se nos vuelve imperceptible como tal. En este sentido es complejo pensar al arte en oposición a lo social, como si se tratase de dos bandos irreconciliables; más bien podríamos pensar en el arte contemporáneo como un instante de reflujo constante entre ambos ámbitos.

intrusión

Durante 1970 en Brasil se configuran y ponen en circulación una serie de objetos intervenidos de diversas índoles, relacionados a productos de consumo. Un grupo de botellas de Coca-Cola son retiradas y reingresadas a su circulación corriente habiendo sido intervenidas con los mensajes: (i) «qual é o lugar do objeto de arte?», (ii) «which is the place of the work of art», (iii) «INSERÇÕES EM CIRCUITOS IDEOLÓGICOS. 1. Projeto Coca-Cola. Gravar nas garrafas informações e opiniões críticas e devolvê-las à circulação. C.M.5-70», (iv) «YANKEES GO HOME» y (v) «MOLOTOV» (que incluía un instructivo para convertir la botella en una bomba).

Este procedimiento forma parte del trabajo *Inserciones en circuitos ideológicos. Proyecto Coca-Cola*⁷⁹, del artista brasileño Cildo Meireles, donde se pone en evidencia la posibilidad de la producción en arte contemporáneo de encontrarse en las intermediaciones entre el arte y la cultura. El recurso de tomar un objeto ya constituido y universalmente reconocible, y solo realizarle una mínima intervención a través de la transferencia del texto, permite contener la carga simbólica del objeto a la vez que la traiciona. Si encontramos estas botellas en un supermercado nos dispondríamos a emplearlas como botellas ordinarias, sin necesariamente caer en una actitud hermenéutica, al menos hasta advertir los textos. Tropezar con los textos en botellas disloca la manera en que las percibimos y como las utilizamos. Que estos refieran al

78 Cfr. Groys, Boris. (2002) *On the New*. Traducción al Castellano. *Sobre lo Nuevo*. (FUOC). Publicación seriada regular. Consulta 10/04/2015. Santiago de Chile. <http://www.uoc.edu/artnodes/esp/art/groys1002/groys1002.html>. p. 5.

79 Vease imagen 7. Meireles, Cildo. (1970). *Inserciones en circuitos ideológicos*.



Imagem 7.

Cildo Meireles.

Inserções em circuitos ideológicos. Projecto Coca-Cola. (1970).

sistema del arte inmediatamente enmarca a estos objetos dentro de este, más allá de que su distribución por fuera de las instituciones, su uso corriente y su apariencia indistinguible; la mera inidcación las devuelve al campo de conocimiento específico. Aquellas botellas con mensajes que no refieren al arte podrían pasar desapercibidas, como posibles de haber sido realizadas por cualquier persona, sin embargo cuando se las ubica dentro de la serie se embisten del mismo valor que las demás.

trabajo en arte

Probablemente la implementación de una operación artística realizada casi imperceptiblemente como una manifestación cultural, generaría espanto y una altísima resistencia; de hecho es lo que ha sucedido con las formas más extremas y radicalizadas de politización de la cultura, como el caso de las acciones de la Internacional Situacionista⁸⁰. Pero creemos que si tuviéramos el valor de ejercer la violencia simbólica a través de los procedimientos del arte contemporáneo, sin la pretensión de producir «obras», sino solo en vistas de la habilitación de la conversación sobre la estructura del código social, la pregunta que nos surge a continuación es: ¿porque habríamos de seguir sosteniendo el *campo artístico* si el arte, siendo solo un método, estaría al alcance de cualquier persona?. La diferencia entre el investigador como productor de arte contemporáneo y cualquier sujeto es medible en la cantidad y cualidad del entrenamiento en el ejercicio de la investigación. Mientras más se permanece en el laboratorio de lo simbólico y mientras más se ensayan maneras de desarmar el código, se dedica tiempo y trabajo a ello, mayor es la facultad dentro de esta área de conocimiento específico; y mayor será la capacidad de exhibir la complejidad de la articulación de los ordenes sociales.

análisis funcional

Utilizando una colecta de datos personales y criterios del análisis, la aplicación de matemática discreta y estadística; se intenta predecir el comportamiento social de las personas. De manera privada y extranjera al campo del arte Ignacio Bustos realiza y recopila gráficos en su vida cotidiana, creyendo en la posibilidad de determinar, a priori, cuando es posible que sus relaciones terminen, como se dará el flujo en el tiempo de sus vínculos cercanos o quienes seguiran siendo sus amigos⁸¹. Él es un estudiante de ingeniería en computación, no estudio arte, no visita museos o galerías, no posee ninguna formación pedagógica paralela

80 La Internacional Situacionista fue una organización de artistas e intelectuales que mediante sus acciones, hacia finales de los 50s y durante los años 60s, influyeron de manera directa sobre los movimientos del Mayo Francés. Entre ellos se destaca los textos críticos de Guy Debord.

81 Vease imagen 8. Bustos, Ignacio. (2013). *Función Relación con Meli. Limbo*. Feria EGGO, Mercado de Arte.

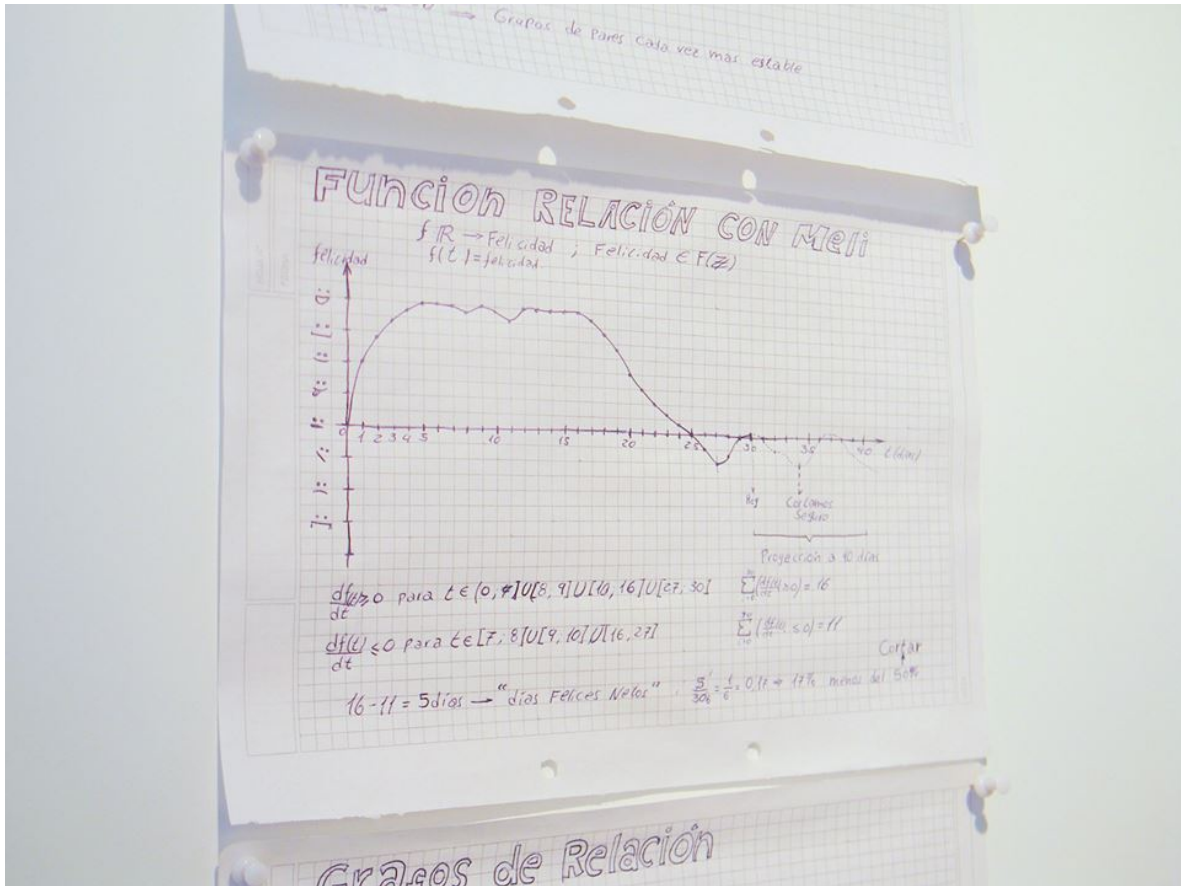


Imagen 8.
 Ignacio Bustos.
Función relación con Meli. (2013).
 Limbo.
 Feria EGGO, Mercado de Arte.

en arte; y a pesar de este desiteres desarrolla de manera casual operaciones u objetos que sin ningún esfuerzo ingresarían a los circuitos de validación y reconocimiento artístico.

El único contacto que su trabajo tuvo con la escena de arte fue la incorporación en 2013 a un proyecto curatorial propio realizado en el marco de la Feria de Arte EGGO, titulado *Limbo* (2013). Se trataba de una curaduría sin artistas, sino de objetos que reunieran recursos metodológicos afines a los del arte contemporáneo, sin haber sido declarados como obra y sin la pretensión de convertir a sus autores en artistas. Nos interesa en particular el trabajo *Función Relación con Meli*, en el cual observamos un gráfico donde se utilizan dos variables: eje Y = felicidad, eje X = tiempo. El autor a medida que iba pasando los días de relación con su ex-novia iba anotando la manera en que se estaba sintiendo, hasta que en un momento logró determinar que en unos meses su noviazago finalizaría. Esta táctica no poseía hasta el momento ninguna marca que identificara el trabajo dentro del ámbito de lo artístico, de hecho era un método desarrollado de manera reservada por el autor para entender cosas referidas a su cotidiano.

La incorporación en una curaduría funciona meramente como el señalamiento del acontecer de ciertos procedimientos por fuera del sistema del arte, advirtiendo la posibilidad extensiva de la producción artística como metodología de investigación de nuevas formas de orden del mundo.

La exposición funcionaba como una ficción alrededor de estas gráficos, cuyas cualidades reúnen una suerte de amalgama inconclusa de opuestos, tensionando a un mismo tiempo recusos útiles y fútiles, racionales y absurdos, programáticos y azarosos.

concluyendo

Lo político en la producción artística contemporánea radicaría en propiciar el momento para preguntas complejas y conversaciones sobre los códigos culturales investigados. Advertir la existencia de las normas culturales nos hace cómplices, la experiencia del aprendizaje común nos vincula, a la vez que nos hace responsables. Podríamos decir que el arte contemporáneo habilitaría la relación entre los sujetos a través de una forma de complicitad cognitiva sobre evidencia normada de la cultura.

Como artistas procuramos trabajar de esta manera, es por esto que en el siguiente capítulo pasaremos a revisar de que manera hemos materializado nuestra posición a lo largo de nuestra carrera.

3. Casos de investigación de manifestaciones culturales

«Una crítica de las imágenes no puede prescindir ni del uso,
ni de la práctica, de la producción de imágenes críticas».

George Didi-Huberman.

Prólogo para *Desconfiar de las imágenes* de Harun Farocki.

Esta es una tesis de Magister en Artes, Mención Artes Visuales, con pretensiones de ser (fundamentalmente) un análisis de nuestro trabajo. Es por esto que entendemos que a través de la revisión de la propia obra será posible verificar nuestras hipótesis, a la vez que nuestra toma de posición como artistas.

En el presente capítulo reconoceremos un recorte de nuestra producción como investigación y estudio de tres tipos de manifestaciones culturales: (i) la exhibición de pintura, (ii) los dispositivos de difusión de la información científica, y (iii) la publicidad y los objetos de consumo. Cada uno de estos amplios temas es tratado de diferentes maneras según el análisis de varias aristas que los integran; lo que bajo ningún aspecto implica que aquí agotemos su complejidad. A su vez se tomarán en cuenta proyectos de otros artistas que funcionen como referentes de investigaciones análogas.

Procederemos a ensayar los interrogantes que antecedieron a cada uno de los proyectos. Muchos de los cuáles son válidos para todas las obras pero se encuentran especialmente trabajados en algunas de ellas. Realizaremos una descripción metodológica de los trabajos y ensayaremos interpretaciones posibles (no excluyentes), intentando ubicarnos en el lugar del espectador; a la vez que exhibiremos registros de los excedentes confeccionados.

Como hemos mencionado nuestro interés radica en revisar producciones que establezcan una tensión entre: (i) recurrir al absurdo respecto de ciertas manifestaciones en el campo de la cultura, y (ii) la crítica irónica hacia dentro del campo del arte.

Nuestra pretensión es poner en uso y a prueba la *herramienta de análisis* que construimos a través de los argumentos desarrollados en los capítulos anteriores; como también demostrar la importancia de la producción práctica a la hora de ensayar nuestras hipótesis.

i. La exhibición de la pintura.

¿existe la pintura contemporánea? ¿porqué continuar pintando? ¿es posible que hoy la pintura propicie alguna forma de conocimiento? ¿cuál es la carga simbólica innegable de la pintura? ¿por que seguir sosteniendo procedimientos de mimesis?

i.i. cómo colgar una pintura de Frank Stella en tu casa. [2011]. Sebastián Riffo.

El artista chileno Sebastián Riffo decide copiar en escala 1:1 la pintura *Bam* (1966) de Frank Stella, que se encuentra dentro de la colección del Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Una vez terminado el trabajo el artista intenta ingresar la obra a su casa para percatarse de una evidencia: la pieza no cabe por la puerta; «...la pintura norteamericana desbordó los límites de una tradicional casa chilena de la comuna de San Joaquín⁸²». Ante este hecho el artista decide instalar la pieza en el frente de la vivienda y realizar un registro⁸³. Posteriormente exhibe las fotografías de la ocurrente instalación bajo el título *Cómo colgar una pintura de Frank Stella en tu casa* (2011).

En este trabajo Riffo exhibe la pintura desplazada de su mera condición de objeto con la intención de *señalar las relaciones que se articulan alrededor*, lo que funciona como un detonador de la organización de las normas que la circundan: las pinturas debe ser colgadas, en un muro, en relación vertical a este, y deben ser protegidas en un recinto cerrado, que las contenga, y permita la correcta distancia para visualizarlas por completo.

Encontramos con esta obra en la entrada de la casa del artista disloca nuestra predisposición a meramente observarla y nos invita a indagar sobre su contexto de producción y exhibición, y la manera en que estos están ordenados. En un principio nos advierte de la imposibilidad de decidirnos a conservar una obra de este tamaño en un recinto privado de clase media, lo que nos habla de la dificultad del coleccionismo de gran escala de ciertos sectores. A su vez el hecho de que se trate de una obra perteneciente a la colección de un museo señala donde está alojada la posibilidad de adquisición de obras en Chile.

82 Riffo, Sebastián. *Cómo colgar una pintura de Frank Stella en tu casa*. Publicación seriada regular. Consulta: 13-5-16. <http://www.sebastianriffo.cl/?p=1047>

83 Véase imagen 9. Riffo, Sebastián. (2011). *Cómo colgar una pintura de Frank Stella en tu casa*.



Imagen 9.

Sebastián Riffo.

Como colgar una pintura de Frank Stella en tu casa . (2011).

Comuna de San Joaquín, Santiago de Chile.

Este proyecto funciona desnudando las reglas propias del campo del arte chileno, a la vez que interpela los preconceptos sobre la producción de la pintura como objeto aislado o autónomo de los fenómenos sociales, y no deja ver las condiciones que ese «afuera» le impone al «objeto».

i.ii. encargo privado / representación de una imagen configurada digitalmente.
[2012]. Guillermina Bustos.

Nos encontramos en la sala de exposiciones del Centro de Producción e Investigación en Arte (CePIA) de la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina). En el afiche de sala se anuncia la exposición (*neo*) *modalidades analítico pictóricas*, lo que nos predispone a encontrarnos dentro con una investigación sobre pintura. Al entrar nos topamos con un living: sillones y alfombras de cuero, una mesa ratona con revistas de decoración y libros de arte, y dos pinturas retiradas de la pared que «hacen juego», ubicadas sobre el sofá. Leemos el epigrafe y dice: *encargo privado / representación de una imagen configurada digitalmente, díptico 70x140 (2012)*⁸⁴. Encontramos con esta suerte de «stand de decoración» en sala nos descoloca, especialmente por el título de la exhibición en relación a la carga académica que posee el espacio.

Originalmente este trabajo comienza en el verano de 2011 cuando nos encontrábamos realizando un grupo de pinturas que serían presetada para obtener el título de Licenciatura de la Universidad Nacional de Córdoba. El programa de trabajo consistía en la realización de una serie de piezas que se postularan como formas de abordar los problemas de la representación en la pintura; apropiándonos de las metodologías de trabajo de pintores considerados «contemporáneos», como el caso del pintor alemán Gerhard Richter o los pintores argentinos Pablo Siquier o José Pizarro. La manera de pintar de estos referentes consistía en la copia mimética de una serie de fotografías e imágenes digitales, producidas o seleccionadas por los artistas.

Comenzamos a trabajar en un grupo de 20 pinturas, en un intento de preguntarnos sobre el (sin)sentido de emular estos procedimientos por un artista en la ciudad de Córdoba, a la vez que indagar sobre las posibilidades «analíticas» de esta técnica. Parte del programa de trabajo incluía un estudio minucioso del oficio y de los antecedentes de la pintura como investigación sobre la representación; incluyendo las manifestaciones de la vanguardia, el arte concreto, el arte conceptual, la pintura geométrica y el neo geo.

Fue durante la realización de uno de estos trabajos⁸⁵, en un contexto totalmente ajeno al campo artístico, cuando el arquitecto Martín Salas sugiere que una de las pintura pase a formar parte de la decoración de un

84 Véase imagen 10.1 y 10.2. Bustos, Guillermina. (2009) *Representación de una imagen configurada digitalmente, díptico. 70X140*. Centro de Producción e Investigación en Artes (CePIA).

85 Véase imagen 11. Bustos, Guillermina. (2011) *Representación de una imagen configurada digitalmente*. Centro de Producción e Investigación en Artes (CePIA).



Imagen 10.1.

Guillermima Bustos.

Encargo Privado / Representación de una imagen configurada digitalmente, díptico. 70X140.

(2011). *(neo) modalidades analítico – pictóricas.*

Centro de Producción e Investigación en Artes (CePIA). Universidad Nacional de Córdoba.



Imagen 10.2.

Guillermima Bustos.

Encargo Privado / Representación de una imagen configurada digitalmente, díptico. 70X140.

[Detalle].

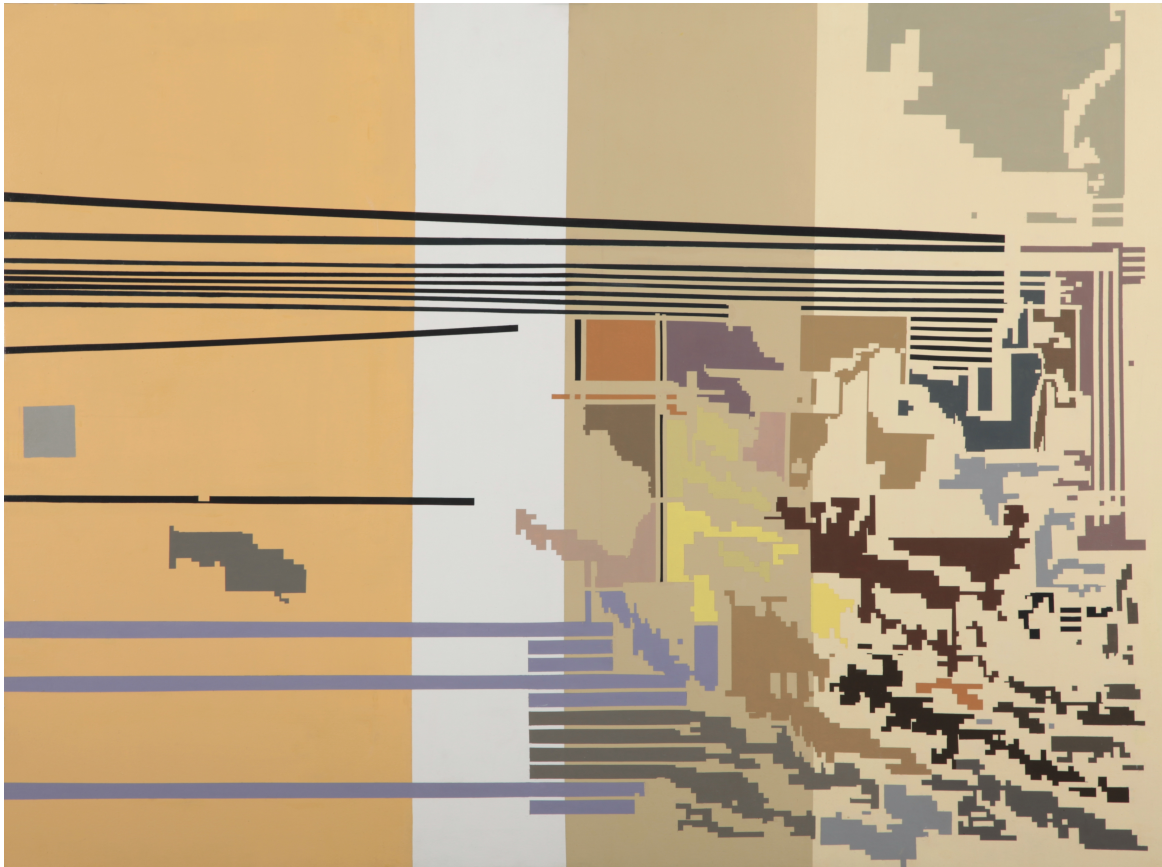


Imagen 11.

Guillermina Bustos.

Representación de una imagen digital.

(2011). *(neo) modalidades analítico – pictóricas.*

Centro de Producción e Investigación en Artes (CePIA). Universidad Nacional de Córdoba.

living privado. Su sugerencia nos causo algo de indignación, también molestia y finalmente un llamado de atención: las pinturas que estábamos realizando era formalmente indistinguibles de otros objetos decorativos.

No habíamos advertido la manera en que las personas están habituadas a utilizar una pintura, más si está solo propone una investigación formal. Un excedente realizado con el oficio hegemónico (por excelencia) en la modernidad, carga con el peso simbólico de su progenie. Todo lo que argumentemos en favor de las motivaciones que impulsaron la investigación era irrelevante, la condición de «reina de las técnicas» devuelve al objeto a la más simple de sus interpretaciones: ser ornamento.

La anécdota no quedo en ese hecho, meses después, y para nuestra sorpresa nos hacen una oferta por un encargo particular de un díptico de pinturas para decorar una sala. El pedido tenía dos condiciones: (i) que siguiéramos el «estilo» de la pintura antes referida; y (ii) que se pensáramos en la configuración del diseño en función del espacio en donde esta pieza sería instalada. Los elementos básicos de la pintura, llámese: color, composición, formas, tamaño, etc.; debían ser acordes a los elementos decorativos de la sala. El comprador hizo hincapié en el gusto por un tipo de pintura «abstracta», por oposición y disgusto de un tipo de pintura «realista»; idea que entraba en contradicción con el principio de esta pintura, ya que su problema era el juego con la ambigüedad de ser la copia de una imagen «abstracta».

En un principio no sabíamos que hacer y explicar las razones originales de las pinturas parecía una banal empresa frente al entusiasmo del comprador. Entonces decidimos acceder al pedido, pero estratégicamente.

Para cumplir con la modalidad «encargo» primero fuimos a la casa del futuro comprador con el fin de observar el espacio en que sería emplazada la pintura. Tomamos fotografías varias del lugar y medidas del espacio. Confeccionamos en un software de diseño dos posibilidades que variaban en color y forma, que se correspondían formalmente con algunos objetos decorativos de la sala. Luego enviamos ambos diseños por mail a la espera de modificaciones o retoques. El comprador no reclamó más alteraciones y escogió el diseño que después sería copiado en la pintura que instalaríamos en la sala.

Luego para la exhibición que nos serviría a la obtención del título de grado pedimos al comprador las pinturas en comodato y solicitamos al arquitecto Salas diseñar una sala de living dentro del espacio de investigación de la Universidad.

Trabajar por encargo parece absurdo, pero se convierte en irónico cuando mostramos la pintura y su contexto original de exhibición con todas sus referencias dentro del campo artístico. Aquí hacemos coincidir adrede la

suficiente argumentación sobre la investigación formal de las pinturas y el uso que se hace de estas⁸⁶, realizando una suerte de auto burla a la pretensión de postular un cuadro como forma de conocimiento.

Mediante este acto indicamos que una pintura sobre bastidor rectangular áureo, dispuesta verticalmente sobre la pared, de un tamaño propicio para ser trabajada en caballete, de técnica laboriosa, *hard edge* (afanosa por esconder la pincelada), ausente de soportes discursivos paratextuales, de color análogos, de forma y composición «armónicas»; difícilmente podría levantar la sospecha de una pretensión analítica, mucho menos si esta montada en un living.

El comprador, el arquitecto, y el público en general probable desconozcan el trajín de la historia de la pintura, y por tanto ignoren las posibilidades críticas de la obra *per se*; y no tendrían por qué saberlas, siendo que se trata de un conocimiento experto. Siguiendo este argumento el proyecto hace evidente el grado de experticia que demanda la pintura, haciendo énfasis en su confinación a la autonomía del campo. Este proyecto también pone al descubierto lo que las personas en la ciudad de Córdoba comprenden por coleccionismo y la manera en que entienden como participar en la transacción de bienes artísticos: realizando pinturas por encargo que combinen con su sillón.

La construcción de una «sala de estar» para su exhibición, en el espacio de artes privilegiado de la Universidad, nos lleva a preguntarnos si quizás es la pintura es quizás la práctica menos adecuada y más débil, para sostener un discurso crítico sobre el arte.

Este proyecto exhibe la necesaria diferencia entre el campo específico de conocimiento del arte y su relación con los demás campos de conocimiento, a la vez que indaga sobre la distorsión entre las pretensiones públicas de interpretación de la obra, específicamente de la pintura, y la dificultad del acceso a los saberes que contiene.

En ambos proyectos el objeto pintura no es tratado aisladamente, sino que es puesto en relación a los códigos que habitualmente organizan su sistema, para poner a prueba su estabilidad. A su vez interrumpe las conductas que los espectadores tienen hacia las piezas, maneras de proceder que resultaron históricamente estabilizadas.

86 Véase imagen 12. Bustos, Guillermina. (2012) *Diagrama sobre Representación*. Centro de Producción e Investigación en Artes (CePIA).



Imagen 12.

Guillermima Bustos.

Diagrama sobre Representación. (2012).

Centro de Producción e Investigación en Artes (CePIA).

ii. difusión de la información científica.

¿como podría relacionarse el campo de conocimiento de la ciencia al campo de conocimiento del arte? ¿cuál es la pertinencia de la preservación del patrimonio? ¿cuál es el valor de la información que rodea a los objetos patrimoniales? ¿cuál es la diferencia entre la destreza manual de un artista y la de cualquier otro trabajador? ¿qué oficios manuales o artesanales vinculados al arte moderno son utilizados aún en nuestros días? ¿cuál es el valor de lo insignificante? ¿cuál es el valor del trabajo que involucra un oficio? ¿porqué entendemos como verdadero aquello que vemos representado? ¿cómo es que estas imágenes nos persuaden de la verosimilitud que nos presentan? ¿qué mecanismos retóricos encarnan dichas verdades? ¿cuál es su política?

ii.i. Biotrón. [1970]. Luis Bénédict.

Un enorme invernadero es instalado en medio de sala. Sus paredes transpiran, la condensación de la humedad del ambiente dibuja recorridos por los paneles vidriados. Entre esos muros transparentes está contenido un pequeño ecosistema. Se trata de una extravagante instalación de flores mecánicas que expulsan néctar, conectado a un panel periférico plástico donde hay abejas vivas, que se encuentran ingresando libremente al jardín ficticio para completar su ciclo vital.

Se trata del proyecto *Biotrón*⁸⁷ (1970) de Luis Fernando Bénédict (miembro del grupo *Los Trece/CAYC*), el cual, en colaboración con Jorge Glusberg y un equipo de científicos, fue presentado en el pabellón Argentino de la XXXV Bienal de Venecia.

Bénédict decide mostrar dentro de una sala de exhibiciones el espectáculo de la naturaleza en sus procesos y funciones, contraponiendo los procedimientos regulares de las abejas a la maquinaria artificial hiper calculada de un artefacto. El proyecto prueba que es posible extraer a los insectos de su habitat natural siempre que se reproduzcan las condiciones adecuadas de adaptación a un nuevo medio.

Sin embargo nos preguntamos ¿que tiene que ver esto con el arte?. Ya lo sabemos: el simple hecho de estar exhibido en una institución prestigiosa enmarca inmediatamente a esta pieza como artística. Pero

87 Véase imagen 13. Bénédict, Luis F..(1970) *Biotrón* . Obra presentada en la XXXV Bienal de Venecia, realizada con la colaboración de Jorge Glusberg y Antonio Battro.

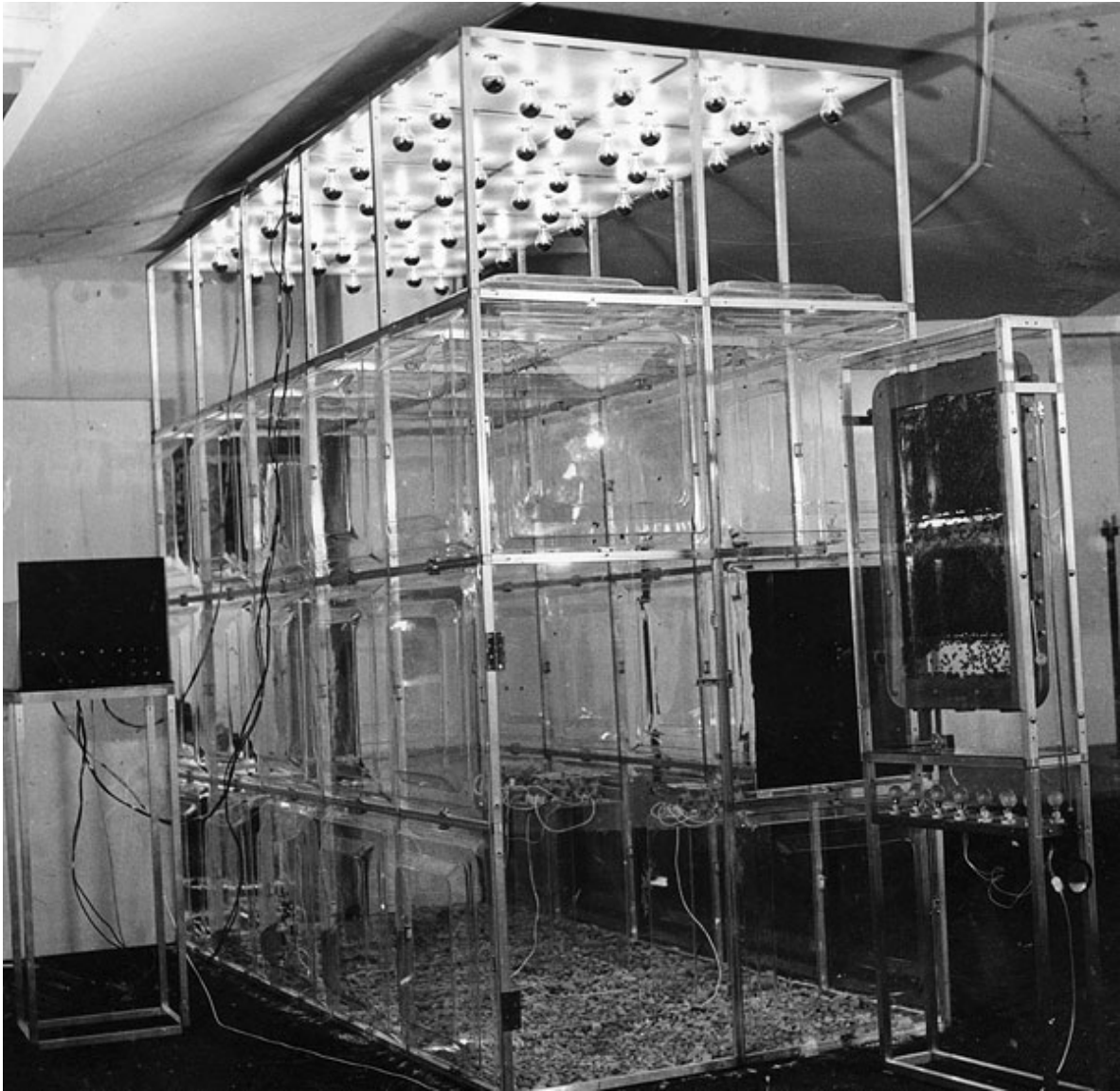


Imagen 13.
Luis Fernando Benedit.
Biotron. (1970).
Bienal de Venecia.

además (y más importante) el proyecto prueba en sí la posibilidad de los artistas contemporáneos de inmiscuirse en otros campos de conocimiento con el fin de poner a prueba sus axiomas. El trabajo actúa como una especie de gigantesco ready-made que utiliza al pie de la letra casi todos los procedimientos y conceptos del campo de conocimiento científico, y más específicamente, el de la biología; para empujarnos a tener una actitud hermenéutica por el solo hecho de encontrarse emplazado en el *espacio de excepción* de la sala de exposiciones.

Mientras más indistinguible es el objeto de su original, tanto formalmente como en su uso cotidiano dentro del campo de conocimiento que le corresponde; más sospechosa es su pertenencia al terreno de las artes, y por tanto mayor debe ser la articulación de relaciones alrededor para que pueda procurarse el ensanchamiento de la categoría arte. En este caso el riesgo está respaldado por todo el aparato institucional de vínculos entre el artista y el Instituto CAYC (quienes hicieron posible esta exhibición); y a través de este último con el legítimo espacio de consagración internacional de las artes: La Bienal de Venecia.

Benedict utiliza un sencillo recurso de desplazamiento, un cambio de contexto que habilita en nosotros la pregunta sobre lo que (nuevamente) es puesto ante nuestros ojos; somos enfrentados a un espacio que nos invita (y condiciona) a volver a ver.

ii.ii. espacio blanco / reconstructing time. [2005]. Irene Koppelman.

En una universidad de Amsterdam, entre los años 1934 y 1980 estuvo alojada la Facultad de Ciencias de la Tierra y el Museo de Geología. El museo cierra y la colección se traslada a otra zona del edificio para consultas de investigación. Hacia 1990 una parte es movida al Artis Geological Museum, abierto a todo público. Sin embargo ingresando al antiguo Instituto Geológico nos encontramos con la simulación de su disposición original, reconstruido con réplicas de la colección de holotipos y microfósiles.

Esto se corresponde con el trabajo *Espacio Blanco*⁸⁸ (2005) y fue realizado por la artista argentina Irene Koppelman y reunido en la publicación *Reconstructing time* (2005). Problemáticamente no existen mayores datos en la sala que indiquen que estamos frente a una operación artística, dado que las reproducciones en dibujo y porcelana blanca de las piezas son muy meticulosas. Si estuviéramos lo suficientemente desatentos podríamos errar en inferir que se trata del trabajo de un ilustrador naturalista o dibujante científico; puntualmente de geología.

88 Véase imagen 14.1 y 14.2. Koppelman, Irene. (2005) *Espacio Blanco*. Geological Museum de Amsterdam.



Imagen 14.1.
Irene Kopelman.
Espacio Blanco. (2005).
Geological Museum de Amsterdam.

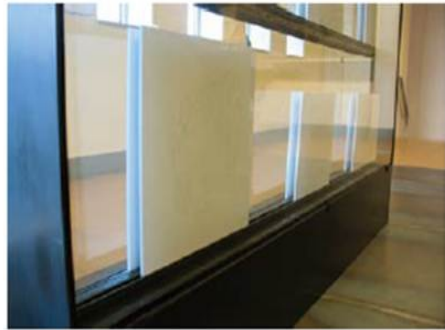


Imagen 14.2.
Irene Kopelman.
Espacio Blanco. (2005).
[Detalle].

Aquí nos encontramos nuevamente con un proyecto de arte contemporáneo que es usado en tanto que método, para ingresar disfrazado a un espacio que pertenece al campo de conocimiento científico de la geología. Sin embargo no podemos dejar de preguntarnos por la razón de optar el absurdo de seguir utilizando procedimientos manuales (como el dibujo o la cerámica), para imitar fidedignamente objetos que ya existen, solo que se encuentran emplazados en otro sector del recinto.

A simple vista se trata de una operación sin utilidad aparente, pero, como ya hemos insistido, al circunscribirlo parcialmente al campo del arte este recurso absurdo nos enciende nuestras alarmas. Podemos suponer que se quiere llamar la atención sobre la supervivencia de los procedimientos de mimesis en el campo de la ciencia, métodos que hace mucho tiempo dejaron de ser centrales en el campo del arte. Al devolver este proyecto al campo del arte necesariamente nos hace preguntarnos por la relación entre la museografía de las ciencias naturales, y la de las artes; además del rol de esta institución como preservadora de los aspectos de la cultura que son relevantes para la configuración de la identidad.

A su vez pareciera que se intenta que los espectadores rememoren la historia del edificio y se pregunten sobre el rol, pertinencia y peristencia de un museo de geología en la ciudad.

Podemos realizar cientos de conjeturas, lo evidente es, nuevamente, que el contexto de lo artístico, habilitado en la desperdigación de pistas que lo refieran, es el instante preciso para poner a prueba la manera en que se articulan los órdenes de los demás campos.

ii.iii. inventario de accidentes. [2013]. Guillermina Bustos.

En el rincón de un piso a ser demolido, en medio de una exhibición colectiva que incluía videos, instalaciones, piezas de cerámica, pinturas, fotografía y hoyos en el techo; nos encontramos con un escritorio de madera prensada con un bibliorato abierto y un cardex. Podríamos pensar que es parte del mobiliario, pero como se trata de *Casa Tomada*, una exposición curada por Cecilia Flores Aracena, Marta Hernández Parraguez y Carolina Olmedo Carrasco, realizada en una casa ordinaria de la comuna de Ñuñoa, desconfiamos que casualmente hayan sido dejados esos objetos allí. Si prestamos la suficiente atención percibimos que se trata de una serie de dibujos realizados en hojas rotuladas. Si estamos más atentos descubrimos que la información de los rótulos refieren a la ficha técnica del artista.

Se trata del proyecto *Inventario de accidentes [archivo para la memoria de un espacio]*⁸⁹ (2013), presentado en el segundo piso de una casa particular en la ciudad de Santiago de Chile. Un trabajo que se enmarca dentro de una invitación intervenir un amplio segundo piso a días de ser demolido, el cual que pertenecía a una casa particular. Antes el edificio había sido un jardín de infantes (pre kinder), y sería hechado abajo por el

89 Véase imagen 15.1. y 15.2. Bustos, Guillermina. *Inventario de Accidentes [archivo para la memoria de un espacio]*.

Casa Tomada. Comuna de Ñuñoa, Santiago. Chile.

sin número de marcas y daños colaterales que poseía, producto del terremoto ocurrido en Chile en febrero de 2010.

El trabajo presentado consistía en una instalación de dibujos, realizados a lápiz y tinta sobre papel, dispuestos en un escritorio y un archivero. Como el nombre lo sugiere la obra trataba de un intento de rescate de accidentes: manchas de humedad, grietas, hongos, moho, etc.; de un sector asignado del piso, que quedaron como evidencia (subordinada) del desastre.

Para dicho registro recurrimos al dibujo técnico propio de la ingeniería mecánica, utilizado comúnmente para describir, inventariar y clasificar piezas. Es así que estudiamos los manuales de representación gráfica conforme a las normas IRAM 81; preparamos las hojas con el correspondiente borde y rótulo; y comenzamos inventario de los accidentes del lugar en escala 1:1. Luego los clasificamos según su cromatismo en: (i) hongo negro, (ii) humedad tierra de sombra, (iii) humedad gris. Luego los dispusimos en carpetas para cadex, dentro del archivero y en un cajón del escritorio, y en folios transparente plásticos dentro de un bibliorato negro.

Los registros servirían como una irónica configuración de un archivo gráfico, para la conservación de una suerte de memoria del espacio.

En este trabajo hacemos uso de los procedimientos y técnicas de un oficio netamente instrumental, orientado a fines particulares, en este caso a registrar, traducir y permitir la legibilidad de ciertos objetos. La utilidad de dicha herramienta está estrechamente vinculada a un contexto específico, a un modo cultural del uso, que en este trabajo es puesto en ridículo al momento de servir a la representación de indicios insignificantes y banales, que, a su vez, son huellas remanentes del historial de accidentes naturales del país.

Por otro lado podríamos decir que mediante la apropiación de una operación que comparte parte del código de las artes, se genera una fricción entre el dibujo utilitario y el dibujo artístico.

Esto señala una disociación y abre la discusión sobre el estrecho vínculo entre la idea de arte y el oficio artesanal, poniendo a prueba la hipótesis de que el procedimiento artístico no se encuentra en la destreza del autor, sino en la *modificación del uso de lo simbólico* contenido en lo artesanal del dibujo utilitario; y, a su vez,



Imagen 15.1.
Guillermina Bustos.
Inventario de accidentes (archivo para la memoria de un espacio) . (2013).
Casa Tomada.



Designación: hongo negro			
Material: moho		Santiago de Chile	
Esc: 1:1	Revisado:	Nombre: Bustos	
Año: 2013	Aprobado:	Artista: 4	4
Lamina:	Casa Tomada		



Imagen 15.2.

Guillermina Bustos.

Inventario de accidentes (archivo para la memoria de un espacio). (2013).

[Detalle].

el trabajo juega con ese preconcepción moderno, porque vuelve a inscribir dentro de los parámetros del arte la necesidad de saber dibujar correctamente.

Un trabajo en un estado de ambigüedad, donde el dibujo no solo exploraría y revisaría el campo de la representación, indagando sobre lo propiamente artístico; sino también pasaría a recordar su primigenio estado, inmiscuyéndose, comentando y coqueteando con su posibilidad de utilidad.

Una vez más se trata de traer y poner a prueba dentro del campo artístico una serie de procedimientos que no le resultan extranjeros, como el oficio manual del dibujo, pero los vuelve extraños.

ii. iv. *HIDROBOTÁNICA chino-cantonesa*. [2015]. Guillermina Bustos.

Un grupo de ilustraciones científicas se encuentran instaladas en la sala de exhibiciones de la CCU, en la ciudad de Santiago de Chile. Formalmente no se diferencian en nada a cualquier trabajo de un dibujante naturalista, sin embargo nos produce cierta curiosidad que las leyendas debajo de las imágenes refieran a direcciones y no a las categorías de las especies.

Se trata del proyecto *HIDROBOTÁNICA chino-cantonesa*⁹⁰(2015), el cual consistía en una serie de ilustraciones científicas sobre la vegetación artificial encontrada en los acuarios de los restaurantes chinos de la comuna de Ñuñoa, región Metropolitana (Chile). Para ese fin decidimos estudiar la iconografía del dibujo naturalista de Charles Darwin, quien se caracterizó en su época (s XIX), por ilustrar animales y vegetación que para el mundo occidental resultaban exóticos. En sus viajes y expediciones dedicaba su tiempo a la copia del natural de diversos ejemplares, tanto en acuarela como en lápiz. Sobre la investigación formal de su estilo pusimos especial interés en un tipo de ilustración: representaciones pictóricas que dejaban registro de la morfología y aspectos del animal, además de su entorno, cuidando la composición de la forma de lo dibujado, e imitando los recursos gráficos de categorización de las especies.

Escogiendo esta referencia iconográfica nos dedicamos a trabajar en estos «ecosistemas» en base a los registros de cuatro peceras encontradas entre más de quince restaurantes recorridos. Debajo de cada imagen decidimos escribir el nombre del local chino de donde provino la referencia, acompañado de su dirección: (i) *Happy Everybody*. Av. Irarrázabal 4502; (ii) *La Estrella*. Av. José Pedro de Alessandri 1665; (iii) *Montaña China*. Av. Grecia 2150; y (iv) *Wong Ting*. Av. Pedro de Valdivia 2963.

La pretensión de este trabajo era la de poner en jaque las pretensiones de veracidad, seriedad y objetividad del tratamiento técnico de la ilustración científica; utilizando procedimientos y técnicas de un oficio netamente

90 Véase imagen 16.1. y 16.2. Bustos, Guillermina (2015). *HIDROBOTÁNICA chino-cantonesa*.



Imagen 16.1.
Guillermina Bustos.
HIDROBOTÁNICA chino-cantonesa. (2015).
[Detalle].



Imagen 16.2.
Guillermina Bustos.
HIDROBOTÁNICA chino-cantonesa. (2015).
[Detalle].

instrumental, orientado a fines particulares. Usar el registro y traducción de flora y fauna, orientado a la legibilidad y el conocimiento, en función de referentes insignificantes parece una operación ilógica.

Mediante este proyecto se pone de manifiesto que la utilidad de dicha herramienta está estrechamente vinculada a un contexto específico, el científico, y a un modo cultural del uso; que en este trabajo es puesto en ridículo al momento de servir a la representación de objetos banales.

Se trata de la copia del natural de un objeto que ya es representación.

Así damos cuenta de un inútil del relevamiento y estudio iconográfico minucioso; donde la destreza del dibujo se vuelve necesaria a la vez que absurda.

Por medio de esta operación de selección, cita, yuxtaposición e ingreso de esta mixtura al terreno de las artes, se pretende generar una fricción entre un grupo diverso de contenidos pre-establecidos en el campo de la ciencia. Al estar inscritas en un contexto artístico las imágenes, apropiadas y licuadas en un resultado común, nos sirven para señalar lo incensato e irrisorio de nuestra manera de proceder. A su vez intentamos rediseñar y volver obsoleto el objetivo original de las representaciones vegetales escogidas.

Esto, a su vez, configura una nueva imagen que empieza a establecer relación con otras imágenes también denominadas arte.

Nuevamente podríamos decir que mediante la apropiación de un oficio que comparte algo del código del artes, generamos una fricción entre el dibujo utilitario y el dibujo artístico. El uso de la retórica de la ilustración científica en función de su desuso genera un contrapunto entre lo que entendemos como verdadero y la evidencia de la norma que lo avala. Nos encontramos ante un trabajo que nos demuestra nuestra dificultad para deconstruir nuestro imaginario, ubicando lo que esperamos encontrar como relevante es totalmente insignificante, lo que leemos seriamente es en realidad una ironía.

iii. publicidad y objetos de consumo.

¿cuál es la veracidad de los medios de comunicación? ¿qué valor tiene la retórica visual de la información publicitaria sobre arte? ¿de qué autoridad se envisten los espacios de arte? ¿cuál es el lugar de la publicidad dentro de una exhibición? ¿Cómo se instala una historia? ¿cómo las marcas de objetos de consumo logran establecer lo que es priorizado dentro de nuestra historia? ¿cómo afectan los grandes grupos comerciales la percepción que tenemos de los hechos? ¿cómo se determina la relevancia de un hecho o evento? ¿cómo los objetos de consumo estructuran nuestra sensibilidad? ¿cómo se ordenan las experiencias? ¿porqué requerimos de los objetos? ¿somos obligados por los objetos?

iii.i. happening de la participación total o happening para un jabalí difunto.
[1966]. Roberto Jacoby, Eduardo Costa y Raúl Escari.

Una serie de fotografías y textos de una experiencia extravagante, donde participaron numerosos artistas celebridades nacionales, son publicados en diferentes periódicos de Buenos Aires (Argentina). Registros de personas riendo, bailando, levantando las manos son enviados a medios de prensa bajo el título *Happening de Participación Total*, nombre que refiere a una de las manifestaciones de gran visibilidad en la escena artística porteña de los años sesenta.

Sin embargo lo paradójico de esta información es que trata de un evento que jamás existió.

El *Happening para un jabalí difunto*⁹¹ (como fue denominado por la prensa) fue un proyecto llevado a cabo por los artistas argentinos Eduardo Costa, Roberto Jacoby y Raúl Escari; en la que participaron Antonio Gades, Antonio Gasalla, Lea Lublin, Graciela Matínez, Oscar Masotta, Marta Minujín, Manucho Mujica Lainez, Carlos Perciavalle y Juan José Sebrelli.

El mismo consistió en la simulación de un evento que nunca ocurrió, pero que fue difundido mediante un montaje de texto y fotografías en diversos medios de comunicación. Numerosos medios de prensa publicaron el evento y al percatarse de su falsedad se emitieron comunicados de protesta, oficiales e informales, propiciados por los lectores de los diarios.

Ese es un trabajo que también se ubica en los umbrales del campo de arte, donde, a través un gesto mínimo, el colectivo de artistas desbarata efectivamente la credibilidad de los medios de comunicación nacionales, a la vez que hacen provecho de su capacidad de visibilidad y distribución. Esta manifestación devela la importancia que para la escena de arte argentino tenían las manifestaciones de happening en esa época, y la justa conveniencia de la presencia y concurrencia de estos eventos es utilizada para burlar la hegemonía de los medios como portadores de lo verosímil. A la vez nos habla de la importancia y el involucramiento de los periódicos en este clima de efervecencia artística. Actuando en una doble dirección los artistas logran correr un poco más los delineamientos de lo que se consideraba artístico, arriesgando el uso

91 Véase imagen 17. Costa, Eduardo; Jacoby, Roberto & Escari, Raúl. (1966). *Happening para un jabalí difunto*.

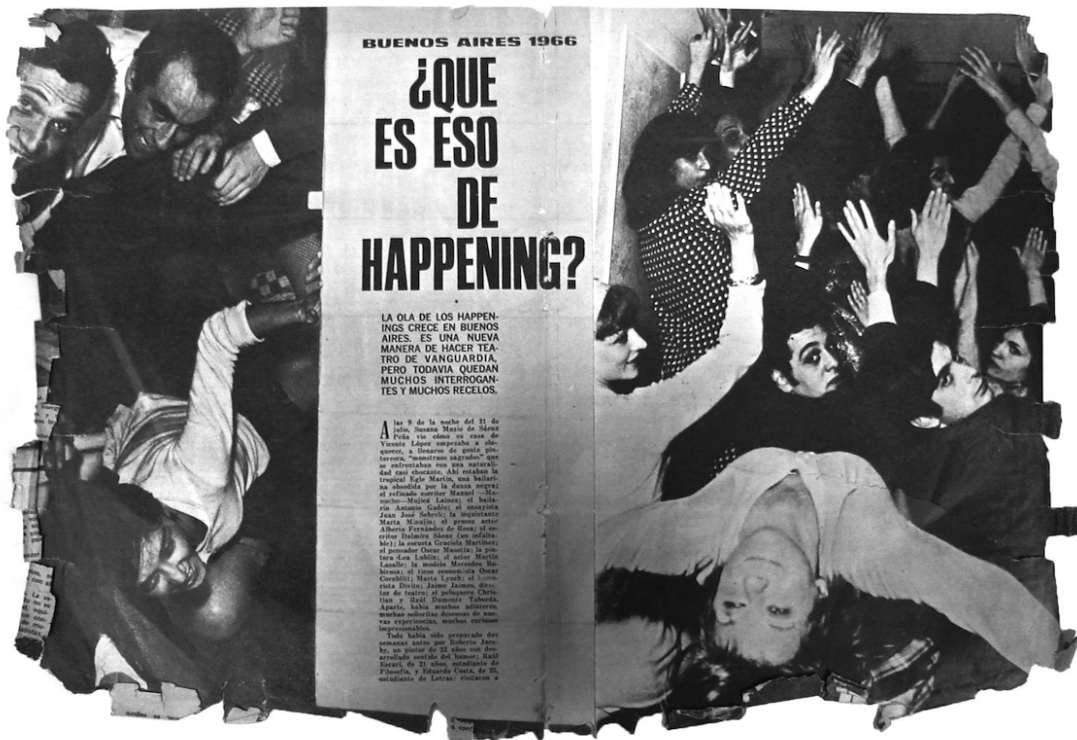


Imagen 17.

Roberto Jacoby, Eduardo Costa y Raúl Escari.

Happening de la participación total o happening para un jabalí difunto. (1966).

del periódico como soporte inédito, convirtiendolo en un intruso de lo cotidiano, por medio del juego con los códigos operantes dentro del sistema del arte.

iii.ii. Tupac. [2008]. Giuseppe De Bernardi.

Ingresando a la sala de exhibiciones durante la inauguración de una muestra nos recibe (como es de costumbre) un vernisage, en este caso de cerveza artesanal. Se preguntaran ¿porque es relevante esto?. Continuamos, y cuando atravesamos la sala nos encontramos con una serie de fotografías del tamaño de los carteles publicitarios propios de la vía pública. Es allí que nos percatamos de algo, las imagenes que habíamos comprendido como obras tienen en la parte inferior el logo de la cerveza que estamos consumiendo. Esto inmediatamente nos lleva a preguntarnos si acaso se trata de una exposición sobre publicidad de bebidas. En las gigantografías vemos gente riendo y bebiendo, incluyendo al propio artista que promueve la galería, algunas con leyendas como «la primera cerveza del mundo creada para apoyar el arte contemporáneo, es peruana». Luego, y para mayor sorpresa, a través de un blog nos enteramos que *Tupac* es una empresa comercial en búsqueda de inversionistas.

Unos años después visitamos otra exposición del mismo autor donde realiza una performance en la que se dedica a fabricar la mencionada cerveza artesanal durante los días que dura la muestra. Nuevamente en escena aparecen elementos sospechosos como merchandising: calcomanías, cajas con el logotipo, bordados con el logotipo, prendedores, e imagenes publicitarias de la cerveza.

Para nuestro asombro se trata de un proyecto artístico llamado *Cerveza TUPAC : una escultura social* (2008/2011)⁹², del artista Giuseppe De Bernardi, que fue exhibido en la Galería Pancho Fierro de la Municipalidad de Lima, Perú. Para mayor exaltación *Tupac* es a su vez una *gestión autónoma de arte*, una iniciativa independiente que hace más de 15 años que trabaja como centro cultural y espacio de arte contemporáneo en la ciudad de Lima.

De Bernardi trabaja como artista, gestor y empresario cruzando múltiples formas económicas, logrando desmitificar el uso de dinero y de su propia marca comercial. Su centro cultural es el que impulsa la creación de una compañía de cerveza que sirva para su financiamiento. A la inversa de la habitual responsabilidad empresarial hacia la cultura, el gestor invierte las lógicas de investimento, a través del capital simbólico de la gestión de arte instituye y refuerza el producto que le permite el ingreso de capital material.

92 Véase imagen 18. De Bernardi, Giuseppe. (2008-2011). *Cerveza TUPAC*.



Imgen 18.1.
Giuseppe De Bernardi.
Cerveza TUPAC . (2008-2011).



Imgen 18.2.
Giuseppe De Bernardi.
Cerveza TUPAC. (2008-2011).

A su vez no traiciona el uso habitual de la publicidad, sigue al pie de la letra todas las estrategias de marketing necesarias para imponer una marca; sin embargo al tratarse también de una obra y estar instalado en un espacio de arte, todo se enrarece. Una vez más las condiciones de exhibición del proyecto nos exigen una actitud interpretativa, en este caso sobre los mecanismos que articulan una campaña promocional de cerveza. El fantasma del dinero queda trasparenteado a través de la exorcización de su «perversa» carga simbólica; recurso por el cuál el proyecto entero contradice un hábito recurrente: no hablar, negar, ocultar, velar, decidir «ignorar», los aspectos económicos del sistema de arte.

iii.iii. Garabato. [2013]. Guillermina Bustos.

Nos encontramos en otra muestra colectiva, en este caso en la comuna de Quilicura, ciudad Metropolitana de Santiago de Chile (Chile), donde, en un rincón de la sala se halla una instalación de 24 diseños impresos montados sobre foamboard, 4 remeras estampadas y 6 tazas estampadas; todos con el logotipo de Google. Esto nos lleva a preguntarnos si acaso se trata nuevamente de una exposición sobre la publicidad de una marca.

Observando con atención los logotipos notamos que se trata de Doodles, aquel recurso de marketing mediante el cuál la empresa difunde diferentes versiones del logo de la compañía, el que ha venido cambiando desde 1998 (de manera regular) para realizar conmemoraciones de eventos y fechas relevantes. Lo extraño es que estos impresos refieren a la comuna en donde estábamos situados y a los artistas de la propia exhibición.

Nos interesa hablar aquí del proyecto *Garabato [alternative Doodle]*⁹³ (2013), que fue presentado en el marco del *Proyecto Quilicura*, exhibición colectiva a la que nos invitaron, en conjunto con 9 egresados de la Universidad de Chile, bajo la curaduría de Marta Hernández Parraguez, María José Rodríguez y Daniela Sepúlveda, realizado en el Centro Cultural de Quilicura, en agosto de 2013.

El *Proyecto Quilicura* consistía en un intento de correr el foco de atención del circuito artístico tradicional chileno, concentrado en el área centro/oriente de la capital y acercar producciones artísticas contemporáneas a un público no necesariamente especializado en arte; como bien sugería el texto de sala. Dentro de sus bases el *Proyecto Quilicura* proponía tres ejes temáticos de trabajo, que estaban relacionados con tres eventos particulares de la historia de la comuna:

93 Véase imagen 19.1 y 19.2. Bustos, Guillermina. (2013) *Garabato [alternative Doodle]*.

INICIAR SESIÓN

Garabato

Garabato [alternative Doodle] + Guillermina Bustos

Buscar con Google

Voy a tener suerte

Curaduría

María José Rodríguez

Daniela Sepúlveda

Marta Hernández Parraguez

Imgen 19.1.

Guillermina Bustos.

Garabato [alternative Doodle]. (2013).

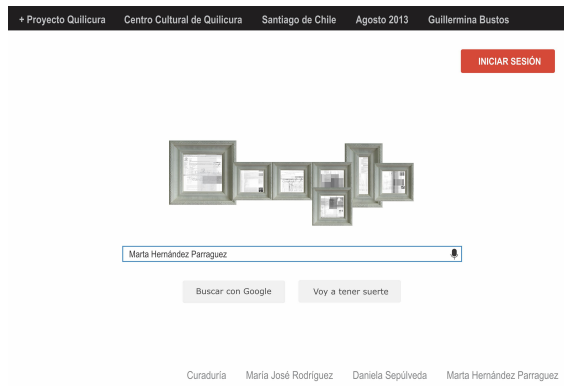
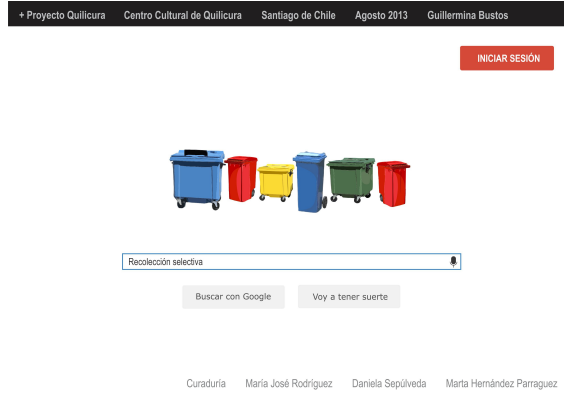


Imagen 19.2.
Guillermina Bustos.
Garabato [alternative Doodle]. (2013).

«la relación entre el pasado rural de la comuna y su presente urbano/industrial; la relación de la comuna con el resto de las comunas de Santiago, y en ese sentido, su condición de “ciudad satélite”; y por último, un hecho que si bien podría resultar anecdótico, no deja de ser relevante para la historia de la comuna y para su reconocimiento como eje tecnológico tanto en el país como en Latinoamérica en general: la construcción del primer Data Center de Google en la comuna»⁹⁴.

Bajo esta consigna elegimos trabajar con el tercer eje, relativo a la instalación de una sede de Google en Latinoamérica, dado que para ese entonces vivíamos en Argentina y solo podíamos acceder a información sobre el lugar a través de internet. Para ello decidimos investigar sobre la iconografía propia de la empresa Google, en especial lo que respecta a sus diseños llamados Doodles. Observamos que los eventos que celebraba la empresa siempre poseían las siguientes referencias: grandes personajes del ámbito de la ciencia, el deporte o la cultura; artistas emblemáticos; eventos de talla internacional en vigencia o históricamente relevantes.

Nos propusimos la tarea de apropiarnos de los aspectos formales y funcionales de estos diseños a través de la copia y la simulación, para el desarrollo de nuevos Doodles que tuvieran en cuenta dos temas principales: (i) eventos o situaciones que competen a la comuna de Quilicura encontrados en internet, como por ejemplo, el mapa de la comuna, el equipo de fútbol local, la academia de cueca, el problema con el vertedero, el servicio de buses local, su canal de televisión, etc.; (ii) los artistas participantes de la misma exhibición colectiva, jóvenes productores egresados de la Universidad de Chile. A través de ambas referencias pretendimos generar una contradicción con lo que habitualmente esperamos encontrar en los logotipos de Google, y crear cercanía y empatía con los pobladores de la comuna que asisten regularmente al Centro Cultural; así como con los propios artistas colegas de la muestra.

Se confeccionaron 12 paneles conmemorativos sobre artistas (9 pertenecientes a la exhibición y 3 producciones provenientes de Quilicura) y 12 paneles conmemorativos de la comuna. Además se envió un email al grupo Google para solicitar la posibilidad de que subieran el Doodle del proyecto los días que transcurría la exhibición, ya que la empresa dispone un correo para sugerencias de rediseño de sus logotipos. Por último se imitó otras formas en las que Google hace circular estos logotipos alternativos, mediante la confección de 4 remeras (poleras) estampadas y 6 tazas, con los diseños propios.

Mediante este trabajo ponemos en evidencia que existe una política específica detrás de todo diseño. Podríamos decir que la empresa Google posee una línea editorial donde desea asociar la marca a cada

94 Parraguez, Marta Hernández; Rodríguez, María José; y Sepúlveda, Daniela. (2013) *Proyecto Quilicura*. Centro Cultural Quilicura. Santiago de Chile.

acontecimiento importante, a través de su logotipo. Advertimos que Google invierte en un tipo de marketing que lo presente como una compañía preocupada por la ciencia, el deporte, la cultura y el arte. Evidentemente las cosas que suceden en Quilicura, sus artistas y los jóvenes artistas chilenos dudosamente serían protagonistas de un Doodle. Siguiendo este argumento entendemos cuales son las atribuciones que debe tener una publicidad para el ejercicio de la imposición de un imaginario: (i) un registro de algún elemento identitario, y (ii) la asociación a una marca de altísimo prestigio y poder. Es a través de esta combinación que los Doodles van ganando terreno a la relevancia del buscador; a medida que incorporan la mayor cantidad de nociones de identidad fideliza a sus usuarios, siendo capaz de reconocer que elementos simbólicos de la cultura merecen una distinción. Quien entienda la relación entre el justo manejo del capital y una precisa administración de los símbolos, que son reiterados en diferentes manifestaciones culturales inmediatamente logra instalar su «nombre» entre los vericuetos de la historia de la cultura.

iii. iv. amor usado. [2015]. Guillermina Bustos.

Nos encontramos paseando un fin de semana por las calles del mercado informal Persa Bio Bio, hasta que en la zona de los manteros nos encontramos con diferentes ofertas de juguetes, entre ellos unos peluches usados. La vendedora colocó un anuncio junto a ellos: «Amor usado. 2 x \$1000». Nos disponemos a comprar alguno de ellos, pero mientras elegimos cual llevar advertimos que tienen textos bordados. Guiándonos por el color y la forma de los osos nos decimos por uno de ellos, pero al levantarlo de la manta alcanzamos a leer el mensaje, y este nos descoloca. Después de esto advertimos que todos los peluches tienen inscripciones que no son familiares, que refieren al amor, pero de maneras imprevistas.

Nos referimos al proyecto *Amor Usado*⁹⁵, el cual consistió en una serie de acciones y situaciones provocadas entre junio y diciembre de 2015. Este trabajo surge como una inquietud acerca de la idea de «amor», y como esta noción adquiere cierta estandarización en forma de mercancía. Después de una investigación de los objetos más representativos del «amor» disponibles en el mercado nos decidimos a trabajar con osos de peluche, y particularmente con peluches usados, encontrados en locales de reventa de la ciudad de Santiago de Chile. Les retiramos el área de la panza y dicho fragmento fue enviado a un local de

95 Véase imagen 20.1. y 20.2. Bustos, Guillermina .(2015). *Amor usado*.



Imagen 20.1.
Guillermina Bustos.
Amor usado. (2015).



Imagen 20.2.
Guillermina Bustos.
Amor usado. (2015).

bordado mecánico, para que fueran cosidos los siguientes enunciados: (i) «Es más fácil odiar»; (ii) «Love is a souvenir»; (iii) «El sexo es pura fantasía»; (iv) «Confianza y autonomía»; (v) «Potencia y contención»; y (vi) «Soportarse es heroísmo».

Luego de bordados se reintegraron las partes a cada peluche; y un sábado 26 de junio decidimos ir a venderlos al mayor mercado informal de la ciudad de Santiago de Chile, el Persa Bio Bio. Ese día, entre las 11hs y las 17hs colocamos en un sector de la vereda una manta negra, y dispusimos los peluches con intenciones de venderlos.

La instancia de la intervención fue filmada y con el material se realizó un video. Allí se observa el registro de todo el proceso, incluyendo las conversaciones y transacciones económicas que realizados junto a los transeúntes que se acercaban al puesto informal.

Cabe destacar que en ningún momento hicimos mención a la venta como proyecto de arte, ni a nosotros como artistas; simplemente nos interesaba simular lo más fielmente posible el personaje de vendedor ambulante.

Posteriormente el trabajo fue mostrado en San Miguel de Allende (México), en octubre de 2015, en el espacio de arte contemporáneo La Expendeduría, con la curaduría de Jorge Sepúlveda T.. Aquí se optó por un formato de conversación informal, en donde los peluches se encontraban sobre la mesa, se habló del proyecto y se mostró el video registro de la intervención. Este evento fue difundido como: «charla abierta con la artista argentina Guillermina Bustos sobre el proyecto *Amor Usado*».

En diciembre de 2015 se nos invita a realizar la intervención en las calles de Curicó (Chile) en el marco del Festival de Performance *Repliegue*, coordinado por la gestión Asuntos Públicos. Lo particular de esta ocasión fue que mi participación (como artista) estaba anunciada, sin embargo el trabajo paso desapercibido y se desmarco del «show» de la performance.

El proyecto logró sortear el peligro de clásico de toda performance: encontrarse al límite del espectáculo. El trabajo fue ejecutado fuera de un espacio de exhibición, sin corre el riesgo de ser interpretado como un número callejero. Es recurrente que cuando un performer se encuentra en acción los espectadores se ubique alrededor recreando la «cuarta» pared, aún cuando no exista tarimas, butacas y telón.

La diferencia respecto a la intervención anterior es que confeccionamos una serie de folletos, en calidad fotocopia, que incluían referencias al proyecto como obra: un texto del curador Jorge Sepúlveda T., el marco del Encuentro de Performance; mi nombre en calidad de autor; etc. Este volante sería entregado de manera indiscriminada a quienes pasaran por la calle donde estaban instalados los peluches. A pesar de haber dejado pistas que indicaban la pertenencia al campo del arte de «ese acto», ninguna persona adoptó el rol de espectador pasivo respecto de nuestro trabajo.

En ambas instancias logramos la efectiva simulación de la performatividad de un vendedor de calle, lo que permitió una confianza y un relajamiento en las conversaciones que teníamos con los potenciales compradores.

Parte de nuestro interés con este trabajo estaba orientado a habilitar un número de lecturas sobre lo simbólico depositado en los objetos intervenidos. Estos peluches nos hace pensar en varias condiciones divergentes que se presentan a un mismo tiempo en el objeto: la representación del cariño entre dos personas; su cualidad de producción seriada; su consumo como ícono de la industria del amor.

¿porqué el amor nuevo es mejor que el amor usado?

El bordado a máquina sobre el peluche nos recuerda la marca donde se fija un enunciado homogéneo sobre el amor, y como se ha estandarizado un formato para hablar de ello. El peluche usado, desvencijado y revendido en un mercado informal nos remite al desecho de la representación del amor, desprovisto ya del valor simbólico agregado (que alguna vez tuvo) al momento de ser regalado.

La compra del peluche usado actuaría como el reciclaje de la representación del amor. El acto de incidir en el objeto y retirarle la panza, bordarlo nuevamente, reconstituirle mediante la costura (que no es perfecta y deja marca); refresca el signo.

El mínimo desorden que propone el objeto choca con los demás objetos que se le asemejan, a la vez que señala que su orden es aparente y arbitrario.

Este trabajo tiene a su vez otra forma, no tradicional, de participar de las colecciones de arte. El uso cotidiano ocurre en la manta en la calle, y su uso dentro del sistema del arte desata toda la maquinaria de la tradición: el valor del peluche será alto, teniendo en cuenta la carrera del artista; posee un certificado de autenticidad; deberá ser cuidado y protegido como obra; etc. Esto fue lo paradójico cuando, por ejemplo, el artista chileno y premio nacional Gonzalo Díaz, quiso comprar uno de los objetos, ¿a qué valor debíamos vendersele?.

La acción demuestra no cumplir estrictamente las condiciones del sistema de la cultura ni las del arte, el mismo objeto colocado en diferentes contextos tiene valores y usos diversos. En la feria no tiene sentido hablar de arte porque no tiene ninguna relevancia, de hecho sería contarproducente para establecer una conversación con los transeuntes. El desafío de un artista que decide trabajar por fuera del higiénico espacio de arte, es tener en cuenta las múltiples variables de la calle y la manera en que los campos culturales se encuentran superpuestos; y cuales son sus fisuras.

En referencia al trabajo el curador Jorge Sepúlveda sugería: «el objeto permite que se ejecute tu entusiasmo, estos objetos son perversos, porque el entusiasmo estereotipado se destruye a través del texto o del mensaje... pero, por lo contrario, puede generar un nuevo entusiasmo»; aquel que se activa por la posibilidad de pensar otra forma de relación con el objeto.

Los peluches a su vez ponen a prueba la manera en que su uso ha estructurado la idea de amor, y luchan con el sinúmero de referencias culturales que reiteran una manera fija de comprenderlo. El trabajo invita a pensar en una forma de vínculo que este exenta de prejuicios instalados, como las ideas de conquista, escases, pérdida, la posesión como patrimonio, y la reivindicación. Se trata de un proyecto que llama a la conversación a cualquier tipo de espectador, sin ser requerimiento tener experticia alguna; su condición material cotidiana permite que las personas puedan darle múltiples usos, independiente de su formación o cercanía al sistema de arte.

Otra vez nos encontramos ante un trabajo que nos ubica en la disputa entre actuar «naturalmente» y la presentación de ese acto como una predisposición automática.

«Lo natural se construye como aquello que además carece de valor; por lo demás, asume su valor al mismo tiempo que asume su carácter social, es decir, al mismo tiempo que la naturaleza renuncia a su condición natural»⁹⁶.

96 Butler, Judith. (2002) *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del <sexo>*. En Taylor Diana & . *Estudios Avanzados de Performance*.

4. conclusiones

¿porqué escribir una tesis de magister en artes visuales?

En el momento que comenzamos a realizar este trabajo no dejabamos de preguntarnos cual era la razón que lo motivaba más allá de la obtención de mi título de posgrado... ¿cuál era la inquietud principal que movía a la producción de este exhaustivo escrito?. Empujados por esta pregunta decidimos que esta oportunidad no solo serviría para hablar de nuestro propio proceso de producción, sino para dos objetivos fundamentales: (i) dejar sentado un precedente sobre nuestra posición como artistas e investigadores dentro del sistema de arte contemporáneo; y (ii) que el análisis de nuestra obra sirviera para organizar un marco teórico alrededor que permitiera una conceputalización lo suficientemente amplia, como para ocuparse de otros casos de trabajo en arte. Y así lo llevamos a cabo!

En este sentido el escrito no solo ha funcionado para nosotros como una Tesis para obtener el grado de Magister, sino también nos ha permitido pensar sobre la complejidad del campo de acción, y como en este se presentan una enorme variabilidad de abordajes posibles.

A su vez nos ha servido para imaginar un orden general y conceptual del cuerpo principal de nuestra producción artística, lo que nos obligó tomar distancia de lo hecho e identificar nuestros «problemas favoritos». Tomando en cuenta los peligros frecuentes que acarrea el análisis de lo propio, prestando la debida atención a evitar las lecturas jerárquicas o unívocas que suelen establecer los autores, es que hemos logrado desenvolver una revisión con el suficiente alejamiento.

Parte de este ejercicio necesariamente se ve respaldado por el ensayo crítico sobre trabajos ajenos, pero adyacentes; a través de cuestionar lo «otro» desarrollamos las herramientas que nos permitirán cuestionar lo producido por nosotros.

Aprendimos que es posible ensayar un sin número de interpretaciones y posiciones argumentales sobre un trabajo, que es inagotable el ejercicio de la hermenéutica en el contexto de un sistema donde todo significa y pide ser significado.

Pudimos así comprobar que las producciones artísticas propuestas exhiben la triple estructura que articula la cultura, y, a su vez, que es posible observar en diferentes trabajos la predominancia de alguno de esos tres ordenes. En rigor estricto es inegable la posibilidad de trabajar por fuera de los regímenes de lo discursivo, imaginario y performativo, las tres capas se funden en los objetos y aparecen cuando nos predisponemos a

intrepretarlos. Cada producción artística trabaja necesariamente más adentro de alguno de estos tres ejes, pero el total esta impregnado de los demás.

Descubrimos también que mientras más complejidad tienen los proyectos más dan cuenta del marco teórico que aquí hemos sugerido.

A un mismo tiempo ha sido desafío la puesta a prueba y revisión de lo sabido, con el fin de hacer públicas las reflexiones que se encuentran detrás de los procesos de trabajo, no solo exponiendonos a que nos realicen preguntas, sino preguntandonos por el valor de lo realizado.

Conluyendo la escritura es imprescindible para la comprensión de la complejidad de las obras, pero sabemos que es una empresa inabarcable, y que la producción de arte se encontrará constantemente amenazando con desbordan y escapar de rejas del discurso. A final de cuentas el texto (este texto) resulta ser una prueba más de un orden posible.

5. bibliografía específica

Publicaciones impresas

AGAMBEN, Giorgio.

(2006-2007) *¿Qué es lo contemporáneo?* (Venecia: Curso de Filosofía Teórica celebrado en la Facultad de Artes y Diseño).

(2007) *Qu'est-ce qu'un dispositif?*. Traducción al español de Roberto J. Fuentes Rionda: *¿Qué es un dispositivo?*. (París: Éditions Payot & Rivages).

BARTHES, Roland.

(1977) *El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France*. (Buenos Aires: Siglo XXI). 2003.

BENJAMIN, Walter.

(1936) *El Narrador*. Traducción al español de Roberto Blatt. (Madrid: Taurus). 1991.

DELEUZE, Gilles

(1986) *Clase 10. Fuerzas y formaciones jurídicas. Soberanía, disciplina y control*.

EVREINOV, Nicolas.

(1956) *El teatro en la vida*. (Buenos Aires: Leviatán).

FISCHER-LICHTE, Erika.

(2011) *La ciencia teatral en la actualidad. Apuntes para el Giro Performativo en las ciencias de la Cultura*. Traducción al castellano: Anja Lutter Adrián Caamacho.

BÜRGER, Peter.

(1990) Aporías of Modern Aesthetics. Traducción al español: *Aporías de la estética moderna*. (New Left Review 184).

PARRAGUEZ HERNÁNDEZ, Marta; RODRÍGUEZ, María José; y SEPÚLVEDA, Daniela.

(2013) *Proyecto Quilicura*. Texto curatorial. Centro Cultural Quilicura. Santiago de Chile.

FOUCAULT, Michel.

(1966) *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*. Traducción castellana de Elsa Cecilia Frost: *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. (Buenos Aires: Siglo Veintiuno). 2008.

(1976) *Historia de la Sexualidad I, la voluntad de saber*. (México D.F.: Siglo XXI). 1998.

MITCHEL, J. W.

(1994). *Picture Theory, Essays on Verbal and Visual Representation*. Traducción al castellano de Yaiza Hernández Velázquez: *Teoría de la Imagen, ensayos sobre representación verbal y visual*. (Madrid: AKAL). 2009.

TAYLOR, Diana & FUENTES, Marcela A. (editoras).

(2011) *Estudios avanzados de performance*. (México D.F.: Fondo de Cultura Económica).

-BUTLER, Judith.

(2002) *Introduction*. En *Bodies that matter*. Traducción al castellano de Alcira Bixio: *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. (Paidós).

-SCHECHNER, Richard.

(1985) *Restoration of Behavior*, en *Between Theater and Anthropology* (University of Pennsylvania Press). Traducción al castellano de Antonieta Cancino: *Restauración de la Conducta*.

-TAYLOR, Diana.

(2002) "You are Here" *The DNA of Performance*. (The Drama Review 46, 1 (T173)).

Traducción al castellano de Ricardo Rubio: "Usted está aquí": *el ADN del performance*.

TURNER, Victor.

(1964) *Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage*. (Seattle: The University of Washington Press). Traducción al castellano: *Al margen del margen*. (Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú).

Publicaciones Digitales

(2014) *Darwin Online*. (Publicación seriada regular, Consulta 22/7/2014, Santiago de Chile. <http://darwin-online.org.uk/contents.html>)

GROYS, Boris.

(2002) *On the New*. Traducción al Castellano. *Sobre lo Nuevo*. (FUOC). Publicación seriada regular. Consulta 10/04/2015. Santiago de Chile. <http://www.uoc.edu/artnodes/esp/art/groys1002/groys1002.html>.

PETRONI, Ilze & SEPÚLVEDA T., Jorge.

(2009) *Del objeto de Arte a la relación de Arte*. Curatoría Forense – Latinoamérica. Publicación seriada regular. Consulta 20/07/2015. Santiago de Chile. <http://www.curatoriaforense.net/niued/?p=2062>