



UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Artes
Departamento de Artes Visuales

SUBVERTIR LOS ESPACIOS

Experimentaciones en torno las posibilidades de la Instalación Artística

Informe de Trabajo de Creación Artística para optar al Título de Pintora

MARÍA BELÉN CARRASCO GARLICK

Profesor guía: Francisco Brugnoli Bailoni

Santiago de Chile

Marzo, 2018

INDICE

	Página
RESUMEN	2
1. INTRODUCCIÓN	3
2. ANTECEDENTES	5
2.1 <i>Relación Arte vida</i>	5
2.2 <i>América Latina: actuar desde la Micropolítica</i>	11
2.3 <i>Antecedentes de Obra personal</i>	20
3. PROPUESTA DE OBRA	26
3.1 <i>Metodología: Observar, Develar y Resignificar</i>	26
3.2 <i>Propuesta Artística: Orden y Hábito (2017)</i>	28
3.3 <i>Proceso de obra</i>	33
3.4 <i>Bocetos de obra</i>	34
3.5 <i>Descripción</i>	37
3.6 <i>Obra final</i>	38
3.7 <i>Análisis de obra</i>	40
4. CONCLUSIÓN	43
5. BIBLIOGRAFÍA	46

RESUMEN

La presente memoria de grado relata un proceso investigativo en torno a la instalación multidisciplinar, su relación con la cotidianidad y sus posibilidades críticas y estéticas. En ella se profundiza sobre la vinculación del ser humano con los espacios y los objetos dentro de su cotidiano, particularmente, su capacidad de develar una relación social estructural y estructurante para éste.

Según lo anterior, se problematiza la capacidad del arte para interrumpir y subvertir estas relaciones, generando un espacio reflexivo y sensorial, desde el cual se provoquen nuevas conexiones de vinculación.

A partir de este proceso, emerge entonces la obra instalativa: *Orden y hábito*. *Orden y hábito*, es un proyecto instalativo que aborda y cuestiona los dispositivos cotidianos de control dentro del espacio público y privado. Poniendo en crisis su funcionalidad, obediencia, a través del uso de señaléticas de suelo y la generación un escenario interactivo, crítico y paradójal.

1. INTRODUCCIÓN

la vida material son los hombres y las cosas, las cosas y los hombres.

Braudel, Fernand (1984)

“Las estructuras de lo cotidiano: lo posible y lo imposible”,

La relación que se tiene y ha mantenido con los objetos históricamente, desde el uso de la primera piedra afilada hace más de 350.000 años atrás hasta la actualidad con los teléfonos inteligentes, sin duda alguna, es un vínculo naturalizado. Inclusive, se podría llegar a definir en una relación de dependencia, más aún como una extensión o prótesis del cuerpo humano.

Acciones tan cotidianas, por ejemplo, que para cuando se desea comer resulta necesario recurrir a un tenedor y cuchillo; ante el frío se usa la indumentaria; para mejorar la vista se utilizan anteojos; en el caminar los zapatos; para escribir un lápiz; para dormir una cama y; así, innumerables ejemplos no necesariamente indispensables pero, que conforman el cotidiano. Pues tal parece, que para responder a casi cualquier necesidad es indispensable un objeto, en cierta medida, un dispositivo que medie entre el cuerpo y la acción a cometer.

Sin embargo, los objetos han cambiado y continuará modificando la relación del sujeto con el mundo, afectando, inclusive, la forma en que opera la red de vínculos con otros seres humanos. Así, ciertos objetos indican la pertenencia de un sujeto a un grupo específico, segregando y, de forma simultánea, conformando un particular registro de identidad y marco acción. Por ejemplo, la indumentaria uniformante podría homogenizar a grupo humano, entregándoles, espacios para habitar en conjunto de conductas determinadas. El uso de cierta vestimenta o accesorio, puede definir género de un individuo, oprimiendo o modificando un cuerpo bajo márgenes físicos y simbólicos. La cantidad de objetos que responden a estas características son múltiples, los zapatos de tacón, por ejemplo, que “estilizarían” la figura femenina, inscribiéndose, dentro de un canon establecido de belleza, de género y, distinción socio económica y cultural. Así mismo, la globalización ha intensificado la homogenización de los cuerpos, gracias mayor acceso a la información, a la obtención de los objetos y espacios de socialización.

Pero, no solo los objetos determinan nuestro diario vivir, los espacios también lo hacen. Éstos poseen características similares y mantienen funciones específicas. Una casa, un baño, la cocina, la escuela, la plaza, etc. En su propia estructura y la delimitación territorial y estética, influyen la relación con otros, su comportamiento y porque no, lo que se piensa y se siente. Michael Foucault describe esto con profundidad en *Vigilar y Castigar* (1975) ejemplificando que con la incorporación del panóptico en los espacios carcelarios se revela la directa relación de los espacios y objetos con los dispositivos de control y sumisión conductual de los cuerpos.

A partir de lo anterior, se torna importante indagar sobre el vínculo mantenido por los sujetos con los objetos y los espacios dentro de su diario vivir y, de dicho modo, dilucidar rápidamente que no existen relaciones inocuas. Entonces, ¿será que estas relaciones, con los objetos y los espacios, son develadoras de un vínculo social estructural y estructurante en los individuos? Y si esto fuera así, ¿qué papel tendría el arte para mostrar, poner en tensión o subvertir este vínculo? Finalmente ¿Podría el arte exhibir o proponer otras formas de relación?

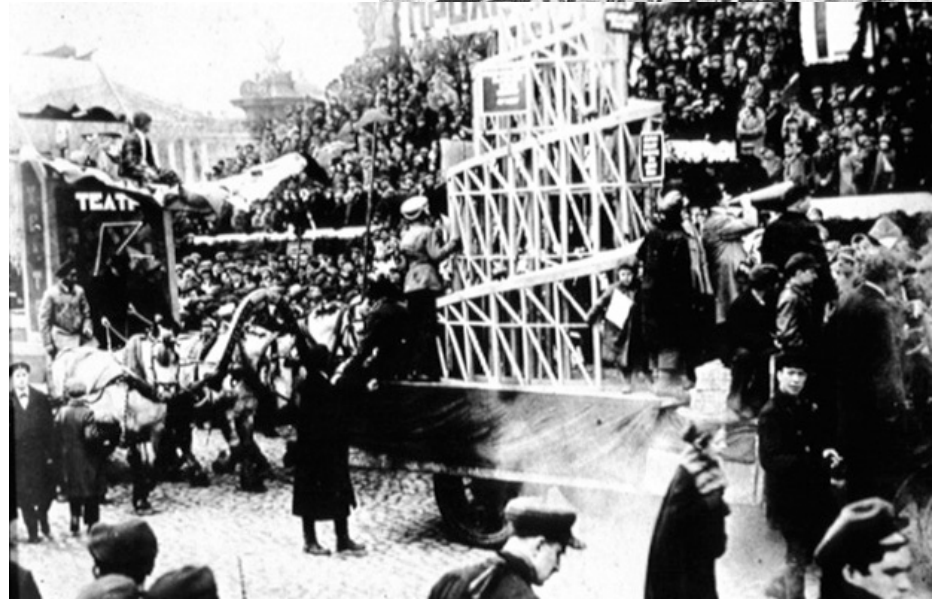
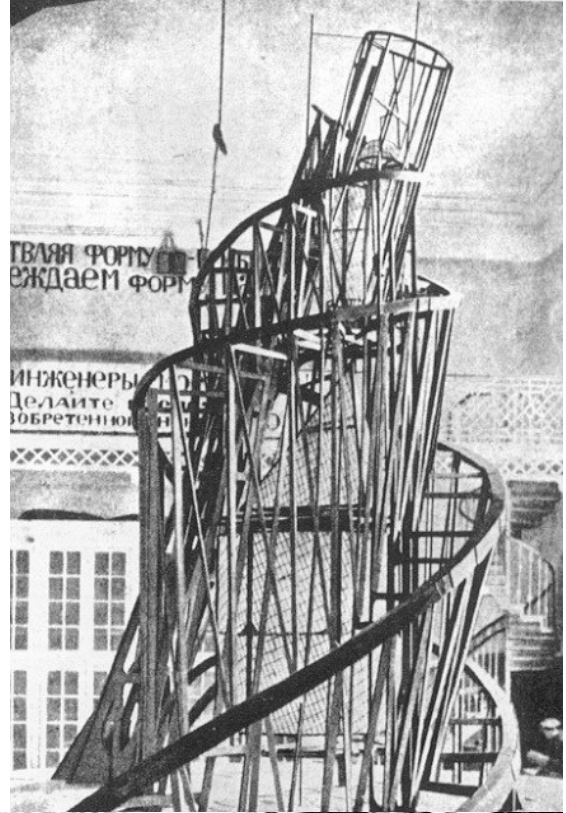
La presente pretende investigar sobre las posibilidades que poseen las artes visuales para presentar estos mecanismos relacionales, principalmente, a través de la instalación artística y sus potencialidades experimentales. Finalmente esta reflexión desemboca en la creación de la obra *Orden y hábito* (2017) -la cual enfatiza e intenta ver críticamente los elementos y dispositivos cotidianos de sometimiento dentro de los espacios de tránsito y proponer su posible subversión.

2. ANTECEDENTES

2.1. *Relación Arte vida*

La relación arte vida, ha sido una línea determinante dentro la Historia de las Artes, la cual se ha manifestado y puesto en conflicto de múltiples maneras. Los y las artistas han mirado continuamente su contexto respondiendo a este a través de la creación artística. Así mismo, exponentes y movimientos artísticos han puesto en acción múltiples ejercicios en torno a la relación en cuestión. Tal como, Baudelaire en *El pintor de la vida moderna (1863)*. En el cual relata el papel del artista moderno; anunciando que dicho personaje *pertenece y es intérprete activo de su propio tiempo*. Su visión es libre, individual y comprometida con la injusticias de la sociedad de su época, la cual es expresada en la propuesta de nuevas formas y lenguajes. Éste sujeto o *faneur* se dispone a ser un espectador activo de su contexto, vivencia y recorre la ciudad con refrescante asombro, sin guardarse las ansias de cambio, todo claro, bajo el ferviente espíritu del proyecto modernista de la época.

Las vanguardias históricas, en su mayoría, mantuvieron un espíritu similar; un afán de cambio y de contactarse con sus espacios a través investigación artística y la experimentación. Bürger (1974), poniendo hincapié principalmente en el Constructivismo Ruso, plantea: *“La reintegración del arte a la praxis vital se propone una revolución de la vida y provoca una revolución del arte”* (Bürger, p136). Es decir, el Constructivismo Ruso inicia una revolución de la representación, poniendo en jaque su carácter figurativo y mimético, en ello otra forma de pensar la realidad, como también lo hicieron otros movimientos. Este movimiento, no esta demás decir, abarcaba la arquitectura, diseño de objetos, representaciones visuales en mural, afiche y vídeo.



Monumento a la tercera internacional, Wladimir Talin, 1919 ¹

¹ Maqueta de torre móvil de acero de 400mts. Proyecto arquitectónico diseñado por el escultor y arquitecto Ruso Wladimir Talin para ser sede de la Tercera Internacional. Esta iniciativa, considerada casi utópica, representaba el espíritu revolucionario de la época.

Se podría observar e interpretar que Walter Benjamin, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (1936)*, bajo una lectura marxista y las vivencias de su propio contexto, problematiza conceptos como la pérdida de aura y la figura del artista-genio, características propias del arte tradicional y su afán de mantener su estatus de fetiche. El cambio social provocado por el giro tecnológico en las técnicas de reproductibilidad, se podría decir que devela que estas representaciones funcionan como referentes simbólicos influyentes en la población. Evidenciando, de esta manera, que las obras de arte ya no estaban cumpliendo una función similar. Por esta razón, se puede interpretar como un llamado a la utilización de estos dispositivos y técnicas para la creación artística y así desmontar el simulacro de ilusión de realidad que mantenía la industria visual burguesa.

Dentro de un similar lineamiento, Marcel Duchamp y también el movimiento Dadá, experimentaban con diferentes medios híbridos, capaces de generar nuevas experiencias estéticas. La propuesta de *ready made*, pone en suspensión los límites de lo *qué es arte* y su vínculo con la institución. Duchamp se relaciona con los objetos cotidianos de reproducción masiva y sorteja la capacidad que tiene el artista de dislocarlos al modificar su contexto, su funcionalidad y significado. Al ser el *Ready made* un objeto carente de sentido, precipita el fracaso del sentido sus partes. E, incluso modifica la relación pasiva que tiene con ellos el espectador, al posicionarlos también como objetos activados o de activación.

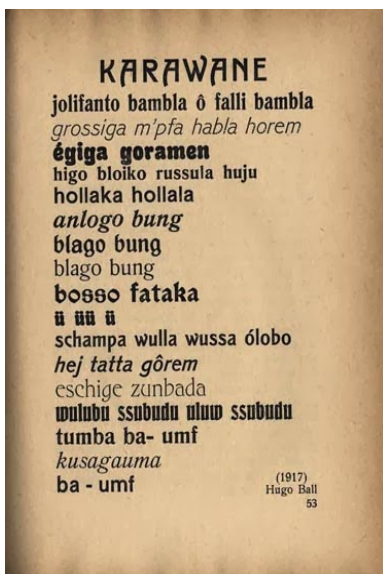
Rueda de Bicicleta (1913), en la cual él mismo declara, “*En 1913 tuve la feliz idea de fijar una rueda de bicicleta sobre un taburete de cocina y de mirar cómo giraba*”. Marcel Duchamp (1961)



Rueda de Bicicleta (1913)

Por otra parte, los Dadá dan comienzo a hibridaciones en las artes visuales. Incorporan el teatro, el sonido, la poesía y la imagen. Esto se manifiesta en la experiencias llevadas a cabo dentro del *Cabaret Voltaire* en Zurich (1916) y en sus múltiples escritos, poesías sonoras, objetos y collages.

Así mismo Marinetti, fundador del movimiento Futurista en Italia, escribe una serie de poemas experimentales en los cuales propone *la invención de la palabra y la palabra en libertad* antecedentes de la poesía sonora en el movimiento Dada.



*Hugo Ball con
 "atuendo cubista"
 recitando su poema
 "Elefantenkarawane" en
 Cabaret Voltaire, 23 de
 Junio 1916.*

Estos movimientos Artísticos pertenecientes a las llamadas Vanguardias Históricas, inician y masifican la reflexión crítica de la vida, es decir lo que se vive y el arte.

Todas estas- iniciativas son retomadas posteriormente por las neo-vanguardias, durante los años 50' y 70' en Norteamérica y Europa. Estos artistas evocan muchas de las estrategias y procedimientos levantados durante la época anterior al holocausto nazi tales como el ready made, ensamblaje, collage, entre otros. También, propuestas inscritas en el minimal, pop art, performance art y specific site. Hal Foster (2001) critica fuertemente estas recuperaciones de principios de los 50' al considerarlas "*rápidas y furiosas y tienden a reducir la práctica pasada a un estilo o un tema que puede asimilarse*" e incluso en ocasiones contradictorias. Sin embargo, las posteriores propuestas de la segunda etapa de la neo vanguardia durante los 70', realizarían aquello que no pudo lograr la vanguardias históricas: el cuestionamiento y la ruptura del vínculo institución arte. Foster, propone que estos movimientos, no solo efectúan una repetición de procedimientos sino, también, su *retorno* re-significado dentro de un nuevo contexto histórico y social. En el cual finalmente, lo que retorna es el *desvanecimiento del objeto de arte, la tensión con la institución y lo conceptual en su relación texto y contexto.*

Esto lo ejemplifica en el minimal, que a través del uso del espacio público y físico, abre la escultura a otros soportes y contextos. Pone en cuestión las normas, siendo experiencia y experimentación. Se aventura a interrumpir los espacios urbanos utilizando materialidades industriales y mercantiles, al promover la serialización. Son propuestas *practicistas* es decir debe ser practicada por un usuario quien internaliza su construcción apropiándose de su proceso constructivo. En palabras de Foster: "El minimalismo surge como un momento dialéctico de un nuevo límite y una nueva libertad para el arte, donde la escultura se reduce por un momento al estatus de una cosa entre un objeto y un monumento y en el siguiente momento se expande a una experiencia de los sitios proyectados pero no socialmente reconocidos" (Foster, 2001, pp. 44).

Estas características se observan dentro de la obra del minimal Richard Serra, *Arco Inclinado* (1981). En ella el artista, tras un análisis territorial, interviene atravesando diagonalmente la Plaza Federal de Nueva York con un monumental arco de acero. La obra de sitio específico irrumpe inevitablemente el flujo cotidiano de los transeúntes que atravesaban la plaza y evidencia su estructura y límites. Tal fue el impacto que la obra es retirada de la plaza, tras manifestaciones de molestia por parte de los transeúntes.



*Vista de la plaza federal con arco inclinado visto desde el lado
Fotografía de Susan Swider . Richard Serra (1981)*

2.2. América Latina: actuar desde la Micropolítica

Durante este mismo período, 70' y 80' América Latina también estaba generando sus propias propuestas artísticas. En Brasil, de manera paralela a las vanguardias históricas, los modernistas brasileños levantaban el *Movimiento Antropófago*. En su manifiesto escrito por el literato Oswald de Andrade en 1928, inspirado en la obra *Abapuru*² (1928) de la pintora brasilera Tarsila do Amaral, De Andrade relata como el primer obispo brasileño, Pedro Sardinha en 1556 fue devorados por los Caetés en un ritual antropofágico, esto tras ignorar las amenazas de la tribu. Los Caetés ingerían a sus enemigos para absorber sus capacidades tales como la fuerza y conocimientos y así hacer más poderoso a su pueblo.

Al levantar este hito a modo de metáfora, el movimiento, plantea digerir y transformar el modelo impuesto y copiado desde Europa, y crear una forma única e independiente en Brasil. “*Tupí, or no tupí thas is the questão*” manifiesta de Andrade.



Abapuru (1928)

² Del tupí-guaraní *aba / poru*, "hombre que come". Tarsila do Amaral entre mezcla el indigenismo y cultural popular brasilera en diálogo con los estilos europeos.

Durante los años 70´ artistas neoconcretas como Hélio Oiticica y Lygia Clark son inspirados por estas ideas. Oiticica en plena dictadura brasilera presenta *Tropicália* (1967) Instalación ambiental compuesta por dos *Penetráveis*, plantas, arena, aves silvestres, poemas-objeto, capas de Parangolé y un televisor.

La instalación forma parte de un proceso experimental, desarrollado por Oiticica, que cuestiona los límites del cuadro y en el cual invita a interactuar al espectador, involucrandolo en la realidad de las favelas. El impulso “antropofágio” se representa aquí validando el mestizaje y en el cual el espectador es devorado por la obra convirtiéndose finalmente en parte de esta. Así mismo, existe un factor de seducción en la obra en que la interacción del cuerpo, la experiencia y sensación, transforman la instalación en un lugar activo o en un ambiente habitable, abriendo de esta forma espacios a nuevos vínculos frente a la favela y su segregación. Oiticica, a través de una estética Kitsch y artificial, retrata la forma en que la cultura popular, enraizada en el territorio tropical, se enfrenta a la influencia extranjera neo colonial y norteamericana.



Tropicália (1967)

Hélio Oiticica en paralelo, realiza una de sus serie más osadas, *Parangolés* (1967) . Para acercarse a las personas de la favela de Mangueiray, Oiticica decide aprender a bailar samba en una de sus escuelas. Se vincula y inicia amistades con los

residentes colaborando activamente en sus actividades. Decide, confecciona entonces los Parangolés; capas, banderas, túnicas con mensajes tanto poético como político que crea con telas, plásticos, sogas y pinturas. Los cuales son usados en los cuerpos de los danzantes para generar color y movimiento.

En palabras de Oiticica *“Parangolé es la vuelta a un estado no intelectual de la creación, y tiende a un sentido de participación específicamente brasileño (...) Parangolé no busca establecer una ‘nueva moral’, ni nada semejante, sino ‘derribar todas las morales’”*



Parangolés (1967)

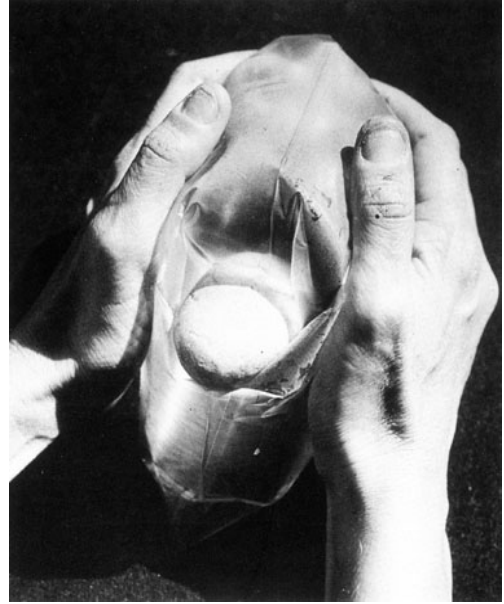
Lygia Clark bajo una perspectiva similar, es decir una búsqueda propia y divergente a las experiencias e influencias extranjeras, explora las posibilidades de la pérdida de la materialidad fetichista creando propuestas artísticas donde su fin no sería la exhibición sino la experiencia. En ellas, el espectador pasaría a ser participante activo, para Clark este poseería una *“energía sensorial voluntariamente adormecida”* por los márgenes culturales y sociales. Por esta razón, al igual que Oiticica, instaura el cuerpo, la sensación, la experimentación y participación activa del espectador como una pieza clave dentro de la obra. Bajo esa línea Clark, declara:

“¿Cuál es entonces la misión del artista? Dar al participante el objeto que no tiene importancia por sí mismo y que sólo la tendrá en la medida en que el participante actúe. Es como un huevo que sólo revela su interior al ser abierto. (...) Es menester que la obra no cuente por ella misma y que sea un simple trampolín para la libertad del espectador-autor. Éste tomará conciencia a través de la proposición que le es ofrecida por el artista. No se trata de la participación por la participación, ni de la agresión por la agresión, sino de que el participante dé un significado a su gesto y de que su acto sea alimentado por un pensamiento, en ese caso el énfasis de su libertad de acción.” (VV.AA., 1997)

Clark en *Bichos* (1960- 1973) crea una serie esculturas minimalistas de tendencia practicista, hechas de aluminio y unidas con bisagras. El espectador podía tener una interacción total con la obra a través de su manipulación directa, permitiendo y creando nuevas variantes en la escultura. Dando de esta manera una dimensión social y participativa al arte.



Bicho en si (1962)



Piedra y aire (1966)

En *piedra y aire* (1966), al igual que posteriormente en sus “*Objetos relacionales*” (1976 a 1981), la acción del participante hace que la obra cobre significado. En estas experiencias se utilizan objetos fácilmente disponibles, en el caso de *piedra y aire*, una piedra sobre y una bolsa de plástico inflada. Clark, a modo de instrucción, propone inflar la bolsa y poner la piedra en uno de sus lados dejando a esta se hunda y vuelva a salir a la superficie dependiendo de la manipulación de participante con la bolsa. En las propuestas artísticas de Clark, indudablemente rupturistas, el objeto carece de sentido fuera de la experimentación empoderando al participante en una búsqueda autónoma, reviviendo activamente una posible relación arte y vida.

Durante este mismo periodo, Cildo Meireles realiza *Inserción en sistemas ideológicos: Proyecto coca-cola* (1970). En el cual, aprovechando el dispositivo de circulación de la botella retornable de coca-cola, interviene con serigrafía el envase de vidrio poniendo en circulación mensajes que resignifica, subvierte y evidencian el sistema de comunicación y la amalgama ideológica norteamericana-liberal que implica este producto; fracturando e interrumpiendo el sistema ideológico y comunicativo



Inserción en sistemas ideológicos: Proyecto coca-cola (1970)

Durante el mismo periodo, el *Grupo de Arte de Vanguardia* realizan una serie de acciones experimentales en el local n° 22 de la galería comercial Melipan en Rosario, Argentina. Norberto Puzzolo, uno de sus integrantes, realiza la obra *Sin título* (1968) o también conocida como *Las Sillas*. El artista decide llenar el local de sillas plegables, distribuidas hacia la vitrina que separaba el local con el espacio público. De esta modo, los transeúntes contemplaban el interior del espacio repleto de sillas. Creando de auditorio de ausentes, que desde el espacio cerrado y resguardado de la galería, observan lo que acontece en el exterior. Al intercambiar los roles entre la obra y el receptor Puzzolo, pone en crisis la materialidad de la obra, la institución y el espacio expositivo. Instaurando nuevamente la relación arte y la vida, e interpelando al espectador sobre cuál es el lugar donde están ocurriendo los hitos relevantes.



Sin título (conocida también como Las sillas o La vidriera), Ciclo de Arte Experimental, 1968, fotografías.

Este tipo de reflexiones y posturas se pueden observar, en la obra Graciela Carnevale, integrante del mismo grupo. En una de sus obras más emblemáticas *Acción de encierro* (1968), la artista literalmente encierra a los asistentes de la exposición dentro de la galería, sin previo aviso, esto después de haberlos invitarlos a la re-inauguración del espacio. Los participantes, tras esperar más de una hora adentro, se percatan de su situación encierro e irrumpen contra el cristal que los separa de la calle para poder salir. Transformándose, de esta manera, acción de los espectadores en la obra en sí misma.



Graciela Carnevale en el momento de cerrar la puerta del local con candado y los "encerrados" dentro del local, retirando los afiches que cubrían sus vidrios.



Acción de encierro (1968)

En Chile, un grupo de artistas del CADA (Colectivo de Acciones de Arte), en plena dictadura militar creaba innovadoras y experimentales acciones de arte en pro de responder a la represión y la emergencia política que estaba padeciendo el país. La teórica chilena Nelly Richard en *Márgenes e instituciones* (1986) recopila estas experiencias y las denomina *Escena de Avanzada*. Richard declara frente a esto: “El “arte-situación” de la “avanzada” quiso hacer estallar, a través del cuerpo y de la ciudad, el despliegue- antihistoricista- de lo efímero como poética del acontecimiento”. (Richard, 1986, pp23) .

Una de las acciones ejecutada durante este periodo es *Zonas de dolor* (1980) realizada por la escritora y artista Diamela Eltit. Esta se compone por una serie de actos donde se entremezclan la performance, la instalación, la literatura y el video. Richard define esta obra como “una práctica abnegatoria de identidad que apunta a la comunidad nacional como substrato mítico” (Richard, 1986), pues, desde un marco de dolor y subjetividad, Eltit, se acerca a lo individual y colectivo. Retomando, de esta forma, el sacrificio comunitario que ejercían los ancestrales o también el cuerpo sometido del sacrificio en un sentido cristiano.



Zonas de dolor I. Inicio del video

En una primera etapa, *Zonas de dolor I* o *Maipu* (1980), Eltit recorre las calles buscando los espacios de padecimiento, esos que se intentan ocultar pero siempre están ahí. Seleccionando los burdeles de la calle Maipú de Santiago, en un acto de sumisión y reivindicación refriega y limpia, con cepillo, agua y jabón, la acera del frontis de unos de los prostíbulos. Posteriormente, ingresa al burdel y lee "De su proyecto de olvido", fragmento de su primera novela *Lumpérica*. Esta acción es registrada en vídeo.



Zonas de dolor I. La limpieza de la acera.

En una Tercera etapa, realiza Zona de dolor III (1982) o "*Trabajo de amor con un asilado de la Hospedería de Santiago*". En esta performance la artista besa a un hombre en situación de calle. Lo cual también se registra en vídeo.



Zonas de dolor III.



Zonas de dolor I. Proyección del rostro de Eltit en las paredes del barrio.

La iniciativa de Eltit, interrumpe y subvierte el espacio colectivo a través de estas acciones mínimas y testimoniales; su finalidad opera en la unión de las personas y la capacidad de revivir formas de relación perdidas por la dictadura. Pequeños actos de justicia y reivindicación dentro de la subordinación que dota y permite profundizar una fractura en el sistema hegemónico que intenta marginarlos.

La obra de Eltit funciona no como una metáfora sino como una Metonimia, es decir selecciona elementos de la problemática para poder representarla en su totalidad.

A partir de estas acciones, llevadas a cabo por Eltit y por la mayoría de los artistas latinoamericanos revisados anteriormente, se puede comprender cómo sus obras operan en tanto que actos experimentales realizados a pequeña escala y en espacios cotidianos, privados o públicos es decir, en palabras de Deleuze y Guattari (1978), en niveles de micropolítica. Tales acciones intentan evidenciar, subvertir, fracturar y poner en tensión de manera simbólica lo macropolítico, esto es entendido por los autores como, las estructuras sociales, globales, institucionales y determinantes que imperan socialmente. Esta relación de complejidad e interdependencia que se mantiene entre lo micro y macro político es aprovechada por estos artistas, que al buscar nuevas formas sensoriales y experimentales irrumpen en la globalidad.

2.3. Antecedentes de obra personal

A partir de la revisión de referentes artísticos, se problematizará la relación arte-vida y su posibilidad de generar rupturas a nivel micropolítico. Para ello se revisarán obras anteriores de la presente artista a modo de antecedente del proyecto artístico en cuestión.

Heroe (2011) fue uno de sus primeros ejercicios artísticos. La acción implicó colocar miembros humanos -pies, piernas, brazos y manos- contruidos con papel y pintados con spray plateado, en uno de los bordes del monumento a Pedro de Valdivia ubicado en la Plaza de Armas de Santiago de Chile. La interacción de estos objetos con el monumento, en primera instancia, invita al transeúnte a poner atención en la escultura, que a pesar de su gran tamaño, parece ser invisibilizada por el flujo rutinario de la ciudad. En segunda instancia, anima a relacionar simbólicamente los miembros humanos con la estatua. Pues, si bien, la escultura posee un significado oficial, relacionado con su calidad de monumento público, éste se intenta subvertir en la interacción con los elementos incorporados.

De dicha iniciativa surgió la inquietud por reflexionar sobre la transmutación de significados tanto por sus contextos como su interacción con otros objetos. En otro ámbito, ejercicios similares de asociación, dislocación de objetos y significados son los efectuados por Duchamp en sus Ready Made y las experimentaciones dadaístas.





Heroe (2011)

Soldados (2014) experimenta con diferentes soportes: el sonido, el objeto y el movimiento. La obra está compuesta por un tubo de aluminio de un metro que en uno de sus extremos posee una membrana de cartón, la cual vibra gracias al sonido que emerge desde el interior del tubo. Dicho sonido consiste en un ruido grave y de difícil reconocimiento. Sobre la membrana cinco soldados de plásticos se mueven azarosamente gracias a la vibración, motivando al espectador a ficcionar pequeñas escenas entre ellos y su entorno. Apuntan sus armas hacia el exterior. ¿Están sobre una torre de control protegiéndose de una posible amenaza? A veces la desconfianza crece y se amenazan entre ellos. Los soldados se mueven juntos, separados o simplemente caen como si hubieran sido asesinados. El estímulo emerge y la obra invita al espectador a jugar generando relatos.



Soldados(2014)

Bajo esta misma línea en la obra *Viva Chile* (2014), el espectador, pasa ser una pieza relevante para la activación de la obra. Esta instalación sonora consta de un sombrero de plástico -imitación de paja- con la consigna “Viva Chile”, el que posee unos audífonos que reproducen un paisaje sonoro del Barrio Meiggs, Santiago (3 min de duración). El sombrero está ubicado al centro del espacio colgando desde el techo. En su parte inferior hay una silla imitación paja, la cual invita al espectador a sentarse para poder escuchar. En la pared de fondo, a modo de apropiación del espacio, se observan afiches pegados de manera uniforme. Estos promocionan el sombrero remitiendo a estéticas que parecen ser de diversos orígenes: Chino, Indio, Andina, Mexicana. Estas provocan una unidad visual, pero es difícil identificar su origen.

La instalación intenta generar una reflexión entorno la interculturalidad, el consumo los objetos de origen extranjero, la identidad y la estética Chilena, sobre como estos elementos son se entremezclan por visiones extranjeras colonizadoras y clichés del imaginario latinoamericano.

El espectador es seducido por esta escenografía ficticia, artificiosa y Kitsch. Al sentarse el uso del sombrero genera una contradicción: el sonido lo invita a ir hacia el interior para escuchar el sonido de un paisaje exterior, pero la instalación lo expone, como si estuviese siendo parte de una escena teatral o fotografica. Esto genera un juego de doble espectador donde el oyente pasa ser parte de la instalación para un espectador externo o no físicamente participante.



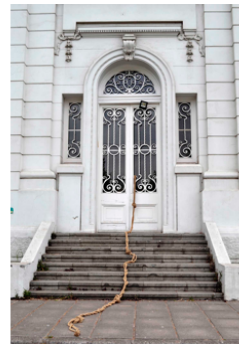
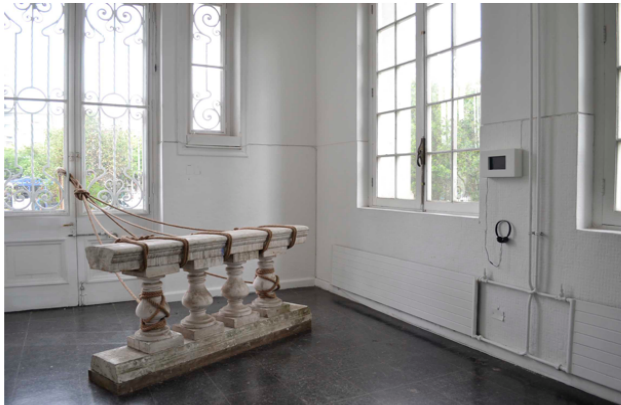


Viva Chile(2014)

La reflexión e inquietud entorno a la evocación de espacios, sus relaciones simbólicas y el papel e importancia del espectador como actor para accionar y/o completar la obra, tanto de manera física o ficticia continua en *Estructura (2017)*.

En esta instalación/video/sonora de Sitio Específico, fue realizada y expuesta en el Museo de Arte Contemporáneo sede Quinta normal Santiago de Chile. La instalación se compone por una copia a escala en yeso de uno de los balcones de la fachada del edificio francés de principios del siglo XX *Palacio Versailles* actual sede de Museo de Arte Contemporáneo en Quinta Normal. Esta esta atada en cinco partes con cuerdas de cañamo de 20 mm las cuales se unen en un nudo y atraviesan una ventana de una de las puertas del edificio. La cuerda llega hasta el estacionamiento exterior del establecimiento, lo cual permite ser observada en la fachada desde el exterior. En la misma sala se escucha una serie de sonidos que en conjunto a la réplica en yeso sugeren una ficción; Propone tirar de la cuerda amarrada a esta réplica para irrumpir contra la puerta, es decir subvertir el espacio museo, para proclamar su conexión con el exterior, a través del colapso de este con su propia estructura. Esta idea es reforzada por el audio que representa sonoramente esta acción ya efectuada. Pero, la complejidad de la obra radica en la develación de esta ficción a través del uso del vídeo. Pues en esta misma sala se reproduce en una pequeña

pantalla el filme donde se devela la construcción del sonido expuesto en la sala a modo de *Foley* (post producción de sonidos en los films). La obra propone al espectador ser parte, vivenciar y pensar esta posibilidad de subversión, su necesidad e implicancias. Como, también, reflexionar acerca de la relación e impacto que poseen las instituciones artísticas con el exterior.



Estructura (2017)
 Video Instalación sonora
 Sonido de un 1min aprox (reproducido con parlantes ocultos)
 Video de 1min aprox
 Replica de yeso de balcon de la fachada edificio Museo de Arte contemporaneo Quinta normal, 200X100 con cuerdas.



Video (foley) de creación del sonido reproducido en la sala (1min aprox)

3. PROPUESTA DE OBRA

3.1. Metodología: Observar, Develar y Resignificar

Observar lo cotidiano

Humberto Gannini (1990) define la cotidianidad como “Lo que pasa cuando nada pasa”, es decir, lo que *pasa* todos los días y lo que *nos* pasa todos los días. En ella, el territorio es aquello que *nos* pasa de diferentes maneras. Bajo esta misma línea, plantea que el acto de “hacer nada es una transgresión a la producción”, Entonces, ¿podría ser el acto de de parar, sentarse y observar la cotidianidad ciudad una acción potencialmente política?

Las prácticas cotidianas son contenedoras de diversas actividades y potenciales costumbres. Estas, al reiterarse expresan la memoria e imaginarios de la comunidad. En dicho contexto, observar lo cotidiano se hace urgente y necesario tanto para comprender lo estructural como estructurante en nuestra sociedad contemporánea. Tal como Duchamp, Eltit y Oiticica, el artista observa la calle buscando sensibilizarse con ella, registra, se contacta y poetiza la vivencia.

El transitar por las calles y los espacios se torna invisible y rutinario, al ser esta una actividad práctica del ir y venir dentro de los quehaceres diarios. Pero, al intencionar en ese trayecto un quiebre, rompiendo el continuum de la forma o disposición a observar y sentir, aparece el asombro y la extrañeza por cotidiano: el ímpetu de descubrir y de experimentar.

Se es como Marco Polo descubriendo y describiendo otros mundos, tal como ficciona Italo Calvino en *Ciudades Invisibles* (1972), al describir ciudades que no existen, ciudades inventadas partir de elementos que posiblemente observó y analizó en ciudades reales. Sus relatos son metonimias de diferentes características de estos espacios que nos permiten ver de manera crítica sus composiciones.

Retomar y Develar

Es el acto de hacer visible lo invisible, de hacer aparecer o revelar. Lo cotidiano, la rutina, la rapidez y lo efímero del aparataje productivo de la sociedad capitalista, invisibiliza y naturaliza un sin número de lugares, espacios, objetos y costumbres, muchas veces evidentes, ilusorias y contradictorias. La acción artística puede revelar estas situaciones, retomando y utilizando sus mecanismos, y tal como podría decir Benjamin, develando su simulacro.

Reformular

Reformular se puede entender como el poder de dotar de otro sentido o significado a algo que ya poseía un contenido, considerando en éste un nuevo imaginario y otras variables diferentes o antes invisibles como; el contexto, diversas ideas y posibilidades. Reformular implica poder transformar y ser transformado por las situaciones, sensaciones e ideas. Ser un observador, permeable al acontecimiento, reconocer sus implicancias y conciderar sus capas de complejidad, para así iniciar una búsqueda que a partir de la conjugación de significantes, significados y sensaciones genere una mezcla productora de sentido, una puerta a otras posibilidades e ideas.

3.2. Propuesta artística; Orden y Hábito (2017)

Este proyecto artístico fue elaborado a partir de la observación del trayecto cotidiano de la artista desde su casa al trabajo durante tres meses (Marzo a Mayo del 2017) del presente año, poniendo atención a las acciones o actividades desarrolladas por las demás personas encontradas en ese camino y su relación con su entorno. De este proceso de búsqueda resultó una serie de fotografías que documentaron este vínculo.





A partir de estas fotografías, se intentó captar instantes del cotidiano humanos y relacional de los espacios recorridos. Además, se pesquisó algunos mecanismos visuales sutiles de, control y prohibición referentes al tiempo del uso y al manejo de los espacios público/privado. En particular en uno de los transportes urbanos de uso masivo en Santiago; el metrotren.³

*Metro de Santiago,
Espacio subterráneo de tránsito.
Pulcro hormiguero humano de desencuentros fugaces,
en el interactúan sin atinar la colectividad y el individualismo,
los de arriba y los de abajo,
los de adentro y los de afuera
los jóvenes y los ancianos.*

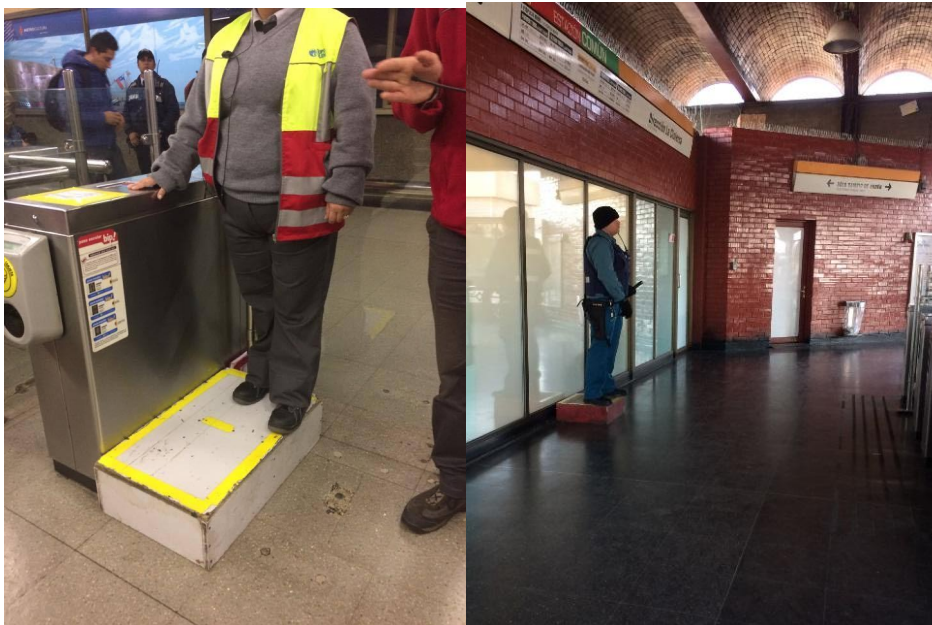
Ahí se encuentran dispositivos cotidianos invisibilizados y normalizados por la población en su multitudinario, fugaz y dormido trayecto por estos prostituidos y huérfanos espacios. Al parecer estas cuevas subterráneas tienen el deber de ser un lugar de paso, donde la rapidez y la eficacia son su fin y motivación. La esclavitud de

³ El trayecto que se realizó fue de Estación Rondizzoni a Estación Quinta Normal vice-versa. Algunos días de la semana de Quinta normal a estación Baquedano y Universidad Católica. Los horarios eran; de ida 8.30 hrs y de vuelta 18.00 hrs. Estos horarios son los denominados horarios punta, pues coinciden con la entrada y salida de la mayoría de las personas que se trasladan de su casa al trabajo y del trabajo a su casa.

instantáneo se hace latente en este sitio carente de identidad y habitabilidad. En el metro el tiempo pasa más rápido, encapsulado se es arrastrado por una masa de seres anónima, se es individuo y organismo a la vez, una ilusión de igualdad y fraternidad que se pone constantemente en tensión en el empujón y en el manoseo.

En este lugar sumamente acontecido, se detectaron dispositivos destinados al control que implican componente humano; el vigilante. Es importante mencionar que en estos lugares hay dos tipos de vigilantes el invisible/omnipresente, representado por las cámaras de seguridad, que recatan la idea de panóptico de Foucault, y el visible, uniformado y que recorre espacios específicos para cumplir su labor de observar e interferir.

El/la vigilante para tener el control visual de los transeuntes debe tener un lugar “privilegiado” que le permita ver, tal como lo hace un aguila para cazar a su presa; en contrapicado. Para adquirir esta habilidad alada, se disponen en el ambiente humildes cajones de madera o podiums que le permiten al vigilante adquirir esta habilidad.



Además, se observó un masivo y ruidoso uso de señalizaciones normativas de seguridad, y abundante información visual y auditiva. Lo Sonoro se abrían paso, como ruidos conductistas que anunciaban la apertura y cierre de las puertas del tren. O como la voz humana y casada del conductor/a quién en cada parada anunciaba la llegada a una estación y advertía “*dejar bajar antes de subir*”. Respecto a las normativas visuales. Hay más evidentes que otras, estas entremezclan el texto y la imagen y

generalmente están orientadas a la prohibición; “no fumar”, “No pongas tu mano en las puertas”, “No traspasar la línea amarilla”⁴ También, existían otras de carácter informativo que hacen referencia a direcciones, salidas y accesos.



Y unas últimas, más sutiles, instaladas en los suelos de andenes, de escaleras y boleterías. Dibujos creados por un ser omnipresente y caprichoso que con líneas amarillas creaba las murallas invisibles o virtuales de un laberinto que delimita el flujo del que transita. Parecen mapas a escala humana, o quizás la delimitación de las habitaciones de lo que fue y ahora es una casa en ruinas. O, como los recursos utilizados en una obra de teatro en la cual se limitan los espacios de uso dentro del escenario⁵. Pero, es inevitable pensar en un camino a seguir, igual al que Dorothy transita, un camino amarillo, que le permitirá encontrar a el Mago de Oz⁶ y el cual cumpliría su deseo de salir de esa extraña dimensión y volver a casa.

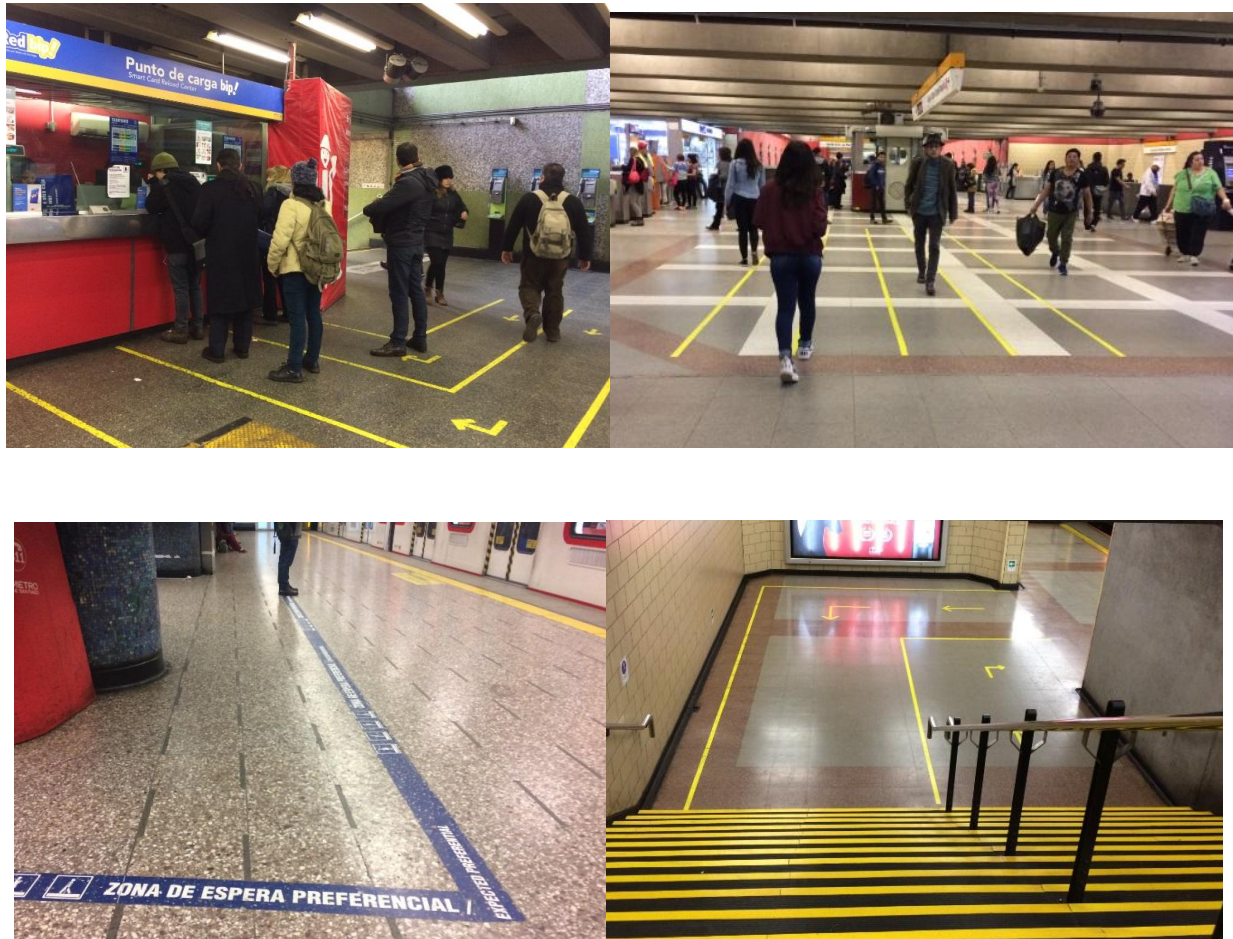
¿Todos estos seres deambulantes se encontrarían entonces en otra dimensión, no real, y desearían volver a casa?, O quizás siguen este trayecto amarillo de ir y venir para cumplir sus más profundos deseos. Sin embargo, Dorothy se aventura a la experiencia y se permea por el acontecimiento, permitiéndose conocer y ayudar a otros. Entonces, ¿qué sucede con todos estos seres rutinarios? ¿Se permiten experimentar o anulan la experiencia? ¿Cómo se podría hacer visible y develar, ante la anulación de la experiencia, estos mecanismos direccionales que catalizan la vivencia

⁴ Es inevitable recordar cualquier novela o película de anti-utopía como; *Aphaville*, *Fahrenheit 451* o *Un mundo feliz*.

⁵ Similar a la estética de la película de Lars Von Trier, *Dogville*. En la cual no existe la escenografía real, sino una virtual delimitada por líneas en el suelo.

⁶ BAUM, F. (1990): *El mago de Oz*, Madrid: Alianza.

fugaz y la no habitabilidad de estos espacios tan ricos en acontecimientos y encuentros?



En uno de estos hallazgos espaciales, se registró un extraño espacio creado por esta línea amarilla, la cual, en su delimitación espacial totalmente cerrada extrañamente carece de funcionalidad. Ante esta peculiaridad: ¿qué sucedería si al utilizar estos mismos mecanismos delimitadores y minimalistas se generarán espacios carentes de utilidad y, al mismo tiempo, contradictorios? ¿Podría este mecanismo evidenciar y develar la normatividad y la irreflexibilidad con que se enfrenta estos dispositivos de fugacidad? ¿Es posible jugar a ser ese ser omnipresente y crear espacios escenas evocadoras de imaginarios y memorias colectivas?



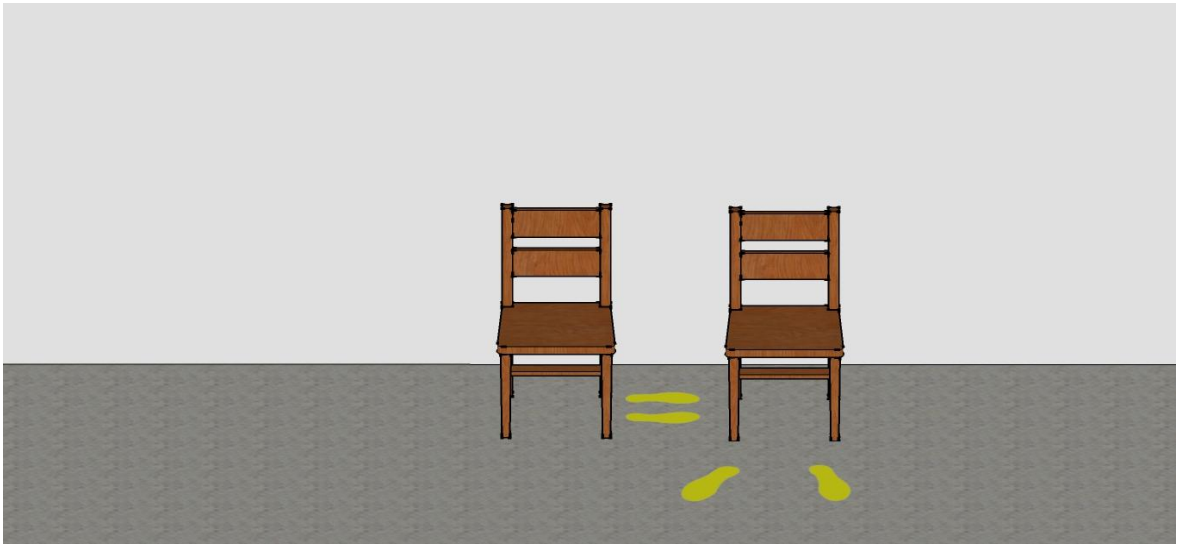
Señalética de suelo hallada en Metro estación Católica.

3.3. *Proceso de obra*

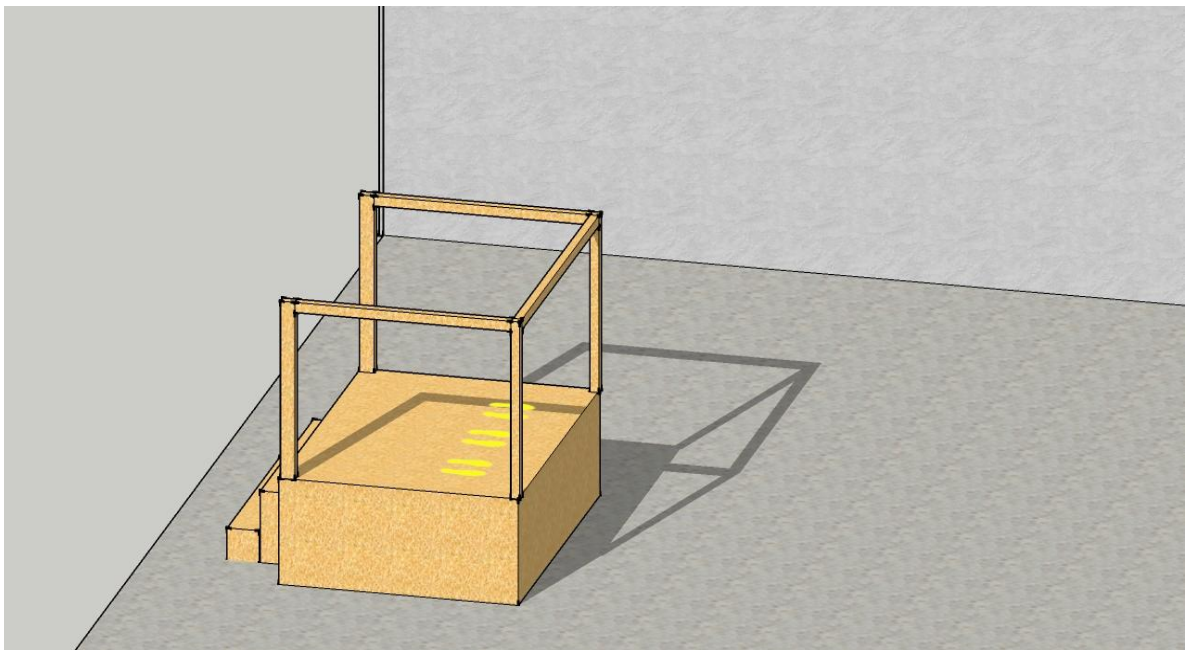
Se pretende crear una instalación utilizando los dispositivos de señalética y control, detectados en en la observación y análisis realizado sobre algunas estaciones del Metro de Santiago. Estos son: señaléticas amarillas de suelo y podiums para vigilantes.

Con el fin de develar y poner en tensión estos mecanismos cotidiano a través del absurdo y lo lúdico. Como, también, crear situaciones y escenas que evocan a personajes invisibles siendo estos, reflejos del espectador-participante que interactúa con la obra de forma vivida y sensorial. Subvirtiendo, de esta manera, el espacio imaginario de estos dispositivos de control para abrirlos así a otras posibilidades de relación.

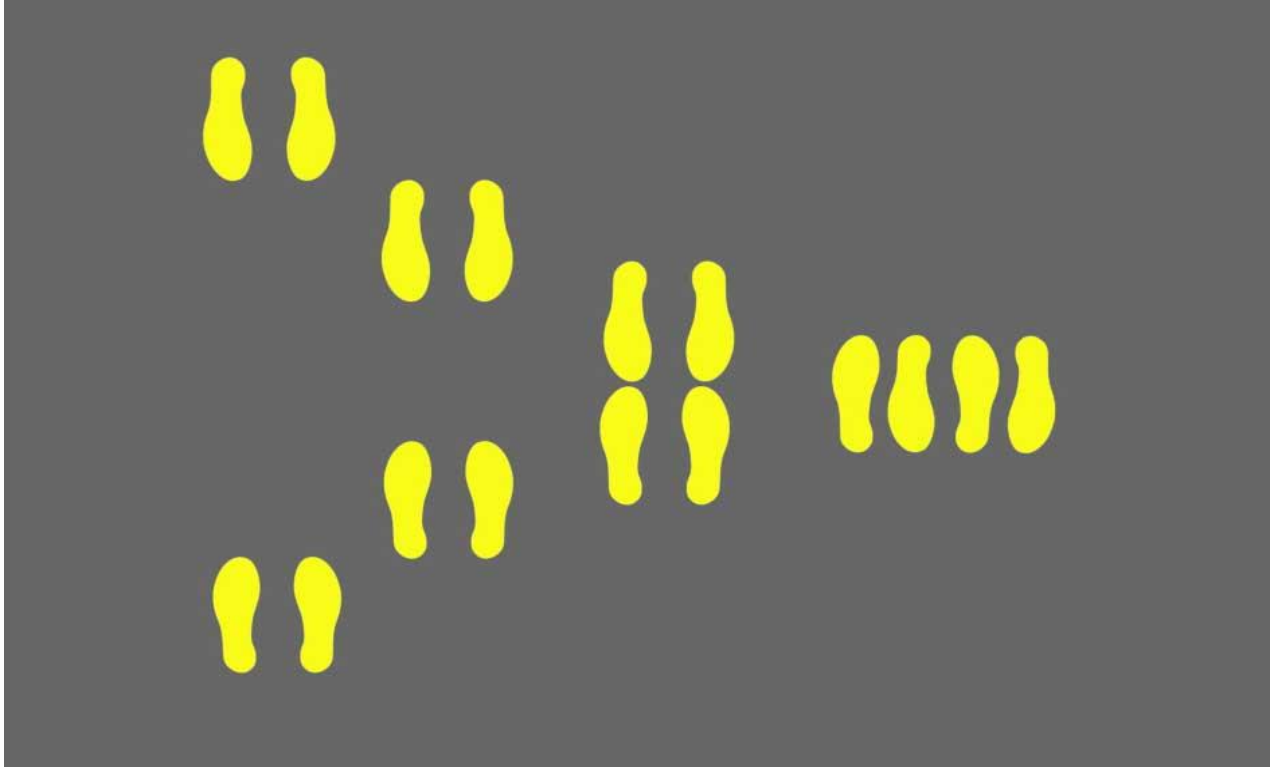
3.4. Bocetos de obra



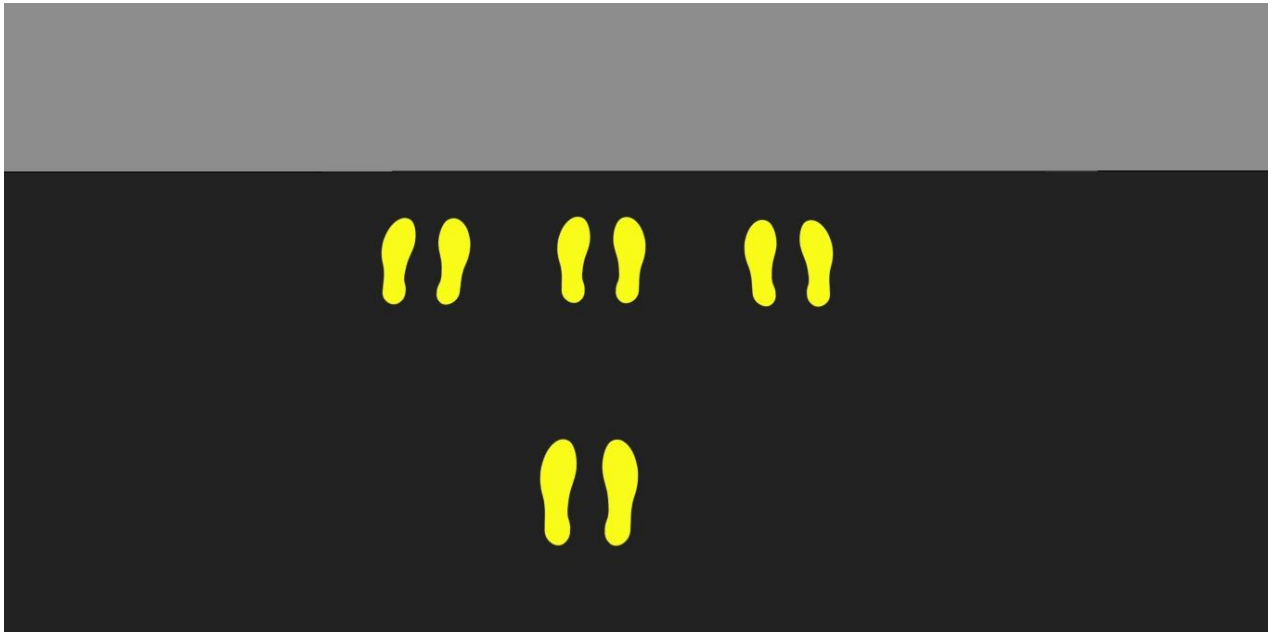
Boceto Relación (adhesivos con forma de pies señalética y sillas)



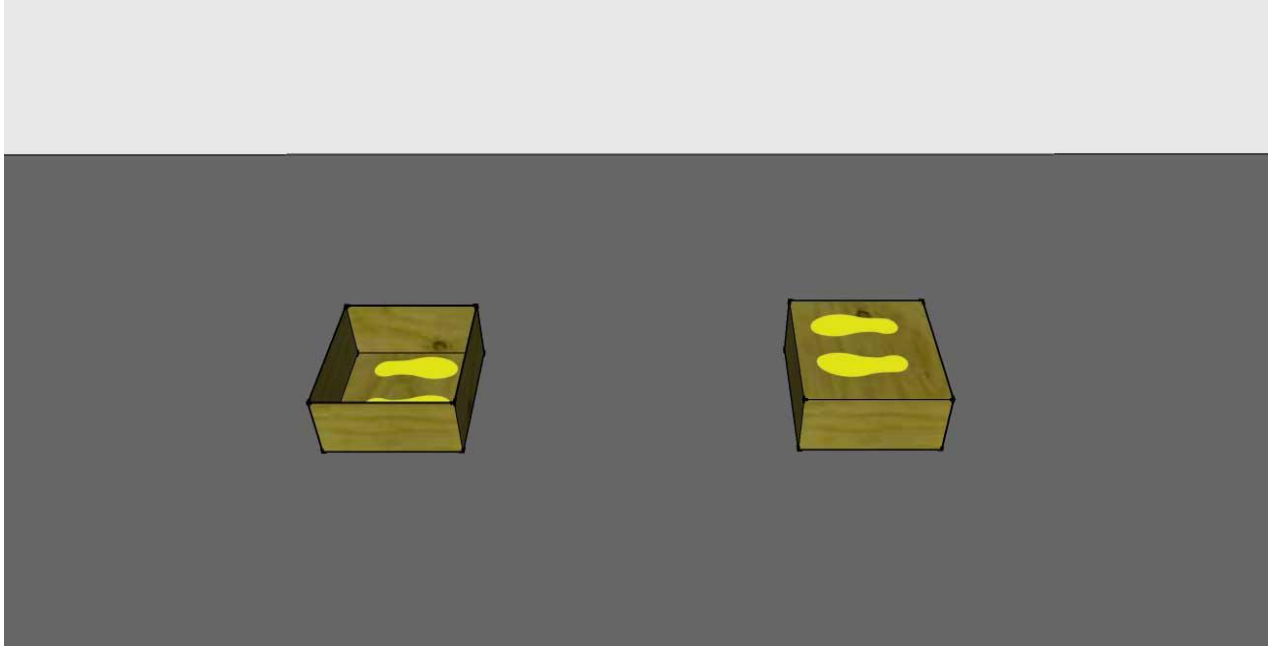
Boceto Podium vigilantes (estructura de madera más adhesivos con forma de pies señalética)



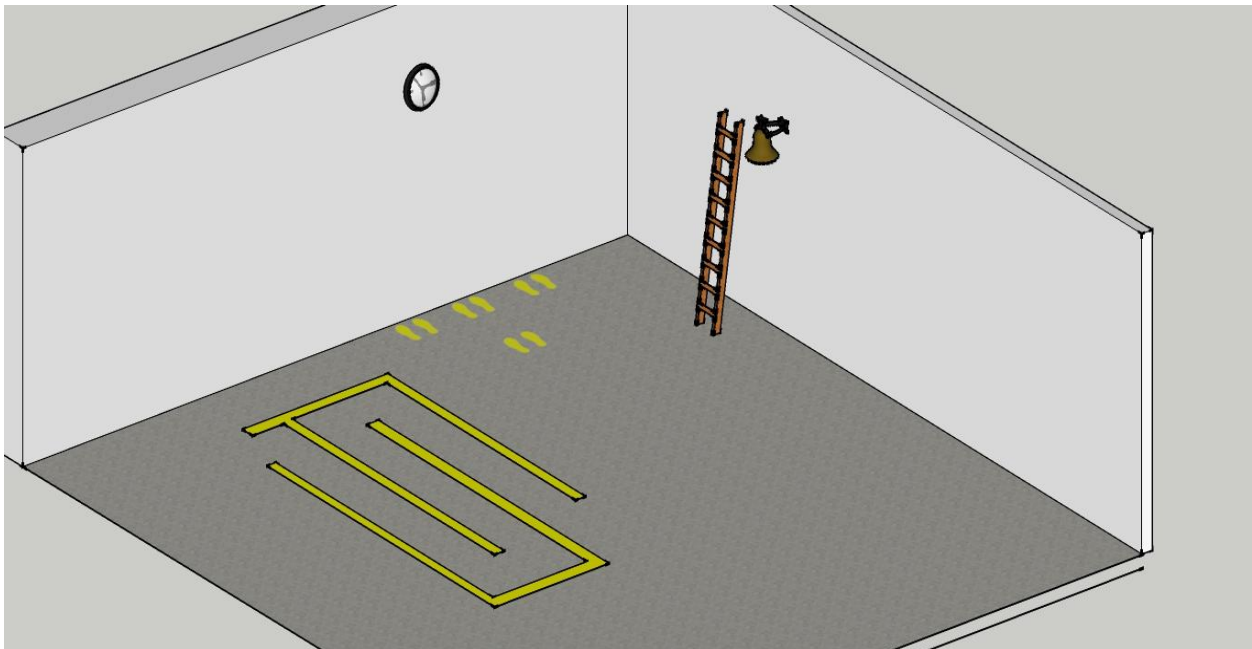
Boceto Escena Cercanía (Adhesivos en suelo con forma de pies de señalética)



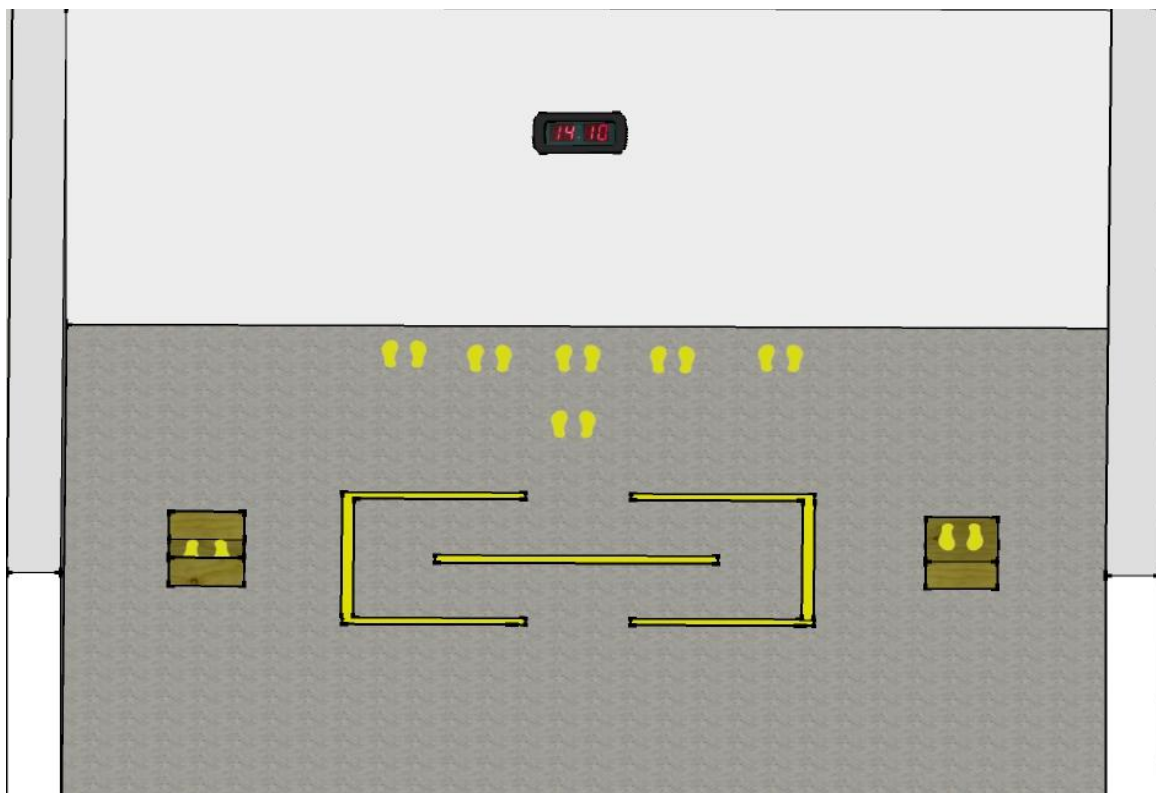
Boceto escena fusilamiento (Adhesivos en suelo con forma de pies de señalética)



*Boceto “Arriba y abajo o Adentro y afuera”
(Adhesivos con forma de pies señaléticas y cajas de madera)*



*Boceto Primera Versión con elementos en el espacio
(Laberinto con cinta de pvc amarilla, adhesivos con forma de pies de señalética, escalera de madera, campana, reloj de pared, se considera también incorporar una bobina que suene cada 3 min en vez de campana)*



Boceto final (laberinto cerrado con cinta de pvc, cajones, adhesivos con forma de pies señalética y reloj digital de pared)

3.5. Descripción de Obra

Orden y Hábito está dispuesto frente a una pared blanca en un espacio de 435 cm de ancho y 740 cms de largo. Al centro de la pared a una altura de 100 cm se encuentra colgado un reloj led, negro con números rojos. Este indica y posee hora, minuterio, segundero, día, mes, año y temperatura del lugar. Mide 22x18 cm.

A nivel de suelo se encuentran adheridas al piso, desde el centro en donde encuentra el reloj hacia los laterales, cinco pares de adhesivos con forma de pies de calzado humano masculino adhesivas de pvc de color amarillo. En el par de adhesivos con forma de pies central, 55cm más atrás hay otro par de adhesivos con forma de pies. En su totalidad miden 339x178 cm.

Retrocediendo 55 cm a partir de la última par de adhesivos con forma de pies. Se observa dibujada con una cinta de adhesivo de pvc amarillo un rectángulo de 364 cm de largo y 172 cm de ancho. Está abierto al centro en su parte delantera y trasera. La aberturas miden 70 cm. El rectángulo está dividido por la mitad por otra línea amarilla de pvc que desde el centro deja dos aberturas laterales de 70cm. En la

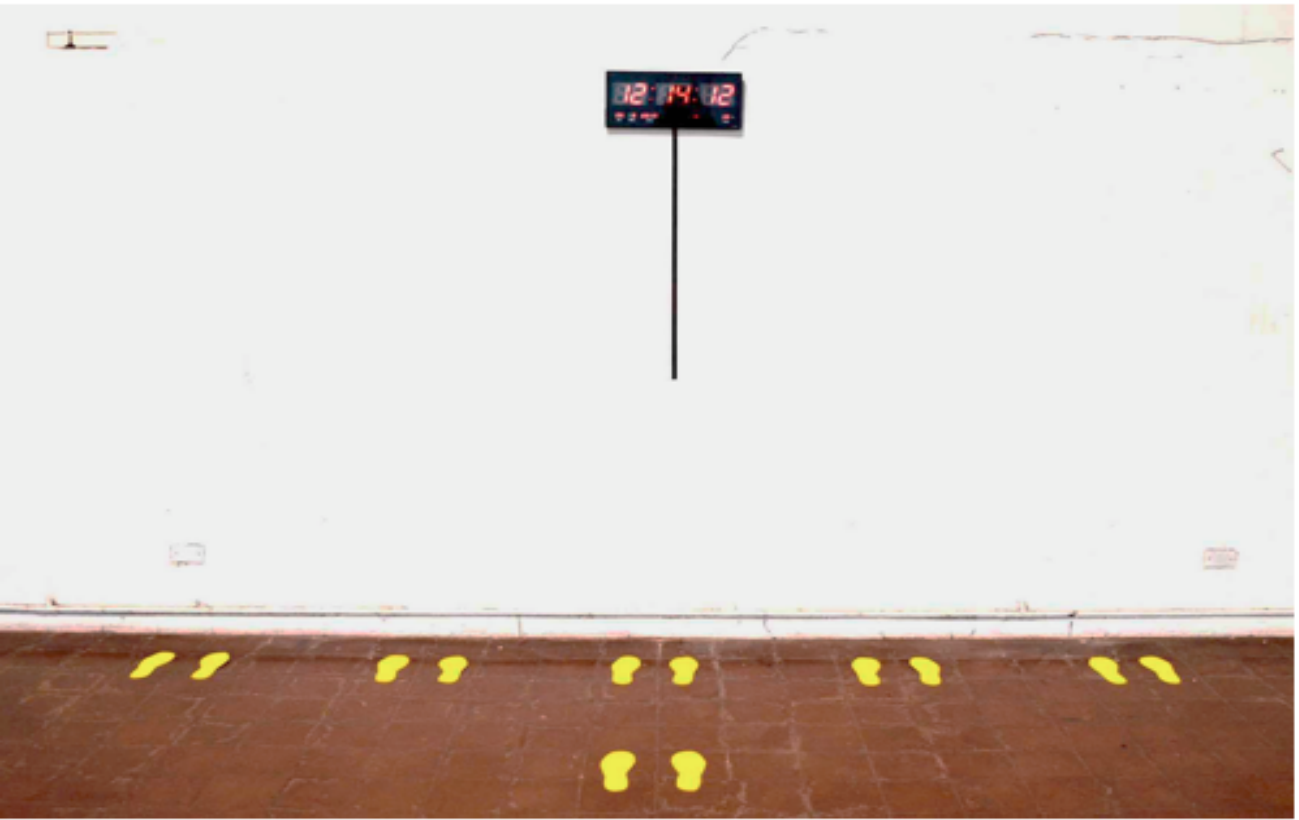
segunda abertura central desde la pared hacia atrás se hallan un par de adhesivos con forma de pies más, que a diferencia de las ya nombradas, la silueta derecha está 10 cm más adelante que la de la izquierda.

Desde el centro del lado lateral izquierdo del rectángulo a 81 cm de distancia está ubicada una caja de madera invertida de 50x40x20 cm. Encima de ella están adheridas otro par de siluetas de pies. Así mismo, al lado derecho del rectángulo de pvc, a la misma altura que el izquierdo, se encuentra otra caja de mismo tamaño y materialidad, con la diferencia que esta caja se encuentra mostrando su interior, en el cual se encuentra pegadas otro par de adhesivos con forma de pies.

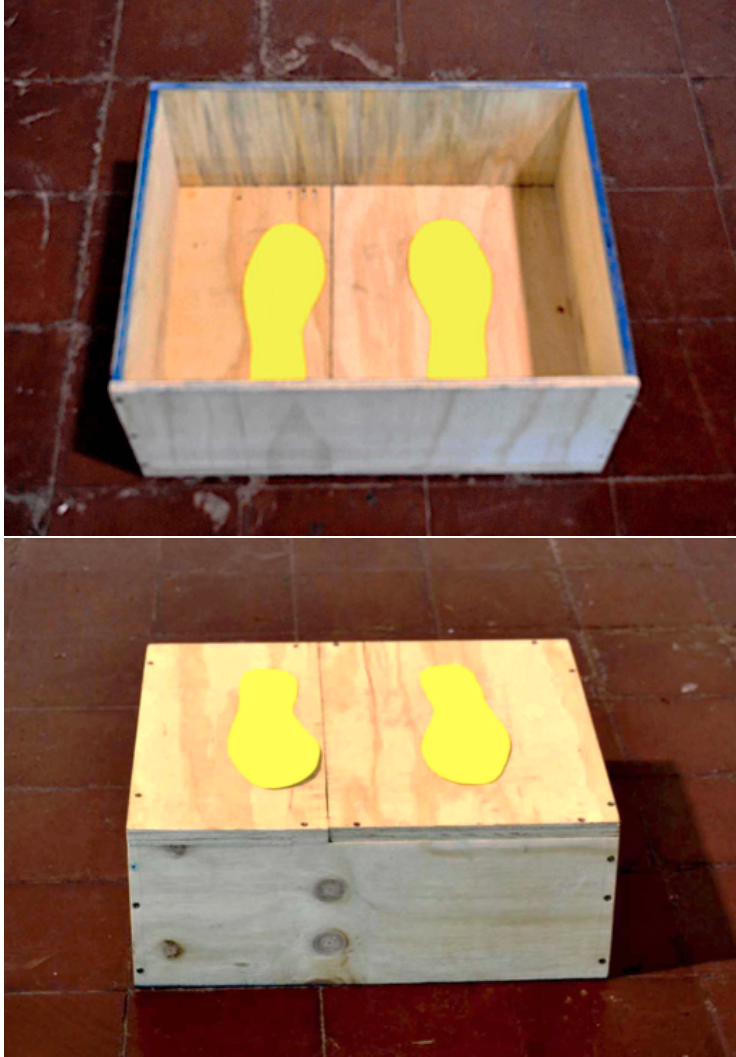
3.6. *Obra final*



Orden y habito (2017)



Orden y hábito (2017)
Detalle pared y adhesivos con forma de pies



Detalle

3.7. Análisis de Obra

La presente propuesta utiliza señaléticas, principalmente de suelo, para generar diferentes propuestas visuales y espaciales. El primer dibujo efectuado con líneas amarillas es un circuito que dirige el flujo del transeúnte pero, esta vez hacia un recorrido absurdo, el cual independiente de la dirección que se elija al ingresar a este, izquierda o derecha, se llega al mismo lugar, inhabilitando su condición funcional o utilitaria original del objeto señalético. El uso de esta materialidad que forma parte probablemente del cotidiano del participante, implica además, la visibilización y cuestionamiento de estos mecanismos de flujo humano. De la misma forma que Meireles en *Inserción en sistemas ideológicos: Proyecto coca-cola (1970)*, reutiliza la

misma materialidad oficial; la botella retornable de coca cola y con serigrafía subvierte el mensaje generando un dispositivo de contra propaganda inserto en el mismo sistema de circulación. En *Orden y hábito* el empleo de señalética y su tergiversación genera otros significados y posibilidades de uso, como también su cuestionamiento y visibilización como dispositivos cotidianos de sometimiento. Por otra parte se hace interesante tal como lo hace Meireles instalar esta obra en vez de un espacio expositivo en una de las estaciones del metro para camuflando su estado de obra.

Posterior al circuito de líneas amarillas hay cinco pares de siluetas de pies que miran hacia el muro y un par que las antecede. Esta propuesta evoca la posibilidad del espectador de participar de esta escena, habitando las siluetas de pies o observando de forma externa la situación. Estar contra el muro es un acto de total vulnerabilidad, pues el individuo que se encuentra en esta posición no puede prever que va suceder a sus espaldas, ni tampoco protegerse ante un eventual ataque, probablemente del individuo virtual que se encuentra atrás. Desta misma forma, estar detrás de la espalda de alguien implica ejercer una posición de poder frente a otro individuo, por ende esta escena hay cinco vulnerados y un victimario.

Los adhesivos con forma de pies de pvc son similares esquema de pasos de baile, los cuales enuncian una orden o directriz a seguir, es decir lo que se *debe hacer*. Como también convocan a ficcionar una situación donde el participante espectador aún puede habitar estos adhesivos con forma de pies y generar un acto de empatía, redención o violencia. Quizás esta escena, pueda ser evocadora de la memoria nacional y la aún latente vulneración de los derechos humanos de tantos durante la dictadura.

Seguir estas órdenes visuales, situarse contra la pared e interpretar esta coreografía, implica someterse a algo y por esto ser vulnerable, lo cual se incrementa al ser observado por otro posible espectador que no es sometido a estas instrucciones. Estar en esta posición implica también ver directamente el reloj que se enfrenta a estos adhesivos con forma de pies. Un reloj puede ser interpretado de múltiples maneras, la fugacidad del paso del tiempo, el control o descontrol de este. El reloj de led también abre a imaginar otros dispositivos de control de tiempo y cuerpo. Como un contador de

turnos en una sala de espera, la cuenta atrás de una bomba o incluso un contador de puntaje de un jugador.

Es interesante pensar que este circuito de líneas amarilla finalmente implica encontrarse con el paso del tiempo o la decisión del sujeto de ser víctima de este. Finalmente, a los lados del circuito se sitúan dos cajas de maderas con adhesivos con forma de pies. La de la derecha se encuentra boca abajo emulando los podiums de vigilantes observados en el metro de Santiago. Invitando al espectador a reflexionar sobre ¿Qué significa vigilar? ¿qué se siente estar arriba? o ¿Qué se siente estar afuera y no adentro?. El cajón del lado izquierdo se encuentra boca arriba y en su interior también posee adhesivos con forma de pies de pvc. Es decir, puede significar estar dentro de algo, pertenecer o ser parte. Como también estar abajo, ser excluido, faltante o periférico. A veces se está abajo, otras arriba, a veces se está adentro y otras fuera. Esta segmentaridad básica y binaria es similar a la manera en que los individuos se relacionan unos con los otros y su contexto.

Finalmente, se puede decir que la instalación propone al espectador a ser parte de la obra y al mismo tiempo que activa con su presencia y experimentación con el espacio. De alguna forma alguien tiene que actuar en la obra para que se constituya la ficción. Este recurso utilizado antes por la artista en la instalación sonora “Viva Chile” (2014). En ella el espectador al sentarse y usar el sombrero para escuchar el paisaje sonoro activa la obra para un espectador exterior. Esta situación es similar a la instalación ambiental *Tropicalia* (1967) Oiticica, en la que el participante es absorbido por la escena. Y en los *Objetos relacionales* (1976 a 1981) de Clark, experiencias en las cuales al espectador se le permite ensayar con la obra llegando a diversos resultados. Lo mismo sucede con *Orden y Hábito* al ser recorrible y usable, implica la idea de *ponerse en los zapatos de otro* y usar las siluetas de huellas que la componen, esta acción que se puede asemejar a lo ejecutado por Eltit en *Zonas de dolor* (1980), en la cual la artista realiza un acto ritual, simbólico y redentor con los marginados y olvidados.

Como se mencionó, la obra en cuestión, a través de las señáleticas y objetos evoca la ausencia y al mismo tiempo presencia de un sujeto inexistente. Puzzolo en *Sin título o*

Las sillas (1968), a través del objeto también sugiere un auditorio inexistente expectante por lo que está sucediendo fuera de la Galería.

De esta misma manera, suscita diversas posibilidades interpretativas y narrativas de las escenas virtuales propuestas a través de las señaléticas, lo que también ocurre en *Soldados (2014)* con las escenas que ejecutan los pequeños soldados.

Así mismo, se observa una tendencia de evocar un sujeto virtual que invita espectador a ser realizador de la ficción propuesta por la artista en *Orden y Hábito*, en *Estructura(2017)* el espectador es evocador y testigo de la invitación y no solo eso la realización de acto tirar la cuerda para sacar la réplica del balcón por sujetos ficticios.

La develación de las señaléticas urbanas como un orden o el poder que resctructura la ciudad de formas contextual, donde el individuo es ciudadano en la medida en que este obedece las ordenes y las normativa. Situación paradójal si se comprende al ciudadano como un sujeto libre finalmente, una libertad que tiene un precio.

La obra se desarrolla siendo en relación y acción con el otro. La acción performática que se impone y altera los lenguajes y mecanismos que recrean escenarios, pequeñas coreografías que hablan de la relación con el espacio público, el control y el poder.

4. CONCLUSIONES

Subvertir los espacios en una primera instancia es una apuesta a buscar y investigar, es decir comprender como lo micropolítico también puede rebotar en lo macro político. La observación del cotidiano no es inocua y banal, conlleva un posicionamiento político frente a la rutina diaria. Además, de la predisposición latente de encontrar fisuras en su avasallador aparato homogenizador.

Pero, ¿qué hay cuando se genera la fisura en estos sitios? y ¿qué es lo que aparece cuando se decide que el espacio normativo ya no normalice ni controle, es decir hay un encuentro con la rebeldía?. En el caso particular del espacio estudiado, el metro, ¿aparecerá entonces, la posibilidad de encontrarse con otros en la confianza y, basado en la experiencia del momento, rescatar un vínculo más humano y empático? ¿Será posible utilizar estos espacio de otra manera, de otra forma a la función que están sometidos?

En una segunda instancia la presente iniciativa es un llamado a descubrir, imaginar y proponer nuevas posibilidades a través de la creación y experimentación artística. Esto mediante metodologías de trabajo dirigidas adquirir una visión etnográfica de observación y levantamiento de información y conocimiento, pero a diferencia de este especialista, que involucré intensamente al artista en su experiencia. Y, en conjunto la conjugación de significados y significantes que permiten los objetos, sonidos y sensaciones, generar propuestas innovadoras, abiertas, cercanas e interpelantes para un posible espectador participante. Es ahí donde, quizás la experiencia corporal y sensorial abra paso a otras vías de reflexión respecto al vínculo arte-vida. O incluso, empoderar y dar valor al ejercicio artístico como proceso investigativo generador de conocimiento válido.

Finalmente, queda pendiente la pregunta de cómo realizar arte desde latinoamérica. Y abiertas otras tantas preguntas en relación a este tema; ¿qué otras maneras de sentir y pensar existen para conocer la realidad, esto desde una perspectiva

antropofága y frente las constantes, incisivas y estructurantes visiones neo colonizadoras, homogeneizante y euro-nortamericanas? ¿cómo irrumpir a partir de otros lenguajes, quizás más sensoriales y vivenciales los discursos establecidos y limitantes? y ¿Esto permitirá relacionarnos y conocer el mundo de manera diferente? Finalmente ¿qué puede hacer el arte frente a todo esto?

5. BIBLIOGRAFÍA

- Amaral, A. y Serroni, J. C. (1978). *Arte y Arquitectura del Modernismo Brasileño (1917-1930)* (M. Traba Trad.). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Barrientos, M. (2017). La construcción estética de la imagen en la performance *Zonas de dolor* de Diamela Eltit. *AISTHESIS* N° 61 , 145-166.
- Baudelaire, Ch. (1961). "El Pintor de la Vida Moderna". *Obras*: Madrid / México / Buenos Aires: Aguilar.
- Benjamin, Walter, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1973, prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre, pp. 15-57.
- Bruno, F. (18 de Abril de 2014). Hélio Oiticica, el vanguardista social de Brasil. *El Clarín*. Revista Ñ. Obtenido de https://www.clarin.com/rn/ideas/Helio-Oiticica-vanguardista-social-Brasil_0_BkgwM0cPQl.html
- Bürger, Peter (2010). *Teoría de la vanguardia (1974)*. Buenos Aires, Las Cuarenta.
- Calvino, Italo *Las ciudades invisibles*, traducción de Aurora Bernárdez, Madrid, Unidad Editorial, 1999.
- Deleuze Gilles y Felix Guattari. [1978] (2000). *Mil mesetas, Capitalismo y Esquizofrenia*, Pre-Textos. Barcelona
- Foster, Hal(2001) *El retorno de lo real*, Madrid, Akal.
- Foucault, Michel (1999) *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, (1976) trad. Aurelio Garzón del Camino, México D.F.: Siglo Veintiuno.
- GIANNINI, Humberto. *La reflexión cotidiana: hacia una arqueología de la experiencia*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1999.
- Richard, Nelly. *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2007. Impreso
- Sanfuentes Von Stowasser, Francisco (2016) "Lecturas de la calle como espacio de inscripción y huellas experiencia". Material del curso "Arte y Espacio Público", impartido en UAbierta, Universidad de Chile.
- VV.AA., 1997, *Lygia Clark* (Cat. Exp.), Barcelona, Fundació Antoni Tàpies