



UNIVERSIDAD DE CHILE

Universidad de Chile  
Facultad de Artes  
Departamento de Posgrado  
Magister en Artes Mediales.

# SONIDOS LIMÍTROFES.

Investigación sobre espacios independientes arte política y tecnología.

Tesis para optar al grado de Magíster en Artes Mediales.

Febrero del 2015

Alumno: Christopher Gabriel Tagle Petrone  
Profesor Guía: Rainer Krause

## AGRADECIMIENTOS.

*A mis padres que estando a mucha distancia siempre han creído y apoyado mi proyecto de vida. A mis amigos y compañeros que son parte de este documento de manera crítica y colectiva, por medio de complicidades que me conforman como sujeto político.*

## ABSTRACT.

El presente documento de tesis se propone por medio de una serie de relaciones las cuales exponen principalmente a la virtualidad como espacio político en relación a la territorialización de los espacios del arte institucional. Exponer a los agentes de socialización los cuales son responsables de limitar los universos identitarios por medio de la figura del Estado como mecanismo principal generador de hegemonía y consenso político tanto dentro del arte como en la sociedad. La obra aquí expuesta se enmarca dentro de asuntos del arte sonoro, la escultura y el territorio, generando relaciones entre la virtualidad y los espacios de exhibición autónomos.

Palabras clave: *Arte, Política, Tecnología, Arte Sonoro, Net Art, Hacking, Autonomía, Territorio, Hegemonía y Consenso*

## **1.- Primeras Definiciones**

1.1 Introducción.....	1
1.2 Las políticas del arte en relación a los espacios institucionales .....	4
1.3 Los espacios del arte independiente.....	23
1.4 La tecnología como medio de expresión política .....	27
1.5 El Hacking y la cibercultura.....	34

## **2.- Sonidos Limítrofes**

2.1 Arte K-35 Módulo de Experimentación, espacio de soporte de arte y política ...	54
2.2 Recopilación de sonidos, los mercados/Persa como soporte.....	69
2.3 Estrategias de Interactividad .....	72
2.4 Conclusiones.....	77
2.5 Registro de Obra.....	79
Bibliografía .....	91

## 1.1 Introducción

¿Cómo establecer las diferencias entre las problemáticas del arte y la política en la era de la reproducción mediática? Y ¿Cómo reinventar las prácticas del arte dentro de la política económica neoliberal?

La presente tesis pretende poner en cuestión los asuntos en los que actualmente se ve envuelta la producción de arte en relación a los medios de comunicación y las políticas sociales a las que estamos expuestos en el siglo XXI. Sonidos Límitrofes propone una mirada por la cual se intenta no solamente desarrollar un producto o investigación en relación a la producción de una obra específica, sino analizar el entorno político que traspassa a un enunciado de producción visual que se fundamentó en *Arte/Política/Tecnología/Sonido y Redes Virtuales como Internet y The Deep Web*.

Sonidos Límitrofes pretende generar una propuesta teórica sin mayores pretensiones como justificaciones infundadas y teorías balbuceantes que solamente atienden al campo de los circuitos locales de arte, dejando de lado la producción visual como eje central de crítica política y autonomía.

Establecer cruces entre distintas materias de las ciencias sociales es de suma importancia para la presente propuesta por lo tanto se entiende que el presente ejercicio es un documento académico sin mayor interés por disentir o inscribirse en campos los cuales desarticulan teorías existentes, situándose en aquellos campos que son de interés general para el arte contemporáneo, así como intereses que atienden a contingencias sociales, políticas y estéticas.

Actualmente en Chile en particular, teniendo la posibilidad de vincular el presente proyecto con otras producciones/gestiones latinoamericanas como *Galería*

*Metropolitana* (Chile), *Capacete* (Brasil), *Trama* (Buenos Aires), se deja ver una insistencia por la sobre-teorización de los asuntos de la producción de sentido en relación a la visualidad, detectándose un vínculo con la filosofía en correlación a la hegemonía lo cual da cuerpo a determinados aspectos de las artes visuales sin ser esto un cuerpo de sentido justificante de las operaciones visuales aquí propuestas.

Sobre lo anterior, en Sonidos Limítrofes los procesos se dan en el campo académico por una serie de desterritorializaciones en consecuencia con la expansión del neoliberalismo y sus métodos dominantes que han llegado a instalarse dentro de los campos de la hegemonía académica e institucional, por medio de grupos de poder e instancias las cuales lo permiten. A partir de esto podríamos vincular asuntos como la post-política o el fin de lo político que describiré en el siguiente capítulo.

El presente documento plantea generar una detención en lo que “Estado del Arte” conforma como evidencia en la última década, y que se argumenta con elementos históricos conforme a los asuntos en relación a la producción de visualidad en conjunto con la tecnología y los supuestos nuevos medios.

Por otro lado, habría que pensar en las formas de inclusión que son desarrolladas dentro de las mismas universidades “Públicas” como lo es la Universidad de Chile. Particularmente en Santiago los métodos de alcance derivados en la enseñanza nos dejan ver como los núcleos de poder son ejecutados por reglas que no atienden a las contingencias de la producción crítica autónoma, inclusive podemos ver como el propio espacio académico ha cambiado drásticamente la lectura de lo contemporáneo en relación a las artes visuales, la tecnología, la ciencia, la filosofía y sus formas de exposición/expresión y resistencia.

El espacio de lo académico contiene bajo la lectura de este documento un lugar maltratado con un sentido insistente en la validación identitaria generada en 3 grupos

de ejecución de poder: El Estado, El Mercado y La Cultura. Grupos detonantes de normalización, vigilancia, consenso y políticas de inclusión hegemónica, que atienden a campos estratégicos generadores de identidad y mercado neoliberal.

La presente tesis se conforma por lo tanto, desde una crítica a determinados territorios institucionales, sin establecer que dichos territorios pueden contener derivas distintas a las propuestas en esta tesis. Cabe mencionar que varias de las ligas presentadas en el presente documento vienen de espacios anónimos dentro de la red, como foros y espacios de crítica en relación al arte y la tecnología que para este documento es de suma importancia la relación entre exhibición, visibilización, anonimato y autoría que se irá desarrollando a lo largo de todo el documento; analizando elementos sensibles a las contingencias contemporáneas que relacionan el territorio con dichas nociones, es decir que por un lado los espacios tradicionales serán analizados en relación a nuevas propuestas de espacios independientes.

Para esta propuesta es importante entender que varios de los fundamentos que propone el arte contemporáneo son vinculados con las estrategias que conforman los tres poderes antes mencionados en relación al campo estético como generador de identidad social, lo cual daría el objeto de estudio para establecer la siguiente investigación de territorios y campos del arte fuera de la institucionalidad.

Sonidos Límitrofes por tanto no se fundamenta como una obra particular sino como una propuesta de análisis crítico a lo que apunta la misma obra que es: La intangibilidad como fenómeno de posible resistencia política, la virtualidad como un espacio de emergencia; el cual contiene elementos de anonimato que aseguran la intervención de determinados espacios del mundo físico, y los vínculos complicidades y relaciones que por medio de las artes visuales se pueden formar para una estrategia de resistencia contemporánea en la época de la reproducción mediática.

## 1.2 Las políticas del arte en relación a los espacios institucionales.

¿En donde queda aquella producción que por un lado está determinada por la investigación de el/los productores de visualidad como cuerpo político? ¿Y como se establecería una identidad no vinculada a un cuerpo estatal dominante?

Los lazos crítico sociales que se pudieron establecer previamente en el arte contemporáneo han sido marcados por la política del consenso, podríamos tomar como ejemplo los procesos mercantiles en los que se ve involucrado el productor de arte en ferias como CHACO (Chile), Z.ONA MACO (México), FIA (Venezuela), JUNTA (Argentina), Art Rio (Brasil), entre otras ferias que son planteadas desde universos mercantiles neoliberales. La teoría del arte esta completando una tendencia marcada en la producción de artes visuales disensuales, así como en las formas de visibilización del cuerpo cultural que define y justifica a dicha mercantilización exhibitiva y que conforma el cuerpo identitario de la cultura latinoamericana.

Analizando recientes ejemplos de Bienales/Triales de arte y nuevos medios en donde la emancipación ha caído en una pérdida de las nociones básicas de la ejecución de investigación paralela a los estigmas sociales, se dejan ver mas lugares en relación a la noción de autonomía. Podríamos analizar las propuestas en el marco de la onceava Bienal de Arte Mediales en Santiago, la cual propone una curaduría que entrelaza varios conceptos que ell@s conjuntan en tres supuestos: *Tecnología de autonomía, Artes espaciales, Arte y ciencia, Historia y contexto actual*. A partir de esto generaremos una lectura sobre el consenso en relación a dicha Bienal, que quiere de manera forzada generar un entrelazado entre las últimas 2 bienales Resistencia y Deus ex Media. Dicho forzamiento por un lado se genera por el cambio de las gestiones dentro de los mismos espacios curatoriales, y por otro lado por el poco trabajo en relación a los fundamentos establecidos dentro de dicho espacio, electivo y curatorial. Uno de los fundamentos

que establecen es advertir el concepto de autonomía como un elemento de resistencia. ¿Resistencia sobre la mercantilización del arte?, o ¿Autonomía sobre el espacio institucional?. En cualquiera de los casos se detectan inconsistencias que desarticulan estos dos elementos sensibles (resistencia/autonomía) debido a que la visualidad y la autoría ingresan al espacio institucional validando la figura del *Estado* que podría asociarse al *Mercado* del arte, la tecnología, y específicamente al departamento de nuevos medios e industrias creativas del Ministerio de Cultura creado en el gobierno de Sebastian Piñera. Según el apartado de Nuevos Medios del consejo de cultura<sup>1</sup>, los nuevos medios estarían asociados a procesos formativos, empresas de comunicación, empresas publicitarias, empresas de software, manejados por agentes comercializadores.

Con lo anterior se pretende entender al espacio universitario/Institucional como un espacio vinculado a la hegemonía del conocimiento, entender y presentar al disenso y sus formas comenzando por el cuestionamiento crítico dentro del espacio universitario. La universidad por tanto aparta a dicha noción disensual y termina por generar contenidos unilaterales, contenidos que estarían en directa relación con las lógicas consensuales de la cultura y el estado.

Los métodos por los cuales se atraviesan los distintos espacios curatoriales del arte contemporáneo se relacionan con las metodologías que establece el libre mercado en analogía a la propuesta de contenidos dentro de dichos circuitos de arte. Sería interesante por tanto profundizar en las formas electivas o generar un vínculo mas extenso con los productores en relación al problema del trabajo, la sociedad, la política y el mercado. El asunto de la resistencia por tanto, se convierte en un enunciado moderno y comienza a detonar dosilización y normalidad en asuntos propios de la resistencia como fundamento de arte y política.

---

<sup>1</sup> [http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2014/01/mapeo\\_industrias\\_creativas.pdf](http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2014/01/mapeo_industrias_creativas.pdf) 15 de Junio 2015.

Podemos ver como también se genera un forzamiento en dicha Bienal en los roces conceptuales entre la producción experimental, el arte y la voluntad humana. Se propone entonces al arte como una voluntad humana generadora de sentido, la cual se valida por medio de asuntos propiamente participativos, inclusivos e instalados al alero de la institucionalidad, que desvincula la participación social artística autónoma.

El arte continua con el ejercicio hegmonizante de su resistencia interna en donde no deja verse una fuga de las nociones mismas de resistencia, sino que se produce un ejercicio en relación a una idea particular de uno o mas grupos de poder.

Las curadurías hechas por agentes de arte por su parte establecen un sujeto singular sin pluralidad con elementos de contenido limitados y exhibiciones rimbombantes justificadas en pequeños grupos de poder, grupos que exhiben los contenidos identitarios que más se adecuan a sus fundamentos, por ejemplo: La onceava bienal de artes mediales se ve contenida por la tecnificación de la obra de arte en relación a las redes, la expertís por sobre el dispositivo y la plataforma tecnológica como soporte de conocimiento. Se genera una veladura en sus primeros intentos conforme a los enunciados y desaparece la resistencia en sí misma. La institucionalidad por tanto, proporcionaría solamente la parte final de este entorno por medio del espacio de la tradición que bien se separa de uno de los fundamentos principales que son los supuestos nuevos soportes o tecnologías.

¿Qué no la institucionalidad es la que se vincula directamente con los asuntos del consenso y la hegemonía cultura?. La elite del arte confirma por medio de estos espacios hegemónicos, lugares de desencuentro de lo que ellos entienden como emancipación, en donde confluyen cuerpos en relación a la validación del espacio estético de la representación social, recurriendo a estrategias que maquillan un

problema de mercantilización asociado a los espacios de confirmación y autorización del arte contemporáneo.

Por otro lado dentro de la terna propuesta se dejan ver guiños los cuales participan tal vez o activamente dentro del asunto de la desterritorialización, con esto se quiere plantear que obviamente parte de los contenidos que ahí confluyen contienen grados de crítica y autonomía, lo que aquí se plantea es que la territorialidad de los espacios institucionales ejerce un poder por sobre estos cuerpos, tanto en su validación como en la exhibición. En esta parte me gustaría proponer las lecturas de Jon Beasley Murray con su teoría de la sociedad civil y del neoliberalismo:

Los nuevos movimientos sociales incluyen la oposición contracultural post sesenta (tales como el activismo de grupos pacifistas de anti-energía nuclear), grupos de presión (ambientalistas, derechos por los animales o grupos de enfermos de sida), grupos basados en políticas de la identidad (feminismo, movimientos gays y lesbianas), tanto como el movimiento antiglobalización”. Para Touraine, la aparición de nuevos movimientos tan diversos en los últimos cuarenta años responde al advenimiento de la sociedad posindustrial o sociedad programada. Mientras que en la sociedad industrial la fábrica era el sitio principal de la dominación y la resistencia, y por lo tanto las luchas principales tenían que ver con la clase y el trabajo, en la sociedad pos-industrial “la acción política lo invade todo: entra en la salud, en la sexualidad, en la educación y en la producción de energía<sup>2</sup>.

En esta parte podríamos comenzar la relación entre trabajador y arte pero antes sería pertinente mencionar como la noción de modernización en relación a la sociedad de masas como propone Murray es una relación tal vez establecida desde las nuevas formas de experimentación en conexión a la identidad, y como esto conlleva a métodos de control y de racionalización burocrática mas extendida, Murray lo vincula con la biopolítica y el poder de la vigilancia ejercido al cuerpo como se propondrá en este capítulo a través de M. Foucault y la auto-vigilancia posterior a la biopolítica.

---

<sup>2</sup> Baesly-Murray, *Poshegemonía Teoría política y América Latina*, 2010, p. 91.

Por un lado tenemos el campo de la aceptación de la inclusión por parte de la oferta educacional/cultural que pretende generar productos de bienales y tecnologías al alcance de un usuario vigilado y vigilante. Una supuesta democratización de la cultura neoliberalizada, desde otro punto se dejan ver una serie de advertencias en las cuales el campo crítico de las nuevas generaciones ha permitido fugas en las lecturas de la producción de sentido. Ejemplo de lo anterior y comenzando el vínculo con el territorio supuestamente intangible de la virtualidad me gustaría proponer a *La Société Anonyme*<sup>3</sup> y la redefinición de las prácticas artísticas como dispositivo colateral al argumento de la resistencia y la emancipación, vista desde una propuesta sin cuerpo en donde el anonimato permite ese grado de autonomía/emancipada que muchos proponen como un elemento rimbombante para el arte y la tecnología desde su masificación ya sea análoga o digital.

La estética de la virtualidad domina por sobre el sometimiento de los cuerpos conectados que establecen una visibilización espectacular en el ejercicio de la mercantilización de la cultura. Tenemos los vínculos que se podrían establecer desde el arte virtual mercantil con el Marketing relacional y sus formas de aplicación en pos de una esclavización del consumo en tiempo de vida.

Una de las formas de visibilizar la ausencia de contenidos relacionados con elementos de contingencia político estética sería ese comparativo en donde el mercado aplica sus estrategias más avanzadas en la creación de nuevas identidades, muchas de ellas virtuales pero tangibles en cifras económicas, en estos casos podríamos ver los museos virtuales y la utilización de la virtualidad como plataforma de visibilización neoliberal, como lo hizo Madonna en Second Life o Nicolas Sarkozy en su campaña política virtual el año 2007<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> <http://aleph-arts.org/pens/index.htm> / 04 de Mayo 2015.

<sup>4</sup> <http://uk.reuters.com/article/2007/03/26/uk-france-election-secondlife-idUKL1529155220070326> 12 de Junio 2015



La utilización de dichas herramientas por parte de la institucionalidad están ligadas a la validación histórica de los elementos de conocimiento hegemónico que son permitidos por el modelo neoliberal. Los espacios autónomos por lo tanto podrían establecer un flujo por medio del cual se escape la necesidad por la validación de un ente social hacia una propuesta auténtica y anónima sin una identidad reconocible sino multitudinaria, en donde el cuerpo virtual establezca una colectividad silenciosamente ruidosa y expandible en los flujos de *Deep Web*, o flujos no identificables que irruman en las lógicas consensuales de la lucha política en redes y de el arte medial. Las redes como internet, las redes sociales, y los espacios intangibles podrían de alguna manera generar un territorio políticamente activo pero también son estos espacios los responsables de la desarticulación de la estética como elemento político, es decir dichos espacios también están contenidos por la vigilancia, lo que nos hace regresar al fundamento del anonimato como elemento disensual, la ciberpiratería y la ausencia de autores, lo que se contrapone a lo establecido en los espacios de encuentro en relación a las artes y la interdisciplinaridades del territorio de la tradición.

A continuación algunos de los fundamentos propuestos por la La Société Anonyme que podrían establecer un cruce entre el espacio del arte físico/virtual en relación a lo medial y la resistencia:

Redefinición de las prácticas artísticas s.21

*(La Société Anonyme 1990)*

No somos artistas, tampoco por supuesto «críticos». Somos productores, gente que produce. Tampoco somos autores, pensamos que cualquier idea de autoría ha quedado desbordada por la lógica de circulación de las ideas en las sociedades contemporáneas. Incluso cuando nos auto-describimos como productores sentimos la necesidad de hacer una puntualización: somos productores, sí, pero también productos.

En el punto anterior vemos la cita a partir del inicio de las vanguardias históricas en donde se establecía un vínculo con la visibilización y la circulación como elementos políticos, y también como se instauraba una cercanía con los elementos de producción como detonante de ejecución entre arte y política. La relación entre la producción y el producto que se genera en lo anterior, establece un enlace con la mercantilización del arte que de alguna manera descoloca al signo del artista frente al productor.

¿Qué el artista no es un productor de sentidos propios de política por medio de su cercanía con las contingencias histórico sociales? O ¿Es aquel artista desvinculado de lo anterior, el que establece un ensordecedor vínculo en las políticas mercantiles de la figura estética de la identidad cultural?

Tomar varios de los puntos de la *La Société Anonyme* en 1990 se relaciona con varios aspectos de la presente propuesta como fundamentos introductorios en algunos casos, y en otros, como elementos de análisis crítico en relación a la producción de artes visuales en las últimas dos décadas. El asunto de relaciones entre producción y trabajo se irá cuestionando a lo largo de los siguientes capítulos teniendo distintas miradas en relación a el arte y el trabajo.

S.A.: Nuestro propio trabajo, la actividad que lo concreta, es en realidad el que nos produce. Quizás incluso podríamos decir que nuestro trabajo tiene que ver básicamente con la producción de gente, gente como nosotros. No preexistimos (nadie preexiste) en punto alguno a esa producción. La cuestión de la identidad del autor o su condición es una cuestión definitivamente trasnochada. Nadie es autor: todo productor es una sociedad anónima -incluso diríamos: el producto de una sociedad anónima.

¿De que forma los elementos de visibilización contemporánea nos han dado una relación de las nociones mercantilistas frente a la figura del autor? La identidad en el caso de los artistas asociándolos a un cuerpo hegemónico, establecen estrategias las cuales colocan la figura del arte como un espectador de la catástrofe social. Podríamos

citar distintos trabajos aunque me gustaría enfocar esta lectura al trabajo de Francisco Papas Fritas. El Chileno calza perfectamente con la lógica de visibilización hegemónica donde conformamos una lectura de la catástrofe desde el aprovechamiento en pro de la visibilización del mismo personaje. La auto-vigilancia por medio de la redes como estrategia de *Marketing Digital* y plataforma de autoría conforme a fenómenos de contingencia social. El asunto delicado del tema, es involucrar la figura de la producción de artes visuales con la de un elemento social en emergencia. Su trabajo no gira en relación a una contingencia social, sino a la aparición y exhibición de si mismo como cuerpo de producción. Por otro lado podemos ver las distintas estrategias mediales que el mismo personaje utiliza para generar una validación en relación a una contingencia social.

Como primer punto veremos que en el caso del *Social Media* el mismo genera una denuncia desde un perfil definido, el de el mismo, generando una responsabilidad supuesta hacia elementos de catástrofe que velan en este caso solamente por la exhibición de su trabajo y no de los problemas sociales a los que apunta. También vemos como esto llega a detonar la aceptación de las operaciones antes mencionadas como estrategias de mercado, como una suerte de encuesta de una operación artística, un estilo de segmentación de mercado y *Community Management*, por medio de la continua publicación de elementos asociados a la catástrofe y a su propio trabajo, esto nos hace pensar que Papas Fritas utiliza las contingencias sociales como co-promoción de su producción personal, así como plataforma de visibilización de las temáticas que relaciona entre arte y sociedad.



Papas Fritas establece una plataforma de venta del mismo personaje por sobre temas sensibles, como la muerte de 81 presos en la cárcel de San Miguel, usando las redes para visibilizar su trabajo a la par de la muerte. También de la misma forma determinados espacios físicos que validan dichas formas exhibitivas lo respaldan como Metales Pesados o el Museo de Arte Contemporáneo, mostrado desde criterios curatoriales políticamente cuestionables dichas piezas en sus salas de exhibición. ¿Qué nunca se habrán preguntado si dichos restos de muerte estarían ligados al mismo territorio hegemónico, mismo que confluye con los contenidos del neoliberalismo mercantil que utiliza las mismas estrategias de visibilización/muerte y bien económico?

Por lo tanto habría que establecer que dicho espacio (Metales Pesados) es un negocio del conocimiento que se fundamenta por medio de la aceptación de la estirpe teórica chilensis y a través del gravamen de los libros y piezas de arte. Los periodos de crisis dentro de los espacios de la hegemonía son contenidos por los mismos círculos afines a modo de inclusión y participación en espacios de discusión que no alcanzan a generar quiebres ni propuestas importantes en relación a los contenidos que exhiben y hacen circular.

Desde este punto podríamos darnos cuenta que el *Social Media* cumple con su función principal como ente esclavizante de información, sin mayor impacto o resistencia frente a asuntos propiamente de responsabilidad política. Cerrando esta liga entre hegemonía y redes, vemos que este tipo de relaciones lógicas entre arte, mercado y responsabilidad política como elementos sensibles para la producción de sentido; tal cual lo vemos en el personaje, deberían de ser previstas o por lo menos advertidas por círculos de poder como elementos críticos, aunque por el contrario vemos como dichos espacios como el Museo o determinadas galerías son plataformas de dichas operaciones, lo que confirma que la relación de exhibición y mercado están instaladas

en los círculos de poder hegemónico de la cultura, posibilitando operaciones que están conformadas por estrategias personales y mercantiles.

La sociedad como fundamento del anonimato nos da esta relación propia que será desarrollada a lo largo del presente capítulo. Por medio de los contenidos aquí planteados intentaremos ir vislumbrando como a lo largo de la historia este asunto puede ser colocado en contingencias que atraviesan al arte por mas de 100 años. Por un lado vemos como el elemento de autoría establece un impasse de las relaciones propias entre arte y sociedad, donde podríamos vincular al asunto de la tecnología como un elemento de tecnificación de la estética en relación a las políticas de arte contemporáneo. Como establece W. Benjamin, (2003)<sup>5</sup> en la obra de arte en su época de reproductibilidad técnica, el asunto de la destrucción del aura asiste a largos periodos históricos donde se genera una transformación en la percepción humana. Como Benjamin plantea la industria cultural, y la herencia histórica establecería esta veladura entre *espacio/tiempo* y nos daría otra noción de las percepciones entre la reproducción y la masificación de la imagen. Por otro lado este asunto que establece un carácter único de la obra de arte también se ajusta a los elementos de la tradición, en donde los cambios en las precepciones desde la incorporación de los elementos maquínicos o reproductibles son aplicados estratégicamente. Aunque si establecemos que como plantea el mismo autor el asunto de la tradición lo relacionamos con lo ritual como elemento fundacional de la obra de arte, nos damos cuenta que en el universo contemporáneo esta parte del rito estaría también conjunta a elementos de la virtualidad, o dicho de otra manera la virtualidad podría adecuarse a las relaciones entre lo ritual y la tradición.

¿Cómo concebimos a la muerte del cuerpo físico? ¿Cómo la virtualidad ha permitido la extensión de el cuerpo físico como un elemento de percepción social?.

---

<sup>5</sup> Benjamin Walter, *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, 2003, p.39

Siguiendo con la línea del autor; la función de la tradición por tanto estaría planteada por la imbricación como conjunto de relaciones de la tradición. Entonces podemos ver que la repetición estaría condicionada por el fenómeno de percepción de un objeto ritual.

¿Cómo podríamos establecer a la ritualidad tecnológica?

Es aquí donde podríamos vincular el asunto de la virtualidad como un elemento de repetición ritual, una suerte de desaparición de lo único como sería la vida, es decir como podemos mirar a la muerte en la virtualidad. Sobre este asunto sería pertinente vincular a la muerte dentro de la virtualidad como un fenómeno ritual, en donde los espacios intangibles generan una cercanía al espacio de la virtualidad, por un lado la muerte en la red es infinita y esta contenida por la imagen, así como la muerte en el mundo de la tradición esta contenida por la fotografía o el alma en el caso de la religión. La muerte en si misma es la muerte de la imagen, donde en el caso de el espíritu desaparece por medio de el desvanecimiento entre espacio tiempo, en el caso de la muerte virtual podría estar mas ligada a una especie de cripta virtual donde el abandono recae por sobre un cuerpo en tiempo de vida.

La figura del artista vive en tiempo prestado. Nutrida por fantasías e imaginarios pertenecientes a otros ordenamientos antropológicos, el conjunto de distanciamientos e inclusiones que prefiguran su lugar social, asignándole una cierta cuota restante de poder totémico, ya no hace al caso. Quienquiera se sitúe hoy por hoy bajo advocaciones semejantes cae de lleno o en la ingenuidad más culpable o en el cinismo más hipócrita.

¿A que asignaríamos entonces ese tiempo prestado? La inclusión actualmente nos colocaría en ese momento de impasse donde los elementos de pérdida estarían dados por fantasías críticas o formalismos que articulen elementos identitarios desde un orden social, el poder por su parte como hemos mencionado estaría ligado a la validación de dicha inclusión que solo y estrictamente hablando generaría un consenso en las formas estéticas de el arte contemporáneo.

Siguiendo con la paráfrasis de la Societe Anonyme y dejando los puntos planteados a continuación como elementos introductorios al asunto de la virtualidad, vemos que muchos elementos de cuestionamiento sobre las contingencias entre “Estado del Arte”, autoría, masificación y propiedad, son elementos que aparecen en la historia una y otra vez, dejando en claro que la separación de estos manifiestos no estaría dada por la crítica misma hacia dichas nociones, sino por medio de la ejecución de una resistencia tangible/intangible dependiendo del territorio planteado.

Generar una conexión entre el anonimato, la ritualidad y el mundo virtual es fundamental para entender que las interconexiones que deparan en afirmaciones históricas que solo pertenecen a su época y de alguna manera la historia y la teoría del arte también deriva en una constante reproductibilidad de los fundamentos históricos una y otra vez, la copia el original y viceversa. Como nos establecería Gilles Deleuze (2002) <sup>6</sup> en diferencia y repetición no hay para que leer todo lo anterior si aun no se vislumbra lo presente, o como establecer las diferencias en sí mismas ¿Cómo se representa la diferencia? Asistiendo al mismo autor la diferencia podría estar dada tal vez por la subordinación a la misma, por ejemplo el grado de afirmación equivaldría al grado de negación por tanto la diferencia podría contenerse por medio de la resistencia del simulacro.

---

<sup>6</sup> Deleuze Gilles, *Diferencia y Repetición*, 2002, p.61

S.A.: No existen «obras de arte». Existen un trabajo y unas prácticas que podemos denominar artísticas. Tienen que ver con la producción significativa, afectiva y cultural, y juegan papeles específicos en relación a los sujetos de experiencia. Pero no tienen que ver con la producción de objetos particulares, sino únicamente con la impulsión pública de ciertos efectos circulatorios: efectos de significado, efectos simbólicos, efectos intensivos, afectivos ...

La relación hecha anteriormente entre la S.A. y Deleuze nos genera esa lejanía que en los noventa es necesaria para la inclusión de nuevos cuerpos de sentido autónomo, los momentos experienciales no pertenecen a una producción particular, visible o exhibitiva, sino tal vez a determinados efectos simbólicos de un cuerpo social. Aquí no se plantea la muerte a la exhibición, simplemente se exponen elementos de mayor importancia como la colectividad que ha sido borrada del imaginario en los últimos veinte años.

La circulación que también será establecida como elemento de crítica se vincula con el asunto contemporáneo de los espacios institucionales que posibilitan dicha franja de autenticidad que genera esa supuesta identidad cultural.

S.A.: Describir a las actuales como «sociedades del conocimiento» -o todavía peor, como «sociedades del capitalismo cultural»- parece olvidar hasta qué punto su constitución se realiza, precisamente, sobre la consagración exaltada de la estulticia, de la ignorancia. Asumamos no obstante que cualesquiera de esas figuras no son más que un grado de las otras -quizás su grado cero. Y admitamos entonces también denominar a las nuestras «sociedades del conocimiento» o del «capitalismo cultural» -pero siempre bajo la observancia rigurosa de esa cláusula cuantitativa, gradualizada, y precisamente hacia lo más bajo. Queremos decir: siempre que pueda entenderse que como tales sociedades del conocimiento las contemporáneas podrían de hecho caracterizarse, con el mayor de los aciertos, como «sociedades del (escasísimo) conocimiento» o incluso como «sociedades del capitalismo (in)cultural...».

La parte anterior planteada por la S.A., nos da la conexión perfecta con el asunto hegemónico de la sociedad del conocimiento que fue planteada al principio del documento. El conocimiento en sí genera un capital cultural el cual irrumpe en las lógicas sociales de producción, validando y capitalizando operaciones vigiladas por el Estado. La inclusión en este sentido permite al ente estatal denominar, catalogar y exhibir los contenidos que le convengan a cada uno de los gobiernos, que por un lado establecen normas para la validación de contenidos identitarios. En esta parte podemos ver como Rancère (2011)<sup>7</sup> nos advierte en las entrevistas de el tiempo de la igualdad que la subjetivación es una predicación impropia, en cuestión al consenso y tiene supuestas modalidades, por un lado el sujeto y por otro lado la forma de predicación de una comunidad que sería incluida en las formas de repartición existente, sin dejar de pertenecer al las formas inclusivas y consensuales, las formas de la igualdad por tanto no estarían vistas por un ente que reparta conocimiento, ni tampoco en el que lo recibe; sino que la igualdad tendría que ser analizada como un todo y quiénes se incluyen dentro de el para determinar la validez que genera esa igualdad.

S.A.: Negativo, el trabajo del sueño expresa una economía de las fuerzas, una tensión de las energías, una disposición de la distribución diferencial: es una melodía del deseo, nunca su pintura; es presencia, nunca re-presentación. Ese modo del trabajo que llamamos artístico debe a partir de ahora consagrarse a un producir similar -en la esfera del acontecimiento, de la presencia: nunca más en la de la representación. No queda nada digno que representar, no queda dignidad alguna reivindicable en la tarea del representar. Ya no es sólo aquello de «no cometer la indignidad de hablar por otro» sino que ningún signo, efecto, objeto, figura, ninguna entidad o existente, puede pretender dignidad alguna si su trabajo es única o principalmente valer por otro, representarle ...

La representación dentro de esta parte de la S.A., también sería interesante vincularla con el como se genera un grado de representación de los político y sus grados de subjetivación de los político, como Rancière establece el obrero no sería obrero sino

---

<sup>7</sup> Rancière Jacques, *El tiempo de la igualdad*, 2011 p.175

partidista de los trabajadores. Entonces y generando el vínculo., ¿El artista no sería artista sino partidista del arte consensual? A esto se adjuntan los modos de visibilización de este cuerpo social de igualdades que no hacen a un particular un incluido dentro de un cuerpo social, sino que son esos predicados los que abrirían una comunidad distinta. Por lo tanto y siguiendo esta línea el artista no sería artista así como el cuerpo reproductivo es únicamente el cuerpo reproductor.

S.A.: No existen este mundo y el otro. El arte no puede seguir reivindicando habitar una esfera autónoma, un dominio separado. Ni siquiera para argumentar la operación superador de su estatuto escindido. La clase de los objetos es única, todos ellos gozan del mismo calibrado y adolecen de la misma carencia objetiva de fantasmalidad. Si el trabajo del arte tiene todavía que ver con el fantasma, con la circulación de las ideas (en su inconcreción característica) y la productividad del sentido o las energías deseantes (en su difusión magnificante), empieza a ser hora de no confundir ese halo con nada apegado a la materialidad de algún orden de objetos específicos.

Los vínculos establecidos hacia la inmaterialidad nos daría esa parte de la productividad del sentido intangible de la producción de energías, pero que pasaría si en el momento mismo del deseo el objeto converge con el orden material o el objeto tiende a convertirse en un objeto inconforme según la lógica de los objetos mismos o materialidades. Parte del fundamento que veremos en la producción de la obra de Sonidos Limítrofes establece al objeto como una desobediencia tecnológica la cual se conecta directamente con el orden social de necesidades que establecen los objetos en la sociedad, de esto hablaremos con mayor detalle en el capítulo sobre la producción de la obra.

Las transformaciones de las sociedades actuales determinan la completa inadecuación del régimen actualmente hegemónico de circulación pública de la producción artística. La producción artística por tanto estaría dada por la figura circulatoria de la producción., ¿Pero que no esa producción estaría dada como plantea la S.A., por medio del territorio de la imagen y movimiento? Esa imagen cinética que fue la causante de

ecos en la producción de arte, es la que deja el vestigio de que el arte esta dado por su circulación y tal vez por la espectacularidad mediática, visto de otra forma; la cinética del arte podría proporcionar al usuario determinadas formas de desarticular al objeto como obra de arte en si misma, y tal vez generar un simulacro para que la imagen del arte genere una pausa o una detención en ese movimiento que crea espectacularidad.

Esto en lo que se refiere de modo particular a dos circunstancias: 1. el deslizamiento del significante visual hacia el territorio de la imagen movimiento -y la consiguiente obsolescencia creciente de los dispositivos espacializados de organización de la recepción, de los modos de la expectación; y 2. La misma espureidad de cualquier requerimiento de objetualización determinada.

S.A.: Para las nuevas prácticas no es ya que carezca por completo de sentido hablar de original -ni siquiera lo tiene hablar de las copias (como no lo tiene hablar de copias cumplido el tránsito del disco hacia el MP3). El tiempo en que el régimen de circulación pública de los productos resultantes de las prácticas artísticas se refería a algún tipo de objetos está, por completo, cumplido y acabado.

S.A.: En las sociedades del siglo 21, el arte no se expondrá. Se producirá y difundirá.

Cerrando con el análisis de la S.A., vemos que gran parte de sus fundamentos están dados en las formas de visibilización y circulación, bajo esa premisa podemos establecer que el vínculo que se genera entre el ejercicio de la producción de una obra puede contenerse en la relación de complicidades que se generan alrededor de ella y no en su circulación en si, por un lado, los vínculos que establece el objeto de arte como elemento social mismo que puede generar un movimiento o que puede estar planteado a través de el, así como pensar que gran parte de la lógica pueda ser o no circulatoria. El arte conformado como un elemento de exhibición perdería por tanto la noción de movimiento pero no carecería de su elemento central que es compartir el mismo. La exhibición por tanto, no contendría el elemento de compartición como la ausencia de autoría o la presencia de anonimato, el objeto de arte estaría ligado a las

lógicas de circulación sociales de la época, como menciona la S.A. en la sociedad del siglo XX el objeto no se expondrá sino que se producirá y difundirá, pero., ¿Como podríamos complementar a dicho argumento?. El arte entonces no se producirá como objeto único sino estará en una constante transformación por la cual podría ser difundido y relacionado a otras contingencias. El arte como fenómeno tecnológico podría establecer la diferencia entre el objeto de deseo y el objeto en desuso o el objeto contemplativo. La pausa, la detención y la fundamentación del flujo nos da elementos de cercanía con el anonimato o la creación libre, y la compartición de contenidos que se conviertan en elementos universales sin relaciones propias de poder ejercido por sobre el productor o el re-productor.

### **1.3 Los espacios del arte independiente.**

¿De qué manera la redes virtuales nos permiten establecer vínculos desterritorializados en donde el arte pueda generar un alcance que provea de un cuerpo crítico sin generar dicho sometimiento a los cuerpos instalados en el poder?

Si bien la teoría de lo post-político nos podría instituir que lo político esta desaparecido, así como aquella desaparición tangible de las contingencias de la sociedad latinoamericana están siendo normalizada, ejemplo de ello vemos la costumbre mediática de la catástrofe y la violencia, La virtualización de los cuerpos en desaparición, la exterioridad de la acción resistente que de alguna manera responsabiliza a los cuerpos de producción de sentido dotándolos de pasividad e inclusión por medio de comunicación física y virtual.

La necronomía como concepto entre economía y muerte ha permitido el acceso a las plataformas de resistencia virtual en donde no solo los artistas, científicos, filósofos, técnicos, profesores, investigadores pueden generar una posibilidad de inclusión en las contingencias sociales, el neoliberalismo y la tecnología son un cuerpo unificado el cual genera esta lógica de lo post-político, esta lógica en donde los cuerpos podrían contener un nivel de emancipación indiferente a la contingencias de el arte la política y la sociedad. Los espacios de arte independiente podrían establecer una relación entre ese cuerpo de unificación que fue borrado, el cuerpo del retorno a la colectividad por medio de las redes podría ser uno de ellos, en donde confluyan cuerpos disensuales y generen un cuerpo unificado de resistencia hacia la institucionalidad.

Es justamente aquí donde sería pertinente atender a las propuestas del disenso y las lecturas de la realidad en relación a un problema estético. La naturaleza del disenso

como es planteada por Rancère (2010)<sup>8</sup> en *El Espectador Emancipado* en como la organización de lo sensible establece que las apariencias no instituyen realidad conforme al régimen único de representación, o como los regímenes de percepción son reconfigurados en su significación. La configuración de una percepción modificada, la subjetivación política por medio de la emancipación de un proceso de incompreensión de un sujetamiento.

También acudiremos a Alberto Buela (2004)<sup>9</sup> con el siguiente fragmento del proyecto de ensayo hispánico, en donde nos deja ver y se adecúa a las lecturas del sometimiento partidista y oligárquico de las formas de validación política que en este caso son analizadas desde el ámbito de las propuestas culturales hegemónicas.

Obsérvese que un pensamiento no conformista no niega la existencia de lo que realmente existe, y en esto es un realismo crítico, sino que para afirmarse debe negar la vigencia, la pretensión de universalidad de dichas categorías. Y aquí es cuando el no-conformismo se acerca al pensamiento popular, que sabe, antes que nada, lo que no quiere, dado que la negación en él funciona negando la vigencia de las cosas que lo afectan negativamente. Pongamos un ejemplo, aunque siempre son rengos, la globalización existe y no hay dudas de ello; el pensamiento popular no niega su existencia, pero como no entra dentro de sus intereses, lo que niega es su vigencia, y sigue viviendo a su modo o como puede o lo dejan. Es sabido que sólo la vigencia de las cosas y las ideas, más allá de su existencia, afecta la vida de los hombres y de los pueblos. La idea de vigencia está vinculada a la de vigor y acá quiere significar aquello que tiene vigor y observancia sobre el hombre. Vigente es aquello que lo implica.

Hoy situarse a la izquierda o a la derecha es no situarse, es colocarse en un no-lugar, sobre todo para el pensador (rechazamos de plano el término intelectual) que pretende elaborar un pensamiento crítico. Y el único método que hoy puede crear pensamiento crítico es el disenso. Disenso no sólo con el pensamiento único y políticamente correcto sino también y sobre todo, con el orden constituido, con el statu quo vigente y esto último exige la práctica existencial del disenso. En este aspecto el disenso se vincula políticamente a la resistencia al régimen vigente, y en el ámbito personal a la virtud de la fortaleza, que

---

<sup>8</sup> Rancière Jaques, *El espectador emancipado*, 2010, p. 53.

<sup>9</sup> <http://www.ensayistas.com/critica/teoria/debates/buela.htm> 10 de Junio 2015

según los viejos filósofos, se define más por el *sustinere* (soportar, resistir) que por el *agredere* (agredir, golpear).

El disenso es estructuralmente una categoría del pensamiento popular, en tanto que el consenso, como vimos, es una apropiación de la izquierda progresista, históricamente alejada de lo popular, que pretende lograr la democracia deliberativa que tiene mucho de ilustrada, y también, aunque en otro sentido, propiedad del liberalismo, como acuerdo de los que deciden, de los poderosos (G8, Davos, FMI, Comisión trilateral, Bildelbergers, etc.).

El disenso que se manifiesta como negación tiene distinto sentido en el pensamiento popular que en el culto. En este último, regido por la lógica de la afirmación, la negación niega la existencia de algo o alguien, en tanto que en el pensamiento popular lo que se niega no es la existencia de algo o alguien, sino su vigencia, entendida como validez, como sentido. El disenso niega el monopolio de la productividad de sentido a los grupos o lobbies de poder, para reservarla al pueblo en su conjunto, más allá de la partidocracia política.

La alternativa hoy es situarse más allá de la izquierda y la derecha. Consiste en pensar a partir de un arraigo, de nuestro *genius loci* dijera Virgilio. Y no un arraigo cualquiera sino desde las identidades y tradiciones nacionales, que conforman las ecúmenes culturales o regiones que constituyen hoy el mundo. Con esto vamos más allá incluso de la idea de Estado-nación, en vías de agotamiento, para sumergirnos en la idea política de gran espacio, de Patria Grande, y cultural de ecúmene.

Desde estas grandes regiones es desde donde es lícito y eficaz plantearse el enfrentamiento a la globalización o, más específicamente a la norteamericanización del mundo. Hacerlo como pretende el progresismo desde el humanismo internacional de los derechos humanos, o desde el ecumenismo religioso como ingenuamente pretenden algunos cristianos, es hacerlo desde un universalismo más. Con el agravante de que su contenido encierra un aspecto loable, la fraternidad universal, pero vacío, inverosímil y no eficaz a la hora del enfrentamiento político.

Pero este enfrentamiento se está dando igual, a pesar de la falencia de los pensadores en no poder elaborarlo aún, a través del surgimiento de los diferentes populismos, que más allá de los reparos que presentan a cualquier espíritu crítico, están cambiando las categorías de lectura. Así la oposición entre burgueses y proletarios de la izquierda clasista va siendo reemplazada por la de pueblo vs. oligarquías, porque el pensamiento popular no piensa la sociedad desde lógica de clases, sino que su principal contradicción es pueblo vs. antipueblo u oligarquías sobre todo financieras y las categorías de izquierda y

derecha van siendo reemplazadas por las de justicia y seguridad. Así los gobiernos de izquierda exaltan la justicia y los de derecha privilegian la de seguridad.

Y, mientras que desde la izquierda progresista la crítica a la globalización se limita a reclamar que sus beneficios económicos no queden reducidos sólo a unos pocos sino que se expandan a toda la humanidad, desde los movimientos populares se vienen gestando cientos de respuestas alternativas al “mundo uno”. el banco de los pobres, la multiplicación de cooperativas, la administración de fábricas abandonadas por sus dueños, los miniemprendimientos, etc.

La izquierda, por su carácter internacionalista no puede denunciar el efecto de desarraigo sobre las culturas tradicionales, porque no cree en ellas, ni sobre las identidades de los pueblos, pues por sus principios ideológicos, los proletarios y los burgueses son iguales en todas las latitudes su denuncia se transforma así, en un reclamo formal para que la globalización vaya unida a los derechos humanos y a la distribución de la riqueza.

Es desde los movimientos populares que se realiza la oposición real a las oligarquías transnacionales. Es desde las tradiciones nacionales de los pueblos donde mejor se muestra la oposición a la sociedad global sin raíces, a ese imperialismo desterritorializado del que hablan ideólogos progresistas como Hardt y Negri. Es desde el elogio del disenso, de la actitud no conformista que se rechaza la imposición de un pensamiento único y de una sociedad uniforme, y se denuncia la globalización como un mal en sí mismo.

En este sentido vemos como Buela nos presenta un asunto que en términos locales es trascendental hacia las políticas del arte/cultura partidista instaladas en Chile, no solo desde el marco del disenso como política de la resistencia, sino que podríamos enmarcarlo ampliando el campo de la aplicación de las políticas territorializantes instaladas en el campo de la cultura como un monopolio de la misma, la educación, el mercado del arte y la tecnología en relación a los grupos de poder posibilitadores de la creación de sentido, visualidad e identidad dentro de una supuesta democracia, y la vulneración del sentido fundacional a un rechazo generalizado y crimen de estado.

#### **1.4 La tecnología como medio de expresión política.**

A lo largo del presente capítulo se presentarán asuntos que vinculen el problema del territorio rastreando elementos políticos por medio del disenso como dispositivo transversal de sentido crítico, tal cual fue trabajado en la obra Sonidos Limítrofes, en donde el asunto de producción no es limitado al campo de la visualidad, la tecnología, o el arte sonoro como etiqueta de marca o trademark.

La obra es pensada o intenta irrumpir como un asunto desvinculado de las políticas neoliberales, instalándose como un cuerpo colectivo en donde la obra en sí misma es posibilitada por un “cuerpo arruinado” el cual es presentado hacia un “lugar arruinado”. Es ahí donde se invierte la categorización de un asunto expositivo/demostrativo/ególatra donde el terreno toma sentido frente a la visualidad y le estética cultural.

Podríamos decir que SL ,es una instalación Sepecific Site y no Site Specific pretendiendo generar un debate de las categorías actuales del arte contemporáneo, aquellas categorías que instalan cuerpos consensuales y que conversan infinitamente sobre si mismas.

En la primera parte del texto se articularon asuntos en torno a las políticas del arte, a los lugares institucionales y autónomos que toman cada vez mas fuerza dentro de la lógica de producción de sentido, generando complicidades entre cuerpos los cuales no pretenden incluirse en dichas políticas dicha temática se irá repitiendo a lo largo del documento, siendo una necesidad reiterar algunas conexiones para generar una lógica unificada entre los asuntos transversales al ejercicio crítico. Posteriormente se harán una serie de análisis de casos en relación al arte y la tecnología pertinente a la presente

investigación marcando los ejes centrales con los conceptos trabajados a lo largo del documento.

Establecer relaciones entre los espacios tradicionales, las instituciones del arte y las políticas de producción inscritas en dichas lógicas hegemónicas se ha convertido en un tema recurrente. Generar un análisis y una propuesta por medio del presente texto complementario a la obra propuesta forma parte de distintas inquietudes que proceden de la ausencia de contenidos que se dejan ver en distintas de las propuestas del arte institucional, tanto en Chile como en Latinoamérica. Así como se estableció antes este texto pretende generar conexiones entre los espacios de la virtualidad/tecnología y los espacios físicos como elementos posibilitadores de sentido por medio de cuestionamientos de carácter histórico. Elementos que no solo generan una posibilidad distante por medio del disenso, como noción transversal al vínculo entre arte y política. Fundamentos como objetos de estudio en el pensamiento social. En este punto habría que detenernos y generar un análisis de las relaciones de arte y política a través de una observación histórica de los elementos disensuales en la segunda mitad del siglo XX.

Por un lado comenzaremos estableciendo una discusión entre las relaciones espacio de trabajo, trabajador, y los elementos que establece la politización de distintos universos del trabajador de arte en este momento. El trabajador de arte por un lado, se establece como aquel ente pensante que puede y genera determinados sentidos a través de elementos críticos, visuales y físicos ya sea de manera real o virtual por medio de la tecnología y la técnica, la conexión y la desconexión. Por otro lado está el trabajador de arte del mercado, el cual se enmarca en las políticas de la mercantilización del arte contemporáneo continuando con la estrategia propia del mundo neoliberal, a este lo vamos a emplazar como un ente posiblemente en conexión pasiva con las

contingencias entre arte y política, así como cómplice de los resultados de la política consensual y la corrupción cultural.

El intelectualismo y la burguesía en la primera mitad del siglo XX establecía una distancia entre el elemento de mercancía y de creación, apartando de dicha lógica al trabajador como sujeto de productor de arte y rompiendo cualquier relación entre productor de otras materias que se relacionarían con las formas de producción de arte. Es aquí donde podemos establecer un encuentro entre el trabajador y su relación con una causa de sentido de arte entre la noción de proletariado y productor de arte. Este asunto radica auténticamente en generar una visibilización de dichas relaciones entre arte y trabajo, en donde la producción propone un nodo politizante de las formas de producción. En este sentido podríamos mirar la propuesta de W. Benjamin (2003)<sup>10</sup> en donde la tecnología se presenta como la posibilitadora de elementos de transformación social, una relación que podemos mirar tanto de forma diacrónica como sincrónica. En este momento la incorporación de la tecnología de reproducción, dotaba de sentido al cuerpo físico; y permitía dejar ver que la lógica aurática de producción y no se quedaba en el objeto de arte burgués único e irrepetible.

Es aquí donde se establecería una relación entre la propuesta de Benjamin y la masificación de las formas de arte como un elemento cultural de masas. Donde la masa comienza con determinados métodos de vigilancia que establecen estas nuevas formas de visibilización de el Estado, el Mercado y la Cultura. Se podrían relacionar estos asuntos de Benjamin con las estrategias panópticas en donde la cultura de masas y la tecnología posibilitadora de estas nuevas formas de opresión que radican en la estetización de la visualidad por medio de la incorporación de la noción de espectáculo y vigilancia M. Foucault (2008)<sup>11</sup> vigilar y castigar.

---

<sup>10</sup> Benjamin Walter, *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, 2003, p.46

<sup>11</sup> Michael Foucault, *Vigilar y Castigar*, 2008, p.124

Seria pertinente incorporar a Guy Debord 2003<sup>12</sup> al situacionismo y la sociedad del espectáculo con M. Foucault, como elementos transversales; en donde la vigilancia comienza a establecerse por medio del mismo cuerpo, en donde el aparato de vigilancia esta planteado como un elemento particular del poder y del sistema que el mismo pueblo genera por medio de una auto-vigilancia sistemática normalizadora del cuerpo de la cultura y de la sociedad, ejemplo de ellos vemos los dispositivos tecnológicos a nivel usuario formar parte de esta lógica vigilante, *El Social Media, Las App* y los localizadores *GPS*, que confirman a un usuario generador de contenidos vigilantes.

El situacionismo nos propone un nivel crítico de las formas mercantiles, generando una conexión con la lucha obrera distanciando a la obra de arte como elemento posibilitador de la prácticas entre arte y política. Por un lado Benjamin propone a la politización del arte como un elemento de perturbación del fascismo masivo y propagandístico, aunque incorpora la lectura de las formas en como el intelectualismo burgués de izquierda se manifiesta en relación a las formas de poder y vigilancia de la época de la reproductibilidad técnica.

La figura del progreso tiene su pilar en como la sociedad y estas nuevas formas de representación masivas, el cine, la radio, y la fotografía establecen un objeto de estudio entre imagen y linealidad. La figura del progreso establecida por la mentira que está posibilitada por la imagen política del Estado neoliberal. En este punto podríamos establecer una relación que propone F. Galende (2011)<sup>13</sup> en donde se genera un cuestionamiento entre la figura del trabajador y la del artista en el y como el artista tiende a demostrar que es trabajador pero el trabajador no puede tener una lectura de artista.

---

<sup>12</sup> Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, 1967, p.15

<sup>13</sup> Federico Galende, *Modos de producción. Notas sobre arte y trabajo*, 2011, p.20

En este punto Galende, nos propone una suerte de inclusión consensual del sentido del trabajo, la pregunta podríamos establecerla en el como el trabajador es consecuencia de una estrategia de dosilización en donde su resistencia no está en la imagen tecnológica, sino radica en su forma natural de producción. Por un lado Galende establece una forma de valor entre los objetos de producción y los objetos de arte, sin embargo dicha escala está contemplada en un bien económico y no humano en sí mismo, teniendo fundamento en lo efímero y los objetos de producción de las vanguardias. La pregunta la establecería de la siguiente manera, ¿En las vanguardias dichas prácticas de lo efímero y profano estaban caracterizadas por espectáculos y que no el espectáculo es el asunto que deviene de los procesos de opresión de la máquina pos aurática?

Querer tener un constante vínculo con las vanguardias es justamente uno de los elementos en donde la teoría desvincula cualquier posible sujeto con el nivel real de producción o poder humano productivo. Sería pertinente entrelazar en esta discusión a que el arte no solo establece en las vanguardias una suerte de entramado de trabajo-política y producción de arte, sino que a su vez el arte es una forma de trabajo según las tendencias de la producción neoliberal.

Generando estas relaciones y volviendo al asunto de la emancipación/igualdad se propondrá no como una idea en la cual un cuerpo establezca los derechos del otro conforme al asunto del trabajador, sino que más bien como propone Rancière (2011)<sup>14</sup> la emancipación se establece desde una prueba generada desde el trabajador, recurriendo a estrategias de recuperación de espacios dañados, por medio de acciones específicas. Dichas acciones podrían estar a la par de la recuperación de los elementos

---

<sup>14</sup> Rancière Jaques, *El espectador emancipado*, 2010, *Cap. 1*.

sensibles de creación identitaria que no estarían, diría Buela, relacionadas con la identificación de estado nación.

Emancipar a los trabajadores no consiste en mostrar el trabajo como principio fundador de la sociedad nueva, sino en sacar a los trabajadores del estado de minoría, probar que efectivamente pertenecen a la sociedad, que efectivamente se comunican con todos en un espacio común; que no son solamente seres de necesidad, de queja o de grito, sino seres de razón y discurso, que pueden oponer razón a las razones y esgrimir su acción como una demostración. Ranciere (2010) b <sup>15</sup>

También como Rancière establece, el problema de la desidentificación de la realidad establecida entre la política, sus grados estéticos y formas de visibilización son las cuales proponen estrategias intangibles y son más bien discursivas. La cultura, el estado y el mercado como poderes dominantes serían las detonantes de este constante discurso hegemónico y el estado desde la confortabilidad de la política estableciendo solo un reparto y jerarquización de saberes.

Por otro lado la cultura estableciendo una ventaja del pensamiento y generando una diferenciación estética la cual el mismo Rancière propone como una diferencia entre el ente vulgarizado y el humano refinado. Por esta razón entendemos que la vulgarización tiene que ver con ese grado de reparto hegemónico establecido por medio de espacios físicos tangibles. Aquí sería pertinente apelar al asunto del usuario y el espacio intangible; el espacio de la *cibercultura*. La inclusión y la exclusión del reparto de los lugares de la hegemonía es atravesado por un sentido estético, en donde justamente el *ciberespacio* como lugar de excepción permite subvertir el planteamiento sobre el consenso. Primero habría que establecer que el asunto de la *cibercultura* podría estar desde un territorio anónimo generando un espacio que proporcione y segure por medio de la ilegalidad/anonimato una resistencia tangible.

---

<sup>15</sup> Jaques Rancière, *En los bordes de lo político*, 2010 b, p.69

Recurriendo a la propuesta de José Luis Brea (2007)<sup>16</sup> en “Cultura Ram” podríamos vislumbrar que su definición sobre cultura RAM establece una discusión frente a la tradición de los espacios frente a la tecnología ya sea vigilante o anónima.

Cultura\_RAM significa: que la energía simbólica que moviliza la cultura está empezando a dejar de tener un carácter primordialmente rememorante, recuperador, para derivarse a una dirección productiva, relacional.

Acaso habría que decir que el uso aquí de la metáfora de los modos de memoria propios del ordenador es probablemente algo más que una metáfora: quiero decir que, buena medida, la irrupción histórica de los modos de la gestión de lo cultural por la eficacia de las nuevas herramientas tecnológicas es seguramente –mucho más que una metáfora, por tanto- el verdadero factor desencadenante del cambio es el propio sentido de cultura – que intentamos denotar con la figura de la cultura\_RAM.

De alguna manera podemos entender que la intangibilidad del cuerpo virtual sostendría la visibilización de los invisibilizados, y la inclusión de los excluidos. Por lo tanto ¿El espacio de lo virtual contendría una estética de la memoria que esta posibilitada en el presente frente a la estructura hegemónica?.

---

<sup>16</sup> [http://www.bibliotecaibre.org/bitstream/001/535/1/c\\_ram.pdf](http://www.bibliotecaibre.org/bitstream/001/535/1/c_ram.pdf) 14 de Junio 2015

## 1.5 El hacking y la cibercultura.

Rancière Jack (2005)<sup>17</sup>

En el escenario lineal de la modernidad y de la posmodernidad, como en la oposición académica del arte por el arte y el arte comprometido, no nos queda mas remedio que reconocer la tensión originaria y persistente de las dos grandes políticas de la estética: la política del devenir-vida del arte y la política de la forma rebelde. La primera identifica las formas de la experiencia estética con las formas de una vida diferente. Reconoce como telos del arte la construcción de nuevas formas de vida común, y por tanto su autosupresión como realidad aparte. La otra encierra, por el contrario, la promesa política de la experiencia estética en la desagregación misma del arte, en la resistencia de su forma a cualquier transformación en forma de vida.

Esta tensión no proviene de los desastrosos compromisos del arte con la política. Estas dos (políticas) se encuentran en efecto implicadas en las formas mismas con las cuales identificamos el arte como objeto de una experiencia específica. No hay ninguna razón por tanto para suponer una captación fatal del arte por la (estética). Una vez mas no hay arte sin una forma específica de visibilidad y de discursividad que lo identifica como tal. No hay arte sin una determinada división de lo sensible que lo liga a una determinada forma política. La estética es esa división. La tensión de las dos políticas amenaza el régimen estético del arte. Pero a la vez es lo que le hace funcionar. Separar estas lógicas opuestas y el punto álgido en el que una a otra se suprimen no nos conduce por tanto en absoluto a declarar el fin de la estética, como otros declaran el fin de la política, de la historia de las utopías. Pero puede ayudarnos a comprender las tensiones paradójicas que recaen sobre el proyecto aparente tan simple de un arte (crítico), planteado en la forma de la obra la explicación de la dominación o la confrontación de lo que es el mundo y de lo que podría ser. El arte crítico, en su formula más general, se propone hacer conscientes los mecanismos de la dominación para transformar al espectador en actor consciente de la transformación del mundo.

El presente capítulo indaga sobre las políticas del territorio cultural/cibercultural hegemónico dentro de las redes tanto físicas como virtuales, analizando las múltiples posibilidades dentro de Internet no solo para generar un modo o estrategia de producción de arte; sino entender a Internet como un espacio de excepción político-cultural, un espacio en donde el contexto biopolítico puede ser destinado a la perdida en aspectos cuerpo político virtual / cuerpo político físico, en donde el lugar pueda ser

---

<sup>17</sup> Jack Rancière, *Sobre políticas estéticas*, 2005 p.37

en si mismo, una propuesta de resistencia y de producción frente a los espacios de arte establecidos y validados por la maquinaria político-estatal y artístico-cultural.

Entender a Internet como una posibilidad de espacio subalterno, independiente y cooperativo, en donde su existencia basada en lo virtual, pueda generar redes e interconexiones en el espacio físico y viceversa, en donde las propuestas de arte Latinoamericano independiente como Arte k-35 Módulo de Experimentación en Chile donde se plantea la obra SL, Duplus en Buenos Aires, La Rebeca Bogotá Colombia, Espacio Aglutinador La Habana Cuba entre otros, puedan generar interconexiones críticas y analíticas en ambos espacios físicos y virtuales, funcionando paralelamente desde el espacio político de la subalternidad, frente al fenómeno de las redes y en cara a la figura del arte contemporáneo independiente, todo esto en post a la desarticulación del arte como propuesta histórico consensual como se ha venido planteando anteriormente.

La subalternidad se propone desde las lecturas de Massimo Modonesi (2010)<sup>18</sup> en relación a los cuadernos de Antonio Gramsci en como el subalterno podría ser aquel cuerpo subjetivo constructor de identidades, que en este caso estarían planteadas por la superestructura virtual y de hiperconexión a un mundo político/intangible, esta aceptación del cuerpo subalterno cercano a una rebelión que esta dominada por la masificación y aceptación de los fenómenos político-virtuales, es decir en como el mundo virtual posibilita un umbral por medio del cuerpo autónomo que bien podría establecerse desde el anonimato para instituir una resistencia hacia el espacio de la hegemonía física en este caso desde el espacio de la virtualidad.

Comparar al espacio físico alternativo con el espacio virtual como propuesta alterna a la hegemonía on-line y off-line; es uno de los planteamientos base del presente

---

<sup>18</sup> Massimo Modonesi, *Subalternidad, Antagonismo, Autonomía*, 2010, p.27 p.100

capítulo, ¿De que manera Internet ha fungido un papel dentro de la subalternidad como movimiento político virtual generando redes, propuestas, espacios, acuerdos y excepciones?

Adentrándose en aspectos específicos sobre subalternidad confrontados con la cultura online como los servidores con filosofías de *copy-left* e instancias de universalización de los derechos de autor, sería pertinente enlazar el concepto de transculturación que John Beverly (2012)<sup>19</sup> desde su análisis de los puntos de vista de Ortiz y Rama en como en Latinoamérica la intelectualidad poscolonial se encuentra dentro de una constante búsqueda de identidad nacional, aspecto que se estableció en la primera parte con el análisis entre ESTADO/MERCADO/CULTURA, como ejes centrales de dicha problemática.

En este aspecto podríamos enlazar al espacio físico no solo como un posible espacio demostrativo de lo real-político, a diferencia del espacio virtual que nos da la posibilidad de generar crítica a partir de los enlaces de *receptor/autor*. A diferencia del espacio de la tradición que esta mediado por los personajes e instituciones validadas desde el espacio offline, esto sin mencionar todas las estrategias de amigocracia y corrupción en las que la política latinoamericana como consecuencia de dicha intelectualidad poscolonial planteada por Beverly, nos obligan a este continuo sistema de validación consensual de producción tanto discursiva como luminístico-estética de la realidad, entendiendo al arte Offline solamente en un estado demostrativo y políticamente pasivo, en donde el discurso forma parte del consenso de la misma institución cultural (curatorial) dominante, cruzando el concepto de identidad validada por el estado.

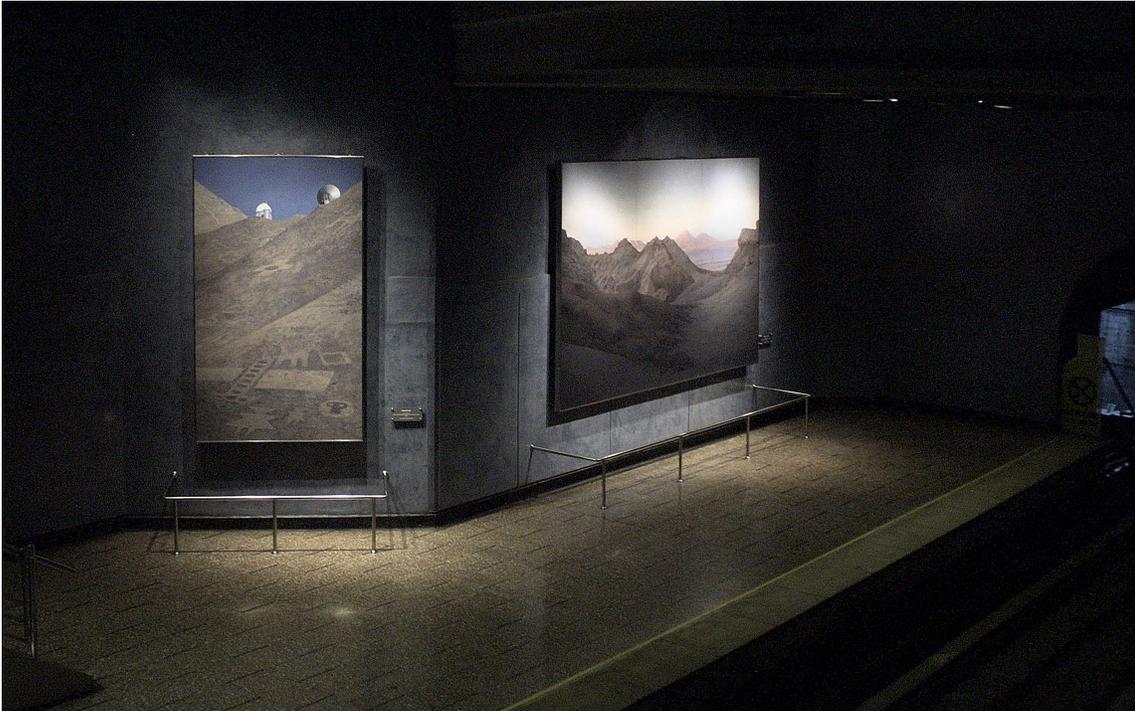
---

<sup>19</sup> John Beverley, *Subalternidad y Representación*, 2012 p. 44

Haciendo la liga hacia una segunda lectura del planteamiento Benjaminiano del aura analizado anteriormente, Se propone una lectura al aura como una insistencia del virtuosismo y de las formas elitistas que por medio del termino del aura liquidan según Benjamin esta idea de herencia cultural y de tradición, en donde el artista esta mas ligado al cuerpo demostrativo y no de producción. Habría que plantear que la muerte del aura que planteaba Benjamin, estaría también ligada hacia los dispositivos de luminismo que ejemplificamos en Rancière, desde su análisis del intelectualismo burgués también planteado en el capítulo anterior. Con esto se pretende generar una liga de las estrategias político-estéticas que podrían estar en un estado diacrónico/pasado de mano de la representación, del dispositivo de control intelectual de la verdad, en donde lo demostrativo solo es parte de esta continuación del concepto de historia que solo se vulnera desde un estado de excepción o desde el umbral de una resistencia autónoma subalterna.

Las políticas de la cultura continúan teniendo una lógica de mediados del XIX, con aspectos crítico-selectivos por parte del Estado mas ligados a la belleza y originalidad a esta constante marginalización de masas, mas relacionados a la validación de identidad en términos nacionalistas, utilizando el dispositivo desde y hacia el luminismo. Ejemplo de ellos podríamos ejemplificar las pinturas expuestas en el metro Moneda (Chile) lugar de consagración política, templo de gérmenes artísticos dentro y fuera de dicho espacio, uno de la cultura y otro de la política estatal dominante. En el interior encontramos una producción de paisaje, y en el afuera un paisaje en sí mismo, ambos con lógicas mercantiles de encantamiento visual, encontrarnos con las pinturas (*Muñoz Vera, Chile Hoy, pinturas al oleo: 2005*) en las cuales se arma el discurso de la segunda lectura marcada de Benjamin, entendiendo que dichas pinturas comienzan desde fotografías aéreas, el vinculo simbólico entre el virtuosismo y el estado, se incrustan en el corazón de la ciudad, validando dicha estética como bien nacional,

dejando en términos de Rancière al espectador sometido al mencionado intelectualismo burgués, concibiéndose como un cretino alineado.



Elena Oliveras en su investigación *El Arte desde la Pantalla: La Imagen de Síntesis del Net Art* (2006)<sup>20</sup> nos propone que todo el arte está regido desde lo virtual “*realidad virtual*” desde conceptos como la memoria y de la aptitud estética, así como desde los principios de la física y el principio de realidad en donde no hay real sino solo un efecto de lo real.

Pensar que las artes mediales establecen nuevas lógicas de producción pareciese un tanto luminista, las operaciones de arte en sí mismas establecen cruces similares y elementos diacrónicos tanto simbólicos como conceptuales ya conocidos desde los aspectos del simbolismo de principios del XX, que continúan vigentes tanto para las

---

<sup>20</sup> Elena Oliveras, *Arte desde la pantalla: La imagen de síntesis del net art*, 2006, Cap. 1

producciones ligadas a las vanguardias históricas, que por lo general se unifican desde consensos históricos en donde cada una por medio de propuestas técnico-artísticas distintas se encuentran en esta constante renovación de las artes en general. Las artes mediales en si contendrían una separación de esta lógica es la cuestión de análisis, si se genera el link desde Manovich (2005)<sup>21</sup> podríamos entender que su planteamiento frente a la estructura con los nuevos medios esta regida por el lenguaje, las operaciones matemáticas y la imagen como un algoritmo, la imagen y su nivel de interactividad desde un análisis virtual, entre el concepto de redes hacia el concepto de interfaz, la automatización, y el generar una supuesta nueva lógica de los objetos con identidades, regresando a Oliveras es aquí donde el real y su interpretación nos podrían dar esta doble lectura en donde Manovich propone por medio del lenguaje esta separación, aunque Oliveras lo consideran solo un problema perceptivo.

También en este punto me gustaría hacer la conexión entre la nueva identidad planteada por Manovich y el aspecto en si mismo de la nueva identidad que nos podría generar la conexión buscada, en donde desde el planteamiento anterior de ESTADO/MERCADO/CULTURA generan esta constante búsqueda de identidad nacional, que desde el punto de vista de subalternidad dicha identidad estaría regida por la transculturación e intelectualidad burguesa poscolonial, si bien parte de los planteamientos de Manovich se entrañan específicamente desde la deconstrucción filosófica del lenguaje posindustrial, dichos elementos se mantienen dentro de una lógica de sometimiento frente al espectador.

Desde el análisis de Rancière el reparto de lo sensible generaría esta separación entre lo intelectual artístico tecnológico de lo clásico a partir de las nuevas lógicas de distribución de las formas discursivas, planteadas desde el régimen del arte, en donde dicho régimen solo alejaría aun mas al espectador de una supuesta identidad cultural,

---

<sup>21</sup> Lev Manovich, *El lenguaje de los medios de comunicación*, 2005, cap.1

en donde en sí sería someter al espectador a ser parte de una interpretación burguesa de un análisis de las artes mediales, asimilado desde la desidentificación y producción de subjetividad política. La interactividad solamente como una nueva forma de inclusión frente a la representación del intelecto burgués, una política del arte mas ligada a una conciencia de los mecanismos de dominación, desde la relación del intelectual-obrero y la tecnología-consumo.

Para poder establecer una mirada mas contingente del arte, habría que generar una de-construcción de la misma historia, apelando a una construcción político-contemporánea, en donde el arte no solo se rija por el concepto de construcción consensual de historia en un sentido sincrónico, sino pensar a la historia en sí como una opción hacia la de-construcción artístico social y disensual.

Desde lo anterior se podría exponer lo tratado en el Simposio Internacional de Teoría en Arte Contemporáneo SITAC del año 2012 como ente hegemónico de validación, en donde su eje principal en esta su decima versión, se enfocó en la visión a futuro de la cultura y el arte, siendo incluyente con el fenómeno de la educación y los movimientos sociales. En el mencionado simposio solo se hizo referencia o se insistió, con la construcción de un imaginario a futuro del arte con referencias al pasado, una construcción meramente histórica y consensual-inclusiva, en donde las posibilidades del pasado podrían ser una de las características clave a futuro para el arte.

Desde una lectura personal siento que dicha posición es bastante sospechosa y apela únicamente a un análisis y propuesta político consensual de los espacios de arte establecidos y del arte contemporáneo institucional, en dicho simposio se puso en cuestión esa figura, discutiendo específicamente su validación histórica y la propuesta de deconstrucción intelectual así como las posibilidades político-virtuales, desde la hegemonía del intelecto como una posibilidad crítica hacia los monopolios de la

instrucción, hacia el entendimiento de la emancipación intelectual, en donde la cultura es para unos cuantos. Lo mas delicado del asunto no es entender la crítica propuesta como una quejumbre de inclusión, sino entenderla como una propuesta de exclusión en donde a los espacios de arte alternativos no se les conciba como emergentes sino se denominen como tales en constante emergencia. La posición en Latinoamérica para las alternativas de arte derivan de la autogestión y de los espacios libres y abiertos, es aquí donde quisiera hacer el link con la investigación entre territorio *online* y *offline*, haciendo la liga con las propuestas de *open source* ya conocidas y la liberación de contenidos dentro de las redes conjunto a la *cibercultura* y la cultura *Hack*.

¿De que manera se podría proponer a internet como un espacio con características hegemónicas aunque con posibilidades de resistencia? ¿De que manera la figura del hacker podría estar considerada como de producción artística, o ya lo es? ¿De que manera el arte desarrollado en internet no tiene que ver con la distribución de información, sino con la interrupción misma del flujo de la información hegemónica? Y ¿De que manera internet a pesar de sus características panópticas en el presente, nos funciona como plataforma hipertextual sin posible censura?

Los significados pueden ser decodificaciones e interpretaciones del pasado como propuesta en el presente, una suerte de acervo hipermedial de los espacios físicos dentro de internet, como por ejemplo *www.ubu.com*, en donde los contenidos en si mismos están disponibles para su investigación o *The Deep web* que se mencionó antes llegando a información no disponible a nivel usuario.

En este sentido la presente propuesta apunta hacia el análisis de internet como espacio de apertura, negándose a las recientes implantaciones legales de derechos de autor, así como declarando por medio de la misma una postura abierta sobre la autoría, en donde Internet pueda ser un acopio de información libre, en donde internet pueda ser

una herramienta política y de disenso, en donde internet pueda contener no solo proyectos artísticos sino que se posibilite como medio de desaparición de jerarquías tal vez basadas en nuevas producciones artístico sociales.

El entender a una obra de arte en si misma como un original solo nos podría llevar a la siguiente pregunta ¿La copia en si misma no apela a ser un original? ¿Y siendo este un original, no solo esta destinado a ser una copia? El copy/paste el collage el de-collage, son conceptos ya entendidos en la historia del arte y también por parte de la filosofía, así como adaptados por parte de las artes mediales hacia su propia lectura.

¿Por qué entender estos principios históricos como auténticamente mediales?., Apoyándonos en el concepto de aura del arte por parte de Benjamin en donde la herencia del documento de cultura en si misma va a perdida por parte del dispositivo técnico, o de alguna manera la mano se suple por el dispositivo, o la virtuosidad y originalidad esta planteada por lo único e universal, lo irrepetible es necesario poner en crisis esta vuelta del aura de arte frente a la política de territorio planteada anteriormente en Rancière que nos podría dar una segunda lectura hacia el como en el presente se mantiene el concepto de genialidad asociado a la originalidad, mas dirigida hacia las políticas de territorio y de validación institucional, museal, galerística, estatal y de redes, intelectualizando y aburguesando cada vez mas el territorio virtual.

Las políticas del territorio cultural en el espacio físico están marcadas por estrategias basadas en políticas hegemónicas como se ha venido planteando a los largo de la tesis, los lugares llamados de consagración artística, los museos, las galerías, los centros culturales, son validados por medio de sí mismos, entrando en pleonasmos políticos acomodamientos y consagraciones de unos cuantos escogidos por otros tantos una y otra vez, Internet y las redes dan una pauta excepcional dentro de las políticas establecidas en el espacio físico, en donde no solo se establece la posibilidad de que el

usuario acceda a distintos canales de información oculta, sino que internet contiene los canales de resistencia pertinente frente a un sistema cultural de mercado, esto no quiere decir que Internet no sea la plataforma ideal para el Mercado, por el contrario lo que aquí se plantea es que Internet, puede ser también el espacio crítico del mismo, a partir de la *refuncionalización* del dispositivo, y del espacio de emancipación en donde no solo el Mercado regule la plataforma.

Los derechos de autor por sí mismos están destinados a diluirse frente a las propuestas político, culturales y sociales del *open source*. El derecho de autor se instala como una política de control en el sistema de redes e internet, siendo en la actualidad una posibilidad para concebir que los espacios de control por parte del territorio físico buscan homologarse dentro del territorio virtual, con estrategias similares con fines político-mercantiles y policíacas. El acceso a la información y el libre tránsito por parte del usuario, no es más que una metáfora de lo que la virtualidad ofrece, el nivel de mercado ha reducido a la figura de la cultura a un simple icono de identidad, en donde la pirámide entre estado mercado y cultura rigen y fomentan esa figura de poder transformando a la cultura y a la cibercultura desde un territorio de conflicto entre hegemonía y subalternidad, hacia una noción de conocimiento el cual plantea una repartición de bienes simbólicos para el tiempo de ocio. Una constante repartición de producción del pasado histórico en el presente.

Establecer una crisis de lo anterior por medio de operaciones artísticas instaladas o adecuadas para las redes o fuera de ellas es fundamental, como el hacker, el suplantador, el cyber pirata y la serie de operaciones que se han visto en las últimas 2 décadas como *Yes men*<sup>22</sup> de *Mike Bonnano* y *Andy Bichlbaum* que ponen en cuestión el concepto de identidad dentro del espacio físico, generando una suplantación de un empresario por medio de la televisión, o los performers *Emergency Broadcast Network*

---

<sup>22</sup> <http://theyesmen.org/> 02 de Junio de 2015

que nos proponen un hackeo de la señal Aérea de la televisión Norteamericana con su pieza de video arte Electronic Behavior Control System<sup>23</sup>, incrustando imágenes crítico-políticas dentro del sistema televisivo.

El espacio de la virtualidad si bien contiene una clara forma de masificar y visibilizar asuntos por medio la virtualidad, la redes y la tecnología, también y como siempre se han establecido por medio de un fundamento de control como ya se había establecido previamente en el orden del reparto de las cosas, en donde nuevamente se tejen elementos de la estética hegemónica desde la vigilancia y el control mercantil de los cuerpos incluidos dentro de este espacio de la hegemonía mediática.

Volviendo al asunto de gubernamentalidad como detonador de poder y recurriendo al ejemplo de Rancière sobre la revolución francesa vemos como advierte sobre el imperio de la ley conforme a la estética de la supremacía de la forma sobre la materia:

El imperio de la ley, en efecto, sigue siendo el imperio de la forma libre sobre la materia sometida, el Estado sobre las masas. Precisamente por que seguía obedeciendo a esa vieja división del poder intelectual activo sobre la materialidad sensible pasiva, la Revolución desembocó en el terror. La suspensión estética de la supremacía de la forma sobre la materia y de la actividad sobre la pasividad se presenta entonces como el principio de una revolución más profunda, una revolución de la experiencia sensible misma y no ya solamente de las formas del estado. Rancière (2005)<sup>24</sup>

El estado comanda por medio de sus estrategias policiales los asuntos propios de la estructura tecnológica, las redes toman mas fuerza como elementos sociales así como los espacios de la resistencia desaparecen. El espacio de la virtualidad sostiene una línea entre la expertís del ciberpirata y la dosilización del usuario sometido a las reglas del juego vigilante.

---

<sup>23</sup> [https://youtu.be/MhZ\\_UygGnN0](https://youtu.be/MhZ_UygGnN0) 15 de Junio del 2015.

<sup>24</sup> Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas*, 2005, p. 26.

El cuerpo disensual en este sentido contiene elementos frente a la forma en como el estado oprime, invisibiliza y clasifica, los elementos que dan forma a la política en relación al asunto estético identificador. Por otro lado entendemos que la igualdad no solo parte por lo anterior planteado por Rancière sino que la tecnología genera un vínculo con el cuerpo en relación al espacio de la resistencia, por medio de la intangibilidad y anonimato. Los dispositivos de control establecidos por la imagen hiperreal generan tendencias de normalización, abandonando los espacios tradicionales dentro de el territorio ya abandonado. Esta parte se asimila a la política intangible de la democracia neoliberal que genera, una suerte de ilusión de igualdad social. Esto es fundamental también estableciendo que gran parte de esta información varía no solo en los contenidos que pueden ser propuestos a través de ella, sino que los contenidos son elementos económicos del mismo modelo macroeconómico dominante. La obsolescencia es cada vez mayor y forma parte de este problema en donde la estética de la ilusión se forma en cifras necronómicas y comienzan a generar un cuerpo de obsolescencia biomediático, biopolítico y oprimido.

Las redes sociales por un lado, permiten este impasse de cuerpos tecnologizados y sometidos a un régimen de política virtual. Podríamos mencionar distintos casos, *The million dollar web site*<sup>25</sup> por ejemplo donde todos los elementos estéticos confluyen en un simple hiperlinkeo con el mercado y en como la estructura virtual publicitaria genera relaciones estrechas con el mundo físico. También podemos ver los fenómenos del alter en relación a este asunto político. La humanidad establece distintas vías de contacto las cuales están descontentadas de universos propios de política, la vanalidad y el espacio de ocio, si lo pensamos como un espacio de reflexión como se proponía en la Grecia clásica era destinado a formar elementos del mundo real. El espacio de la igualdad por lo tanto no podría estar descontentado de acción real, por lo que dicho espacio de la virtualidad podría ser tomado como un mundo de ocio ausente.

---

<sup>25</sup> <http://www.milliondollarhomepage.com/> 03 de Junio 2015

Regresando al asunto de la obsolescencia y a la promesa del mercado conforme a la *hiper conectividad* nos damos cuenta que el reparto de determinados dispositivos podría tener una relación con lo propuesto por Rancière la nueva igualdad formada por el aparato vigilante. Estas nuevas formas de mostrar a los irrepresentados, nuevas asignaciones y nuevos roles dentro de un mundo intangible donde solo convergen cuerpos capaces de ser participes del universo tecnonómico capitalista.

Tomando como ejemplo la plataforma de Facebook vemos como los contenidos son producidos por medio de los usuarios y ese es justamente el poder que se ejerce por medio de dicha plataforma, su valor comercial en sí está dado por la cantidad de usuarios que proporcionan el elemento de trabajo, por medio de la visibilización de la misma. Las nuevas formas de esclavitud estarían dadas por los trabajadores del ocio que generan el grado de contenidos y de entretención para el mundo del espectáculo, que se ve reflejado en números reales en la bolsa de valores. Sería interesante mencionar las propuestas de *aquarium ippolita collective*<sup>26</sup> para relacionar este asunto sobre las nuevas formas esclavizantes de la tecnología.

La hipótesis que sustenta la posición tecnocrática es que las tecnologías son inherentemente inclinadas a lo bueno, no a lo malo, y son el resultado de objetivos y investigación científica desinteresada. Las máquinas no mienten porque no pueden, y de todos modos no tienen ningún interés en hacerlo. Podría ser el caso, pero no olvide que las máquinas están programadas por los seres humanos, pero muchos intereses personales están en juego, y son perfectamente capaces de mentir, incluyendo a ellos mismos. La Tecnocracia se basa en la delegación de potencia el conocimiento tecnológico a los demás. En la ausencia de mecanismos de delegación compartida. Las jerarquías tienen una tendencia a lo autoritario estructuras y pierden toda conciencia de su fondo histórico , la resultado de pactos y convenios sociales.

---

<sup>26</sup> <http://permalink.gmane.org/gmane.culture.internet.nettime/8558> 15 Mayo 2015

El arte y la política en relación al disenso no pertenecería a un cuerpo intangible, por el contrario sostendría una relación directa con el mundo real y los cuerpos que ahí se encuentran. El reparto de elementos sensibles como los establecidos anteriormente en la obsolescencia. Podríamos citar un fragmento de Miguel Valderrama en donde encontramos elementos de acuerdo al re ordenamiento de los elementos entre sociedad tiempo, espacio y política que podría estar conectado al asunto de la re-significación de estos espacios de la virtualidad.

Por su naturaleza, estas operaciones de desenmarcamiento y re-enmarcamiento de la representación historiadora serían esencialmente políticas. Al menos, si por política se está de acuerdo en reconocer aquella actividad encargada de la distribución y re-distribución de los lugares y las identidades, de la partición y repartición de los espacios y los tiempos, de lo visible y lo invisible. Valderrama (2008)<sup>27</sup>

La reorganización de los espacios entre lo visible y lo invisible y los encargados de la distribución de la identidad de un pueblo no pueden ser las empresas, y no pueden establecerse desde ellas, es aquí donde la denuncia por parte de los dispositivos tecnológicos es coartada por las distintas normalizaciones de este fenómenos masivo como las redes sociales.

Pensemos en la obsolescencia incorporada no como un elemento incrustado dentro de una tecnología de consumo sino como un asunto social, Incorporar en los cuerpos este elemento de costumbre de denuncia por medio de elementos multimedia generar una constante dosilización por medio de los medios de comunicación es una estrategia diacrónica ya conocida. Si bien no se puede negar que muchos de los canales de cuestionamiento y critica política están en los “nuevos medios” es pertinente advertir su cercanía con el mundo de la opresión. Podríamos relacionar esto con las formas de visibilización establecidas por medio de obras que atraviesan los nuevos medios en

---

<sup>27</sup> Miguel Valderrama, *Modernismos historiográficos, artes visuales, posdictadura, vanguardias*, 2008, p.42

relación a las redes sociales, como los detenidos desaparecidos en Facebook de la Chilena Mónica Urreola o el mismo caso dado en Argentina por una artista anónima.

Para finalizar con este punto es importante mencionar que los asuntos en relación a la tecnología como método de captura de los cuerpos políticos hegemónicos no radica en los usuarios sino en la poca relación que el usuario le da a la tecnología vanalizándola solo por medio de estrategias de comunicación humana ocio entretenimiento pasatiempo.

Claramente se establecería un problema desde la figura los espacios de la cultura y la problemática de la virtualidad como elemento de análisis entre arte y política. ¿Qué figuras identitarias se forjan por medio de las relaciones comunicacionales? ¿Las complicidades serán posibles por medio de cuerpos intangibles? Y como propuso Linus Torvalds será posible una colectividad donde los cuerpos confluyan en post a una política de igualdad social por medio de la tecnología?

La oposición a la obsolescencia radicaría en una construcción de sociedad más igualitaria y participativa que no genere una estructura por medio de un cuerpo hegemónico, sino más bien por medio de elementos de construcción conjunta. El conocimiento en conclusión no es una medida la cual provea de elementos a la humanidad para generar repartos sino que los delimita.

Podríamos establecer distintos ejemplos en donde las redes forman un cuerpo de resistencia o por lo menos de denuncia a través de estéticas de la catástrofe. En el caso de la violencia uno de los elementos comunicacionales al alcance del usuario que permite la visibilización de contenidos culturales es de igual manera un dispositivo vigilante, por ejemplo los contenidos alternativos multimedia que generan un grado de denuncia pero conforman/confirman una pasividad en el cuerpo del oprimido, esto lo podríamos relacionar claramente con las nuevas formas comunicacionales y las

plataformas de visibilización como los diarios *fake*, los elementos virales, los *hashtags*, las redes sociales, los editores a nivel usuario, los dispositivos móviles y las nuevas formas de estetización de la imagen. El mercado de la calidad establece el nivel de veracidad de la catástrofe en la imagen en el siglo XXI, que ha generado un vínculo con la hiperrealidad, *si se ve mal no lo creo*, es por ello que gran parte de la oferta que vemos en los medios tradicionales incorpora como elemento de veracidad todos los elementos subjetivos a la realidad.

Dicho contrasentido por un lado establecería un lugar de quiebre en la tecnología y podría proveer a la sociedad de elementos de contracultura y resistencia política. Habría que establecer cuales y de qué manera podrían ser aplicados. La logística de alguna posible resistencia en los medios digitales tiene y siempre ha sido precavida conforme a la visibilización de universos de reiteración previniendo la dosilización de movimientos políticos y estableciendo un nivel de autonomía y refugio de cuerpos anónimos, *hackers*, *ciberpiratas* y movimientos de anonimato político que desvinculan la figura tradicional de poder que establece el mercado neoliberal, la cultura *hiper industrial* y el estado como orquestador de la aplicación de políticas degradadas y farsantes.

Por un lado podríamos ver los ejemplo de *Asange* y *Wikileaks*<sup>28</sup> que establecería el concepto de desacato político dentro de un cuerpo universal de derechos. Las distopías de la era sincrónica establecen mirar en una realidad cada vez mas intangible, establecer horizontes en donde el análisis de los canales de vigilancia y espionaje sean de misma forma denunciados como los canales físicos de represión social. El espacio de las redes comienza un proceso de evolución en la cibercultura y la masificación de los elementos tecnológicos comienzan a tomar sentido solamente en el ámbito comercial y

---

<sup>28</sup> <https://wikileaks.org/index.es.html> 10 de Abril del 2015.

de *ciber-entretenimiento*, el ente social comienza a ser el principal, espectador del aparato vigilante por medio de sus propios medios.

La *ciberguerra* por otro lado promete como en el caso de Asange mostrar a la sociedad parte de la información ocultada, generando un cuerpo de denuncia estético que genera un sentido distinto de las percepciones de los conceptos de poder político.

Los acontecimientos político-económicos que involucran este tipo de acciones se ven en consecuencias de inversión por parte del estado, que establecen nuevos cuerpos de represión ante la amenaza bajo el concepto de *ciberguerra*. La *ciberpolicia* en oposición al *ciberterrorismo*, el *cibercrimen* y el desplazamiento de los cuerpos de oposición a una constante masificación de elementos de sentido *cibercultural*.

Por un lado entendemos que los contenidos propios de internet establecen una hegemonía del poder y la institucionalidad, aclarando y validando el conocimiento inscrito en ella. Mauricio Bravo (2013)<sup>29</sup> en su texto *Teoría y práctica de un desacato* advierte una serie de elementos que podrían ser pertinentes para algunas relaciones entre el asunto de la ciber hegemonía cultural. Wikipedia de donde vendría el concepto de Wikileaks sería un cuerpo de conocimiento criticado por el institucionalismo e intelectualismo pero a diferencia de su acercamiento, podríamos establecer que dichos elementos con cuerpo de enciclopedia son solamente una serie de digitalizaciones de la información tradicional/histórica por parte del usuario.

El menciona que la academia y la institución generarían una crítica a la poca profundidad de los elementos ahí inscritos, por otro lado los elementos propuestos estarían dictaminados por la serie de usuarios que generarían una duda ante los conocimientos establecidos dentro de ella. El concepto de la universalización del

---

<sup>29</sup> Mauricio Bravo, *Teoría y práctica del desacato*, 2013, cap.1

conocimiento iría más allá de los asuntos propios de la tradición del conocimiento como herramienta de instrucción política. Como se establecía previamente con Rancière los elementos de la hegemonía estarían inscritos en el mismo fenómeno de la instrucción.

Lo que quise mostrar es que había un círculo vicioso en esa fundación: la prueba de humanidad, el poder de comunidad de los seres dotados de *logos*, lejos de fundar la politicidad, es de hecho el punto fundamental y permanente del litigio que separa la política de la policía. Pero este litigio no es la oposición entre dos modos de vida. Política y policía no son dos modos de vida, sino dos repartos de lo sensible, dos maneras de dividir un espacio sensible, de ver o no ver en él espacios comunes, de escuchar o no escuchar en él a sujetos que lo designen o argumenten sobre ellos.

La policía es el reparto de lo sensible que identifica la efectuación de lo común de una comunidad con la efectuación de las propiedades –las semejanzas y las diferencias- que caracterizan los cuerpos y los modos de agregación. La policía estructura el espacio perceptivo en términos de lugares, funciones, aptitudes, excluyendo todo anexo. En cambio, la política es y no es más que el conjunto de actos efectúan una propiedad suplementaria, una propiedad biológica y antropológicamente inencontrable: la igualdad de los seres hablantes. La política existe como suplemento a todo *bios*. Lo que se opone entonces ahí son dos estructuraciones del mundo común: la estructuración que solo conoce el *bios* (desde la transmisión de sangre hasta la regularización de los flujos de población) y la que conoce los artificios de la igualdad, sus formas de refiguración del mundo dado de lo común efectuadas por sujetos políticos. Estos no afirman otra vida diferente, sino configuran un mundo común diferente. Rancière (2012) *b*.<sup>30</sup>

Desde lo anterior podríamos establecer que los cuerpos y las poblaciones pertenecerían al cuerpo de poder. Foucault(2007)<sup>31</sup> por otro lado establece a los cuerpos localizados por medio del dispositivo policial dentro de su reparto y del influjo de poder en ellos. También vemos que el asunto de la subjetivación no es algo perteneciente al análisis propio de la Bipolitica en Foucault y como dichas propuestas están más relacionadas con el asunto de la soberanía y aparato represivo. En esta parte la relación que se pretende establecer es incorporar la noción de biopolítica establecida

---

<sup>30</sup> Jaques Rancière, *El tiempo de la igualdad*, 2012, cap.2

<sup>31</sup> Michel Foucault, *El nacimiento de la biopolítica*, 2007, p.33

desde las dos lecturas, por un lado estableciendo el cuestionamiento de cual sería el cuerpo biopolítico en relación a la soberanía, por medio de los nuevos territorios virtuales y por otro lado, establecer la mirada de Rancière con el asunto de la biopolítica vista como una subjetivación política del sujeto o del cuerpo en virtualización y las técnicas contemporáneas de control sobre los cuerpos, las técnicas tanto de reparto de lo sensible en la vigilancia policial y también por medio de la institución policial encargada de generar nuevos cuerpos en relación al control que se ejerce por medio de la tecnología en ellos.

Lo que aquí se quiere relacionar con el tema de la tecnología mediática es que los territorios están posibilitados por el asunto de la auto-vigilancia de los mismos, la oferta de control por medio del dispositivo mediático que es una repercusión de la estética cultural, y la tecnología a nivel usuario.

Concluyendo podríamos establecer que las nuevas formas de visibilización son parte de la responsabilidad política que se influye en la estética cultural que la demuestra, es decir que los espacios *físicos/virtuales culturales/ciberculturales* relacionados con la institución demuestran el poder del estado y del mercado por medio de la mercantilización del arte y de la vigilancia de los contenidos que aprueba. Por otro lado los espacios *ciberculturales* y los elementos hegemónicos que establecen una identidad posibilitada por las instituciones, son nuevamente validados por los usuarios como fenómenos de demostración cultural. Y por ultimo los espacios de identidad virtual que generan estas relaciones intangibles con el asunto político podrían contener los elementos políticos/resistentes para generar un quiebre hacia los dos anteriores, como fue en el caso de la mención de Assange.

Articular un lugar de anonimato por medio de la tecnología mediática tiene que mantener un cuerpo político, en donde el control no se presente en los espacios de lo

común, que puedan confluír no por medio de la visibilización de ellos, sino desde la singularidad comunitaria. Establecer cuerpos en conjunto por medio de las redes solo establece un trabajo periodístico invisible y controlado, la administración de la información del poder en relación a los espacios de resistencia cibernéticos tendría que idear una manera la cual no se genere una devaluación de los contenidos mostrados. La tendencia de la era de la posmodernidad proporciona dicho elementos como las teorías de complot en relación a documentos cibernéticos filtrados, frente a la denuncia del usuario y la demostración de la catástrofe desde la normalización de el aparato estético tecnológico.

## **2.1 Arte K-35 Módulo de Experimentación y territorios independientes, espacios de soporte de arte y política.**

En esta parte se pretende generar una lectura desde los territorios en contraposición a la noción de hegemonía establecida anteriormente como una articulación entre política, arte, hegemonía, vigilancia. Mostrar una serie de espacios que han intentado aportar en el universo del arte independiente no perteneciente a los cuerpos de normalización cultural institucional.

En el caso de la presente propuesta de obra SL articula un problema político desde el contenido del espacio como obra. Justificando dicho espacio como un espacio de resistencia política y de sentido fundacional para un territorio en este caso de una ciudad desterritorializada por las intervenciones históricas de las cuales ha sido parte.

Arte K 35 Módulo de experimentación lugar donde se establece el proyecto, habita en la ciudad como un lugar impasse donde sus cuerpos mismo son sobrevivientes de la intervención política-comercial de los años ochentas, en donde la incorporación de los centros comerciales con un modelo norteamericano intervienen el espacio social de flujo físico de las personas, obligando a la sociedad a establecer un vínculo mas directo con dichos lugares. Por un lado el ente institucional así como el mercantil tienen la particularidad de habitar dentro de sus propios epicentros territoriales donde se proporciona y “asegura” una serie de elementos para la supuesta identidad, identidad que estaría limitada a figuras autorizadas del ámbito artístico y que se articulan desde el estado frente a la imagen cultura.

Podemos establecer que en la última década han aparecido distintos espacios en relación a esta problemática, y en esta parte me gustaría hacer mención a distintas

propuestas no solo en el ámbito local, sino latinoamericano, comenzando por el primer comunicado de Arte K 35 Módulo de experimentación y pasando por distintos espacios en Latinoamérica.

AK-35 es un espacio/experimento, un espacio/prueba, un espacio/deriva, un espacio/necesidad, un espacio/independencia, un espacio de emergencia. AK-35 es un proyecto generado por artistas en busca de un espacio propio y a la vez para todos. Comenzamos con esta descripción ambigua, no por apelar a resquicios intelectuales, ni por pretensiones discursivas, sino que para dejar en claro que en el comienzo jamás hay nada establecido, y que todo sentido de lo que será AK-35 lo ganará a futuro cuando la praxis real delimite sus derivas.

Lo que podemos hacer por ahora, es poner en escena ciertas necesidades que nos llevan a pensar y producir un espacio como AK-35, porque no es otro motor sino la necesidad lo que nos movilizó en el comienzo. La necesidad de un territorio distante a los discursos de la hegemonía cultural, la necesidad de un espacio de prueba que nos reúna y se abra a las obras cansadas de llenar formularios, evitando el filtro de juicio de ejecutivos culturales que las validen. Es la fe en lo colectivo, la búsqueda de estrategias de cooperativa lo que nos permitió pensar y actuar para gestar este lugar, por que más allá de lo que digan los tecnócratas sobre la ruptura de los lazos sociales, creemos que los espacios de religación a través del arte son posibles. Buscamos que la producción artística tenga una mirada multidireccional y que no sólo se mire el ombligo constantemente.

Es ahí, aquí (o ak) donde se instala el espacio de experimentación, en los sobrevivientes pasillos del Persa de Los Reyes, lugar de resistencias, fierros, arreglos plásticos, ruedas, pinturas, motores, cocinerías, llaves, cuerpos, libros, completos, cañerías, gomas, falsificaciones, escondites, juegos, candados, polvos, cortinas, refugios de materiales y memoriales remembranzas de viejos sobrevivientes entre alcoholes y vahos del río, conversación permanentemente actualizada entre diógenes y baudelaire, funes y el angelus...

El espacio turbulento del residuo necesariamente interpela al arte, ¿qué es eso que separa la colección del cachureo?

Con AK-35 se busca territorializar el arte fuera de los circuitos cerrados ya establecidos, seguimos el ejemplo y el ímpetu que han tenido otros proyectos de índole similar, como Hoffmann's House, galería Metropolitana, la Perrera Arte, Galería Callejera entre otros. Buscamos nuevos territorios donde habitar a través de la producción de obras. Consideramos que un "territorio" no es las condiciones físicas que lo definen, un "territorio" para nosotros se constituye en la disseminación y circulación de sentidos que lo

cruzan, discurso, cuerpos, historias, relatos, procesos, y AK-35 busca instalarse como un proyecto artístico que circule libremente, en la complejidad del discurso artístico contemporáneo, pero también en otros discursos y territorios de lo social que sean posibles de abordar.

Sin embargo el territorio soporta especificidades, pues mientras proliferan los centros de arte que se cierran en sus propios lenguajes (curiosamente subiendo por el lecho del mismo río), convocando en lenguas poco accesibles a un público cada vez más específico y menos al viandante, nos proponemos el agenciamiento y articulación de un lugar fronterizo de experimentación, especie de turbulencia tópica en un espacio arruinado, limítrofe, residual. El río ha sido desde siempre -en los relatos y escritos legados- un pliegue limítrofe de la capital, en las orillas del río Mapocho corría el vino de las chinganas con olor a libertinaje, por el río subieron los guerreros que quemaron Santiago un 11 de septiembre guiados por Michimalonko, se amontonaron los cuerpos inflados, torturados y flotantes de ejecutados y desaparecidos durante/por la dictadura, se apiñan los cabros de las caletas, se erigieron las poblaciones del poniente, fueron fusilados pobladores, trabajadores y luchadores sociales, al río daba el túnel de la cárcel por donde se efectuara la primera fuga penitenciaria, se articuló la maquinaria de muerte para los vagos canes y se levantó el primer persa de Chile, territorio de todos y de nadie las riveras del Mapocho siguen convocando la cimarra, el florecer del amor escolar al son del vino, las manos rápidas del que se salva sin mirar a quién, los humos clandestinos químicos y verdes, la violencia sin y con uniforme, el traquetear de ruedas pegadas a tablas urbanas, el ir y venir incansable de la fuerza de trabajo hacia el centro y sus orillas, entre tantas otras cosas incontables y por hacer en la fontera “interior” de Santiago, tajo por donde corren aguas inertes, suerte de frontera del “centro” con su “adentro”, turbulencia en la infamiliaridad de los residuos, resistencias y excepción, como toda frontera.

Creemos que el arte debe pensar, mirar su época y el territorio geopolítico en el que se sitúa, desde una postura crítica, pero también habitarlo y considerarse parte de aquellos procesos que contornean la realidad de la sociedad actual, e intentar intervenir en ellos de un modo activo.

Como se puede apreciar las pretensiones para este espacio que aun está en gestación son demasiadas, por lo mismo, este espacio está abierto a toda aquella producción artística y de pensamiento que pueda aportar a su configuración y búsqueda constante de sentido. - <sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> <http://artek-35.blogspot.com/> [https://www.facebook.com/pages/Arte-K-35-M%C3%B3dulo-de-Experimentaci%C3%B3n/122392237807245?sk=info&tab=page\\_info](https://www.facebook.com/pages/Arte-K-35-M%C3%B3dulo-de-Experimentaci%C3%B3n/122392237807245?sk=info&tab=page_info) 10 de Enero de 2015.

Empezaremos las proximidades desde el contexto local haciendo mención a vínculos que se han generado con espacios dentro de dicho contexto. *Galería Metropolitana*<sup>33</sup> por un lado contiene uno de los aspectos fundacionales de la noción de espacio independiente donde se han logrado articular problemáticas entre arte y política desde los últimos 15 años.

Entrelazando a este espacio con los distintos espacios ahora existentes en Santiago sería pertinente mencionar la operación que se realizó en relación a un enunciado que fue discutido el año 2012 como “El estado del arte” y que es pertinente para los asuntos tratados a lo largo de la tesis.

En dicho momento se articuló dicha problemática como un elemento por el cual el arte y la política se veían involucrados por una continuidad dentro de un proyecto que se generó en el gobierno de la concertación y que no tuvo seguimiento con el gobierno de derecha. ¿Pero, el estado del arte refiere entonces a una continuidad político partidista? O ¿A un estado del arte como elemento de contingencia frente a la hegemonía cultural y la repartición política de la cultura?

Pensar en como se vinculan algunos espacios con distintas nociones de política es parte de lo que se quiere poner en duda, el como desde un cuerpo crítico pueden generarse desórdenes frente a asuntos propios de los espacios independientes. En esa ocasión se tocó el asunto de la Trienal 2 como un espacio que podría estar construido en relación a la contingencias de el arte contemporáneo y sus productores, establecer un capital humano desvinculado del asunto central del arte contemporáneo de los espacios propios de la institución.

---

<sup>33</sup> <http://www.galeriametropolitana.org/> 10 de Mayo del 2015.

Es curioso darse cuenta en este sentido de cuestionamiento institucional que gran parte de la propuesta teórica presentada dentro de dicha contingencia, pertenece a universos teórico institucionales, que por un lado, están capitalizados por la gubernamentalidad partidista. Establecer un vínculo directo por medio del cual se genere un cuerpo crítico, se podría concebir entonces como una incongruencia, aunque también puede derivar a un estado en el cual la normalización de los aparatos críticos estén posibilitados por la capitalización de los mismos, este asunto nos conlleva a el principal problema que atraviesa la noción de predominio y la doctrinización del conocimiento.

En la Trienal de Chile 2 podemos ver como distintos cuerpos confluyen dentro de la proposición de los distintos espacios ahí encontrados, y como dicho encuentro también articula una contra posición frente a la feria de arte Chaco y su parte “independiente” CHACOFF. Por un lado tenemos distintos espacios que han posibilitado articular discusiones en relación al asunto del arte de manera crítica no solo en Trienal 2 sino a lo largo de la historia. Hoffman House, espacio G, CIA, y algunos otros que serán mencionados más adelante.

Por su parte Trienal de Chile 2 envuelve este cuestionamiento entre arte política y estado del arte, que culmina en la exhibición de distintas obras las cuales se mencionarán a continuación.

Por parte de Arte K-35 se presenta una obra individual propia que pretende articular problemas en relación al asunto de la hegemonía por medio de una obra de *Fake Art* que provee como se mencionó en la introducción de la presente tesis un sentido crítico en relación a las políticas culturales vigentes. La obra presentada responde a un ejercicio de *Net Art* vinculando elementos de identidad como fenómeno singular en el

ciberespacio. A continuación la reseña introductoria de la obra que sería pertinente mencionar transversalmente al ejercicio que articula SL.

Andrea Giunta, retomando el concepto desarrollado por Ricardo Piglia, en su texto “teoría del complot”, nos cuenta que el complot fue un asunto fundamental, una actividad constante en las vanguardias latinoamericanas de la segunda mitad del siglo XX, en este contexto los artistas se hicieron radicalmente conscientes del poder que tienen las instituciones de “normar y controlar todo- en el mundo del arte establecer prestigios, mercados y consagraciones” Giunta, (2009)<sup>34</sup>. Lo que los llevó a desencadenar una lucha decidida por desestructurar las estrategias de fortalecimiento del poder hegemónico, que para entonces ya mostraba su fuerza globalizadora.

Pero hoy en día, en el tiempo en que los intentos de resistencia son aplanados por la “retórica del fin” , donde cierta idea del fin de lo político se enuncia así: Secularizar la política tal como se han secularizado todas las actividades que conciernen a la producción y a la reproducción de los individuos y de los grupos; abandonar las ilusiones vinculadas al poder, a la representación voluntarista del arte político en cuanto a programa de liberación y promesa de felicidad. Rancière, (2010)<sup>35</sup>. En este universo “post”, en que la voz autorizada la tienen los expertos en “contemporaneidad”, el universo de sentido que posibilitaba el complot artístico se ve declinado, pero no porque la dominación, el control, y la represión sean cosa de una época pasada, sino por el efectivo despliegue retórico de la tecnocracia que repite un trinar ensordecedor con el discurso de lo “posible”, de lo “razonable” y lo “realizable”, en desmedro de cualquier esfuerzo emancipatorio.

Entonces, el complot del arte ya no es tan amenazador, cuando el supuesto “arte crítico” contemporáneo más que intentar derribar la estructura de poder, busca

---

<sup>34</sup> Andrea Giunta, *Complot, neovanguardia y postvanguardia, imaginarios de la desestabilización, texto “Trienal de Chile”*.

<sup>35</sup> Jaques Rancère, *El espectador emancipado*, 2010.

Describirla y exponerla, expandir su propia retórica, más que desorganizarla. El plan total del anti-institucionalismo radical ha sido remplazado por el espacio de lo posible y realizable; por una poética, en ocasiones demasiado atada a las instituciones. Giunta (2009)

En esta problemática podemos circunscribir los movimientos de la obra que se presenta en Trienal de Chile 2, desde una actitud en la cual este problema es tomado como un asunto que debe ser replanteado con las posibilidades que ofrece el nuevo escenario técnico, lo que significa, retomar el complot ya no como una estrategia al alero de la guerrilla utópica que perseguía la toma del poder, sino bajo las estrategias de un ciber-estafador, del suplantador de identidades que juega con los datos de los confiados operadores y usuarios de las redes sociales virtuales.

Pero por ahora se planteará de manera mas extensa el problema del complot de aquella vanguardia utópica que concierne generacionalmente al vigente director del Museo de Arte Contemporáneo Francisco Brugnoli. Ciertos momentos de la vanguardia latinoamericana de los años sesenta exponen la productividad poética del complot cuando este involucra directamente a las instituciones legitimadoras del arte. En este sentido el pensamiento de la vanguardia en tanto antiinstitucionalismo tuvo su momento más radical en los años sesenta. Giunta, (2009) Sin duda Brugnoli formó parte de esa generación de artistas políticos comprometidos con un proyecto transformador, y, luego de su larga trayectoria, cuando ahora es él quien comanda una de las instituciones más hegemónicas en el arte chileno como es el MAC, la obra se sirve de su imagen y de su estatus para realizar su ciber-estafa, su complot en la era de la reproducción digital.

Como dijimos F. Brugnoli formó parte de una generación en la cual el complot artístico era uno de los medios principales de subversión contra el orden institucional, esto lo quiero comprobar a partir de dos citas extraídas del libro de entrevistas "Filtraciones I" de Federico Galende. La primera cita es de José Balmes quien fue profesor de Brugnoli en la facultad de arte de la U. De Chile en su época de estudiante en la década del 60.

Balmes expone el modo de complot de la política artística que según él es propio de Brugnoli; y la segunda cita es al contrario, una cita de Brugnoli que narra el modo de complot que levanta Balmes al retorno del exilio en los 80; con estas dos citas sólo se pretende verificar la manera en que las pugnas de poder y el complot en aquellos momentos álgidos seguían siendo prácticas vigentes:

- J. Balmes: “para Brugnoli estar de paso ha sido su política permanente. Y la verdad es que muchos de aquellos amigos terminan de jubilados y se reincorporan después a la Escuela de Bellas Artes en la época de Pinochet. Y terminan siendo Decanos, vicedecanos, con todos lo honores burocráticos. En cambio los malos de la película no terminamos ahí; terminamos en el exilio... Galende (2007)<sup>36</sup>.

-F. Brugnoli: “cuando viene el retorno se hace una exposición, a mi juicio emblemática, en Galería La casa Larga, creada y dirigida por Carmen Waugh, con la gente que está regresando del exilio en los años 80'. Ahí está Balmes, Meza, la Gracia, y a esta muestra invitan a Samy Benmayor y a Bororo. Y ¿sabes cuál es el nombre de la exposición? Todos juntos de Nuevo. ¡así se llama! Entonces ¿con quién se juntan ellos, con los que hemos hecho la resistencia o con toda la tendencia hedonista de la pintura? Bien, se juntan con estos últimos, justamente la generación que busca la reinstalación de la pintura y el reemplazo, por tanto, del llamado arte conceptual, que yo prefiero llamar experimental y que justamente había jugado un rol de resistencia.

Podemos leer aquí, cómo en el campo del arte, el complot coteja su persistencia al intentar transformar los patrones de lo legítimo que cada contexto histórico-político adopta para su marco ordenador. Pero volviendo a la pregunta por la posibilidad política del complot en el arte actual, podemos agregar que se complica aun más el asunto por cuanto la institucionalidad vigente ya no es rígida y estática, sino que prefieren plegarse y poner todos sus recursos para contribuir a un dialogo blando en el que aceptan, gustosas, la puesta a prueba de su autoridad. Aquí para ejemplificar este punto podemos tomar la frase que Brugnoli envía al e-mail creado para el proyecto, cuando Brugnoli es informado por la coordinadora del MAC Varinia Brodsky de que su

---

<sup>36</sup> Fedrico Galende, *Filtraciones 1, conversación sobre arte en Chile, 2007*.

persona ha sido suplantada en la red social Facebook, él escribe, sin saber a quién: “Me parece harto interesante, lo veré con atención, gracias. fb”.



Para lograr zafar de este atolladero en que nos atrapa la institución con su plasticidad tenemos que decir lo siguiente: el trabajo presentado en Trienal 2 no es un intento de sorprender al poder institucional, esta vez encarnado en la figura de Brugnoli, sino que el trabajo es la producción de una obra como práctica de verificación, y lo que se intenta verificar es una promesa puesta en crisis que atraviesa tanto el poder de la institución arte en su estatus de reproductor de lo político-cultural, como a las plataformas virtuales y redes sociales bajo la promesa del nuevo espacio social y articulador de comunidad y participación, esta promesa en crisis que se verifica en la obra es lo que podemos llamar “democratización” (cuestión que se tratará un poco más adelante), pero por ahora se anunciará que su crítica no se sostiene en una facultad discursiva en el caso de la obra propuesta, sino en la ejecución de una práctica de desmontaje de la mediación de la relación social virtual, y la evidencia de las relaciones de subordinación frente a una figura hegemónica del campo artístico.

Su ejercicio no es solamente una crítica a la falsedad de estas relaciones debido a la suposición de que siempre están interferidas por un dispositivo policial, sino que su trabajo es la interferencia misma. En ese sentido no nos interesa que Brugnoli esté

dispuesto a prestarse para el jugueto, como lo manifiesta en su mail, ya que no es él quien importa para abrir la relaciones simuladas en la trampa que tiende el ejercicio de *Net/Fake Art*, sino su imagen, que sirve de carnada para la jugarreta virtual que se utiliza para poner en cuestión la confianza ingenua en el coeficiente emancipador de las redes desterritorializantes.

Con respecto al acto de suplantación podemos nombrar algunas referencias de acciones artísticas que son de gran alcance en la desarticulación hegemónica, por ejemplo el caso que nos relata Jacques Rancière en el “Espectador emancipado” sobre los performistas Yes Men<sup>37</sup> que fueron mencionados anteriormente:



---

<sup>37</sup> <https://youtu.be/LiWlvBro9eI> *The Yes Men Bophal Disaster BBC*, 27 de Junio 2015



Insertándose bajo falsas identidades en las plazas fuertes de la dominación: congresos de hombres y de negocios en el que uno de ellos engañó a la concurrencia presentando un inverosímil equipo de vigilancia, comités de campaña a favor de George Bush o emisiones de televisión. Sus performances más espectacular se refiere a la catástrofe de Bhopal, en la india. Uno de ellos consiguió hacerse pasar, ante la BBC, por un responsable de la compañía Down Chemical, que entretanto había comprado la sociedad responsable, Union Carbide. A título de tal anuncio, a una hora de gran audiencia, que la compañía reconocía su responsabilidad y se comprometía a indemnizar a las víctimas. Dos horas después, por supuesto, la compañía reaccionaba y declaraba que ella no tenía responsabilidad sino para con sus accionistas. Rancière, (2010)

La acción de suplantación virtual realizada con la pieza propuesta en Trienal 2, en términos biopolíticos resulta mucho menos dramática que las de "Yes Men", pero en el escenario en el que se inscribe no deja de ser efectiva, ni en cuanto al acto de la suplantación misma (que podemos corroborar con sus 2.800 amigos aceptados y 500 solicitudes sin aceptar aun), ni en la puesta en alerta de la institucionalidad que

comprobamos por el mensaje que envía la coordinadora del MAC Varinia Brodsky al falso facebook de Brugnoli con la pregunta “Podría saber quien está administrando esta cuenta?”, y, por el posterior mail que ya leímos antes de Francisco Brugnoli.

La crítica aquí implícita está más allá de la relación epistémica-moral de la verdad o la mentira de la promesa de la comunidad global a través de la esfera medial, la sospecha finalmente está puesta en la manera en que el boom de las redes sociales colabora con la estetización y administración de la vida en términos de control y catalogación, modo en que la acción de copiar y pegar una foto de un personaje de poder, copiar y pegar un discurso del mismo, activa en el dispositivo medial toda una trama de subordinaciones e intereses sin saber siquiera por parte de los usuarios que están siendo involucrados en un complot artístico. La relación problemática entre tecnología, el saber experto de la técnica y la democracia es un cuestionamiento abierto en la actualidad, lo podemos ver, por ejemplo, en el debate contemporáneo sobre la democratización de los archivos a través de las plataformas virtuales, debate expuesto en el libro *Objetos mutantes, sobre arte contemporáneo* de Andrea Giunta. Presentado entonces el campo del arte como un espacio de administración y repartición de capitales simbólicos, políticos, sociales, económicos y la *red social virtual* como el espacio de la reproducción de la estetización, gestión y administración de la vida; en el ciberespacio podríamos entonces verificar, según la propuesta de presentada, las relaciones de poder reales. Que este espacio sea virtual no significa que sea ilusorio. Quién confunda lo virtual con lo ilusorio se desarma. Ranciere, (2011)<sup>38</sup>

Un lugar donde me gustaría aterrizar este enfoque reflexivo desarrollado en la obra presentada en Trienal 2 “*Los amigos de Teobaldo*” es sobre la tensión entre disenso y consenso en el pensamiento democrático actual, es este espacio donde la contraposición entre la experiencia política del disenso y la apuesta policial

---

<sup>38</sup> Jaques Rancière, *En los bordes de lo político*, 2011.

“democrática” del consenso se pueden oponer claramente. Un lugar así sin duda es el marco de la democracia contemporánea en Chile, cuyo discurso “*restaurador*” durante todo el periodo de la Transición y hoy por hoy, con el neoliberalismo paradójicamente dirigiendo el Estado, el discurso político y público sigue regido por la idea del consenso, significativo que a estas alturas ya es una aliteración sin fin en el murmullo mediático emanado desde el poder. El marco de la democracia consensual en este país fue activado desde el periodo postdictatorial, aquel periodo denominado como transición democrática, que se fundó bajo una compulsión desesperada por mantener las aguas calmas y para ello su principal herramienta fue la propuesta retórica de los “acuerdo políticos”. Esto se extiende sin duda si lo que se quiere es pensar en la producción cultural y artística, cuyas propuestas desde el poder institucional y económico han sido acordes a esa lógica homogeneizante, derivando en la negación total de la experiencia del disenso como posibilidad reconfiguradora de lo sensible. Brugnoli, en su condición de imagen del poder institucional, ha atravesado en su puesto de director del MAC todo este periodo, en gran parte representando aquella lógica consensual homogeneizadora de las políticas culturales chilenas. Mecanismo que en el campo del arte se articula a partir de las políticas curatoriales que consagran o excluyen, poder de consagrar o excluir que poseen unos pocos, una minoría de agentes del campo entre los cuales se han repartido el poder de “autorizar”. Lógica hegemónica en la cual los que están dentro están todos de acuerdo, excepto ciertas rencillas que tienen más que ver con egos mezquinos, que con proyectos artísticos-políticos en pugna. En ese sentido asumiendo que la democracia tiene que ver con una verificación igualitaria, y La igualdad se manifiesta sólo trazando las líneas de su propio espacio. Rancière, (2011).<sup>39</sup> La obra construye su operación como modo de verificación de tal presupuesto igualitario truncado.

---

<sup>39</sup> Jaques Rancière, *En los bordes de lo político*, 2011, p.71.

Algunas propuestas artísticas actuales sobre la participación y la igualdad, están sostenidas en la política del “*arte relacional*” desarrollada por *Nicolas Bourreaud*, cuestión que podemos vincular también a la exploración del “*arte interactivo*” y que en este trabajo son abordadas desde la negatividad. En esta lógica del “*arte relacional*”, como producción que ve positivamente la interactividad, “Los dispositivos del arte se presentan directamente como proposiciones de relaciones sociales”. Ranciere, (2010)<sup>40</sup>, tesis que se populariza hace por lo menos una década y que Rancière evidencia como ineficaz de la siguiente manera:

Pero esta banalización muestra de inmediato su reverso: la dispersión de las obras de arte en la multiplicidad de las relaciones sociales sólo vale al ser vista, ya sea que lo ordinario de la relación en la que no hay “nada para ver” esté alojado ejemplarmente en el espacio normalmente destinado a la exhibición de las obras; o bien sea, a la inversa, que la producción de lazos sociales en el espacio público se vea provista de una forma artística espectacular.

La obra *Los Amigos de Teobaldo* previa a *Sonidos Limítrofes* responde a las contingencias las cuales nos reunían dentro de Galería Metropolitana, que no solo establecían un sentido de exhibición particularmente, sino que se intentaban construir discursos bajo elementos en relación a la noción de quiebre de los espacios de la tradición, pensando en una reinención de los mismos. Habría que dejar claro que la articulación de la obra responde a la coyuntura de *Sonidos Limítrofes* presentada como proyecto de tesis que tensiona el asunto del territorio frente a las lógicas del poder institucional. *Sonidos Limítrofes* podría decirse que es una obra similar a la anterior, articulándose y dotándose de elementos del campo de la virtualidad, la interactividad y de los espacios desterritorializados, así como del *Net art*.

---

<sup>40</sup> Jaques Rancière, *El espectador emancipado*, 2010.

El arte independiente/autónomo es el que propone dichos contenidos que salen de las lógicas establecidas por la institución, generando complicidades y lecturas distintas a las que se han venido analizando.

Continuando con la serie de espacios en esta parte se propondrá un listado para que el presente documento dote de elementos de consulta para otros pares con la finalidad de exponer el universo de territorios que fuera de la institucionalidad generan sentido en relación al arte contemporáneo latinoamericano.

Santiago de Chile:

- Galería Metropolitana (Santiago, Chile).
- La Perrera Arte (Santiago, Chile).
- Galería Panam (Santiago, Chile).
- Galería Espacio Flor (Santiago, Chile)
- C.I.A. (Santiago, Chile)
- Galería Farkas (Galería Virtual anónima)
- La Rebeca (Bogotá Colombia)
- Hoffmann's House (Santiago, Chile)
- Espacio Aglutinador (La Habana, Cuba)
- Trama (Buenos Aires, Argentina)
- Galería Callejera (Santiago, Chile)
- Duplus (Buenos Aires, Argentina)
- Capacete (Rio de Janeiro, Brasil)
- Taller de Artes Visuales (Santiago, Chile)
- Galería Tajamar (Santiago, Chile)
- Local de Arte Contemporáneo
- Hacklab (México)

- Colectivo Enema (La habana, Cuba)
- Colectivo Duvier (La habana, Cuba)
- Taller Gráfico de Arte Público (Distrito Federal México)
- GAMA (Distrito Federal México)
- Anatema (Guadalajara, México)
- Fabrica IMPA (Buenos Aires, Argentina)
- Salon Pueyrredon (Buenos Aires, Argentina)
- Bikini Wax (Distrito Federal y Guanajuato, México)
- Casa Maud (Distrito Federal, México)
- Cráter Invertido (Distrito Federal, México)
- Lulu (Distrito Federal, México)
- Galería Temporal (Santiago de Chile)

## **2.2 Recopilación de sonidos, los mercados/Persa como soporte.**

El presente proyecto se realizó desde la producción de una obra de interactividad, instalación, Arte Sonoro y Net Art. Sonidos Limítrofes se planteó para un espacio específico "Arte K-35 Módulo de experimentación", espacio que a lo largo de 5 años ha acogido artistas contemporáneos de distintos lugares tanto nacionales como extranjeros. Uno de los objetivos principales fue generar el primer semestre del 2013 grabaciones/documentaciones sonoras del primer persa de Chile, "Persa Bulnes", zapaterías, cocinerías, talleres mecánicos etc., Sonidos que fueron pensados como elementos fundacionales del lugar en si mismo, generando un dialogo entre la obra documental y la producción de una pieza interactiva y de "Net Art" dichos sonidos fueron transmitidos vía internet a la par con las aperturas de la exposición en dicho espacio. Uno de los objetivos principales fue dar a conocer por medio del sonido dicho espacio de la cultura del barrio Yungay.

Durante seis meses se documentó ampliamente el mercado generando una recopilación y archivo de sonidos de el persa. Durante la producción de la obra se pensó en complementar este archivo sonoro con audios recopilados previamente en mercados en México, los cuales fueron mezclados con los sonidos del Persa Bulnes. La idea de generar esta mezcla se pensó en el carácter que contienen estos lugares dentro del folclor latinoamericano siendo estos lugares epicentros de la cultura en México y Chile.

La conexión que se quiso generar por medio de esta obra fue establecer un diálogo entre espacio *público/virtual*, y el carácter fundacional de un lugar que ha sido relevado por las estructuras de mercado, las cuales dejaron solo vestigios de lo que antiguamente era un persa, un mercado, un lugar ya casi en extinción y en condición de ruinas, en donde la cultura y el arte pueden detenerse, mirar y potenciar el lugar hacia

un espacio en donde el arte pueda generar una identidad a partir de lo ya fundado. Entender a un Persa como un espacio de excepción, o de resistencia, no es suficiente, si bien la resistencia se la han dado todos los sobrevivientes inscritos dentro del lugar (zapater@s, cociner@s, talleres mecánicos, carpinter@s, maestr@s ebanistas, mercaderes de antigüedades etc.

El arte podría hacerse cargo en proponer algo más que un rescate de un sentido histórico, e intentar incrustar dentro de esa fisura una nueva posibilidad identitaria, una posibilidad que expanda al arte dentro de otros territorios. La lógica del vestigio, la lógica del diacronismo histórico, caracterizados por esta carga que con los años ha generado una instancia de cachureos, de sonidos, de olores y de colores muy en sincronía con el arte, esta lógica en donde el asunto del arte no puede distanciarse, en donde la obra se propone por medio del registro de lo casi ya inexistente, pensada justamente para el mismo lugar, otorgándole esta suerte de rescate por medio de lo sonoro/virtual, en donde podríamos entender al arte en una lógica de emancipación del territorio. Es de suma importancia entender el proyecto como un lugar/obra, una obra directa en donde no domine la pirotecnia de las artes mediales interactivas, en donde lo simbólico se superponga a lo interactivo, aunque dialogue entre lo técnico y lo poético de los sonidos, entre los nuevos medios y la internet. En conclusión la presente obra se articuló como una obra de espacio virtual/físico, en donde las redes generarán sus derivas.

La pieza constó de 800 parlantes de 1 watt en un Audio Wall, dispuestos en 2 locales de 2x4 metros. Dichos parlantes fueron conectados a 2.1 canales de audio que por medio de un amplificador, y un dispositivo de 1 sensor de proximidad (cámara de Play Station) realizado con *Isadora*<sup>41</sup>, crearon la interacción con el visitante/espectador de la obra,

---

<sup>41</sup> <http://troikatronix.com/> 25 de Julio del 2015.

intentando generar una inmersión del espectador dentro del espacio, exacerbando el territorio, e invitando al transeunte a ser partícipe de la obra propuesta, reflexionando acerca del espacio en el que se está mostrando. La participación del espectador se propone por medio de el audio que genera una resonancia en la arquitectura del lugar generando que el paseante se detenga debido al sonido que se genera desde el local.

La idea de instalarlos en Arte K-35 surge por características tanto conceptuales como técnicas. Una de ellas sería que el espacio en particular está construido arquitectónicamente en lógicas de módulos de fierro, a los cuales se pueden adherir fácilmente los parlantes, debido a su imán, y en su carácter material, es una operación que tiene 3 ejes que la cruzan, la instalación, el sonido (El arte Sonoro), y su habitar en la web. [www.sonidoslimitrofes.wix.com/sonidoslimitrofes](http://www.sonidoslimitrofes.wix.com/sonidoslimitrofes)

## 2.5 Estrategias de Interactividad.

Las estrategias de interactividad se realizaron por medio de *Isadora*, software Alemán de control en tiempo real de cámaras, sensores etc. La herramienta en si es muy intuitiva y funciona por medio de bloques de conexión, los mismos que permiten la conexión en tiempo real de 4 cámaras que en este caso se ocupó una con un mapeo de espacio dividido en 2 bloques, uno por cada local del persa.

*Isadora* funciona de manera muy similar a *Pure Data* teniendo una plataforma mas cordial para el usuario y también se detectó menos latencia en las reacciones de el mapeo del lugar.

La reacción que generó el parche en el espacio fue de volumen en donde el espectador por medio del transito en los locales generaba una variación del volumen según la posición del mismo en ejes X e Y por medio de la cámara.

*Isadora* consta con 250 bloques que pueden ir interconectados entre si y en el parche propuesto para la exposición se utilizaron ocho:

*Video in Watcher*: Canal de entrada que permitió el ingreso de la señal de video.



*Keyboard Watcher*: Permite al usuario comprobar la entrada del video por medio de un rango de teclas.



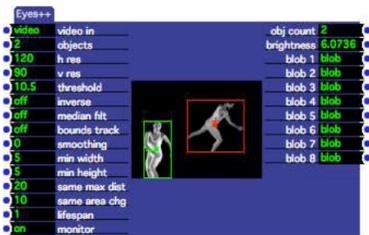
*Freeze*: Congela la imagen de entrada de video de un *frame* específico cuando este se activa o se hace el *trigger*.



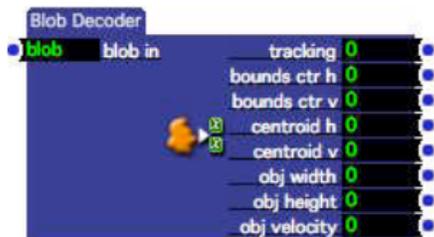
*Effect Mixer*: Combina 2 *streams* de video que fueron divididos en la cámara de *Playstation* en 2 partes, esto para lograr la división por medio del espacio de la galería.



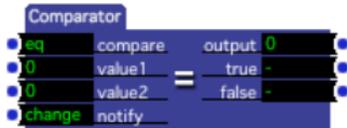
*Eyes++*: Traquea la posición velocidad y movimiento de un objeto en *straming*.



*Blob Decoder*: Reporta el tamaño, velocidad de cada uno de los elementos trackeados en el espacio conectados a *Eyes++*.



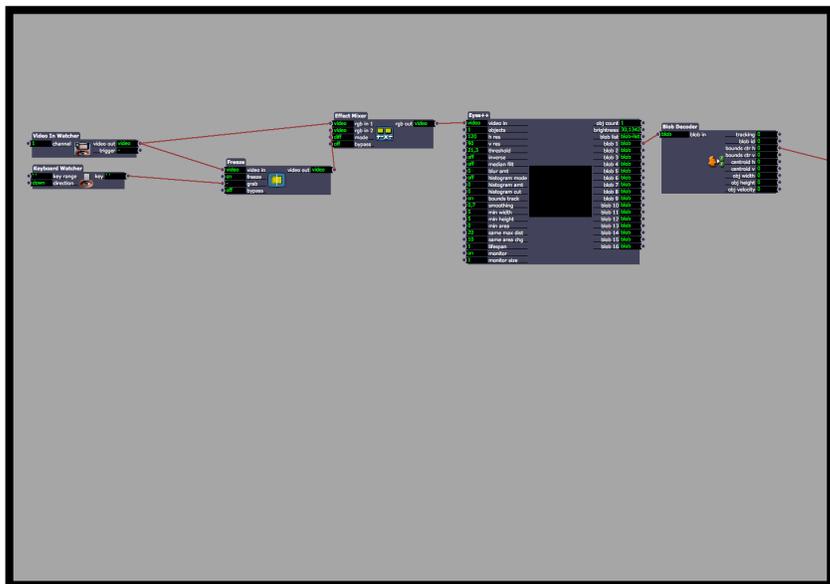
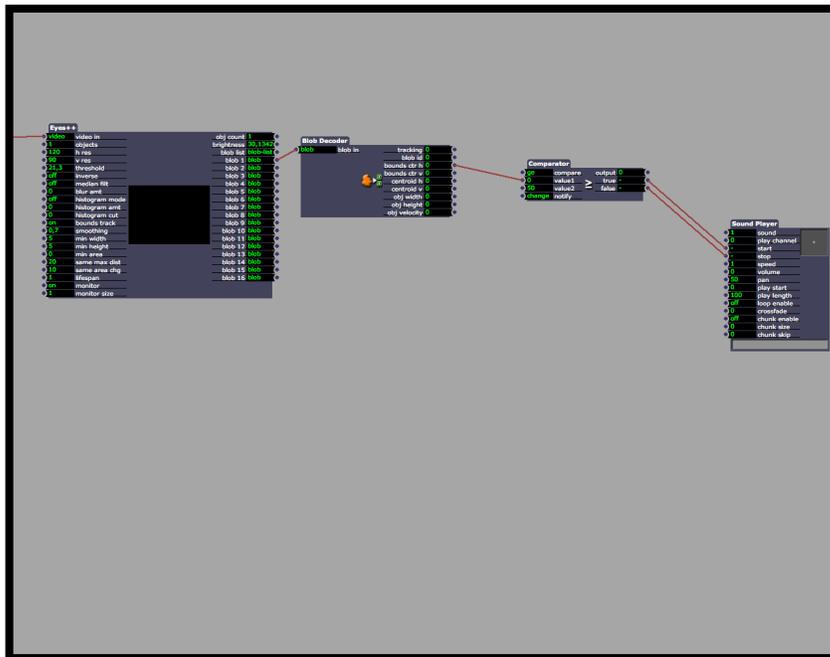
*Comparator*: Compara dos valores numéricos, se utilizó para generar los valores en las distancias de la cámara al objetivo en movimiento, generando un valor para el bloque de sonido.



*Sound Player*: Reproduce sonido lo inicia o lo detiene dependiendo de los valores generados por el *comparator*, así como genera paneos en los canales de entrada y variación de volumen según la posición del objeto en movimiento.



Parche completo en *Isadora*.



## 2.5 Conclusiones

En conclusión Sonidos Limítrofes en relación a su asunto técnico, se considera una propuesta simple en términos de interactividad, pero que materializó la propuesta principal que fue mantener un sentido inmersivo que complementara la iluminación y la propuesta instalativa en relación al espacio.

El espacio se abordó pensando en una lógica de pasillo dentro del persa, adecuándose a la estructura modular de la arquitectura original. Los módulos permitían originalmente interconexiones en los pasillos lo cual fue el pie forzado para la propuesta de instalación, es decir, que el lugar dictó las relaciones de producción de la visualidad y fue un objetivo principal respetar esa condición de espacio.

La Instalación dependiendo del volumen generaba una vibración en el espacio debido al imán que estaba adherido por el magnetismo a la estructura metálica de la misma galería, es aquí tal vez donde se detona esa afirmación que desarticula este supuesto de *Site Specific*, estableciendo lo propuesto en el capítulo anterior como *Specific Site*.

La idea de generar esta des-categorización se fundamenta en el territorio como un borde para la visualidad, un borde que plantea el contenido por medio de su arquitectura original. Un territorio con elementos que dan cuerpo a la obra propuesta, por medio de los universos cotidianos que ahí transcurren, universos que generan esta alteración de la intervención de un espacio que ya fue intervenido, y que se conforma por un cuerpo de materias fundacionales en la ciudad. El sonido por su parte, es pensado como una visualidad geográfica, que da asilo a esta obra y que no pretende interrumpir el espacio, sino generar un grado de mimesis que por medio de sus

elementos arquitectónicos, la propuesta instalativa, y el sonido generan un contínuum en la lectura del *Persa*.

En relación a los elementos conceptuales que se proponen en la obra, surgieron dos conceptos que se acuñaron por medio de las relaciones establecidas anteriormente. Uno, fue el concepto de *Audiowall* como una significación ligada a la visualidad de la sonoridad, y el *Specific Site* que intenta descategorizar el ejercicio instalativo hacia un objetivo específico; que es respetar el espacio de intervención y que ambos universos conversen entre sí, tanto espacio como obra, y como obra espacio.

Bajo estas lógicas podríamos citar distintos trabajos en relación al arte sonoro que podrían dialogar con *Sonidos Limítrofes*, aunque me gustaría enfocarme en lo que probablemente sea mas cercano a este universo de transmisión de sonido, y visualización de sonidos en un espacio mercado, con el trabajo de Antoni Muntadas *21.3.1998 Mercat de Vilafranca*<sup>42</sup> que se plantea como una referencia muy cercana al ejercicio propuesto en *Sonidos Limítrofes*.

La cercanía que podría tener *Sonidos Limítrofes* estaría dada debido a como Muntadas genera esta lectura en el universo de complejidades que conforman un mercado, y como estas complejidades forman parte de un proceso documental que enlaza parte de un cotidiano inadvertido. Muntadas habla de la desactivación del elemento sonoro en los días de mercado, y en *Sonidos Limítrofes* se planteó una lectura de la desactivación de *Persa* por medio de la intervención político-económica de los centros comerciales, así como la activación del elemento sonoro por medio de la particularidad del abandono. También cabe mencionar que dicha desactivación dio cuerpo a este nuevo lugar político en donde la sobrevivencia fue la que generó el cuerpo de archivo sonoro de lo que ahora estos espacios de relegación establecen, la sobrevivencia del

---

<sup>42</sup> <http://www.ubu.com/sound/muntadas.html> 27 de Julio del 2015.

sonido en el tiempo, y la supervivencia de los habitantes que generan un silencio bastante ensordecedor. Un silencio de contenidos políticos, materias estéticas y elementos sensoriales que conforman un cuerpo de sentido importante para el borde de una ciudad.

Aparte de los parlantes de un watt se instaló un parlante central de 250 watts que otorgaba el bajo, y la resonancia suficiente para invitar al espectador a ingresar a la galería. La iluminación por su parte fue pensada de forma contra picada y frontal a la instalación con la finalidad de mostrar el cableado, que en total en línea recta se conformó por un kilómetro de cable de parlante y 10 metros de cable USB. El cable proporcionó gran parte de la propuesta visual formando una enredadera que le daba un sentido orgánico estableciendo un juego entre los objetos industriales y las formas orgánicas.

La utilización de parlantes/conos de un watt como objetos industriales, se pensó generando una relación con la noción de *desobediencia tecnológica*<sup>43</sup> propuesta por el Cubano Ernesto Oroza en donde se re-inventa un objeto en función de una nueva utilidad. La propuesta por tanto conversa entre la re-inención de los objetos en desuso, y la posibilidad de establecer nuevas formas de percibir a los objetos. Esta relación particular con los objetos, Oroza la propone como una necesidad por la cual los cubanos se vieron envuelta por los procesos que en el país sostuvieron en la época de la depresión llamada periodo especial y a posteriori. Los cubanos idearon la forma de interrumpir la lógica de vida de los objetos, fusionando sus funciones y formas entre ellos. En el caso de la obra la fusión se pretende generar entre el objeto cónico del parlante y el imán con la galería, como un objeto unificado, no solo desde la particularidad de uno hacia otro sino en como el sonido generó por medio de esta

---

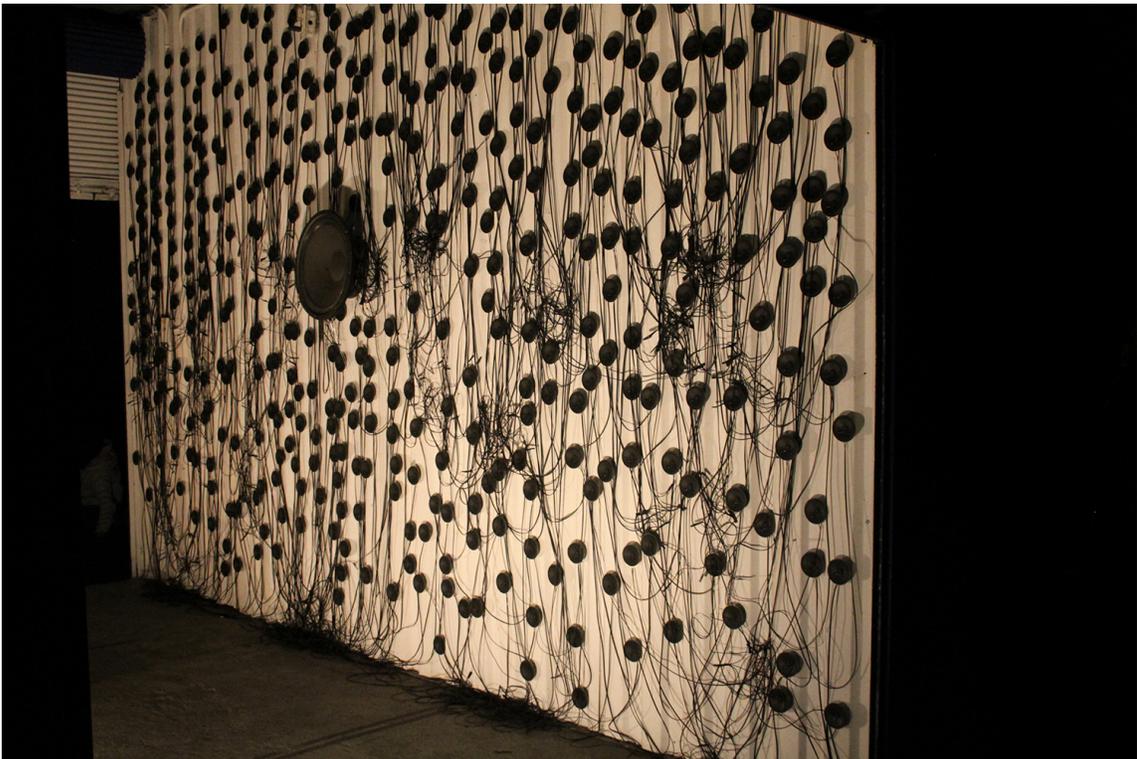
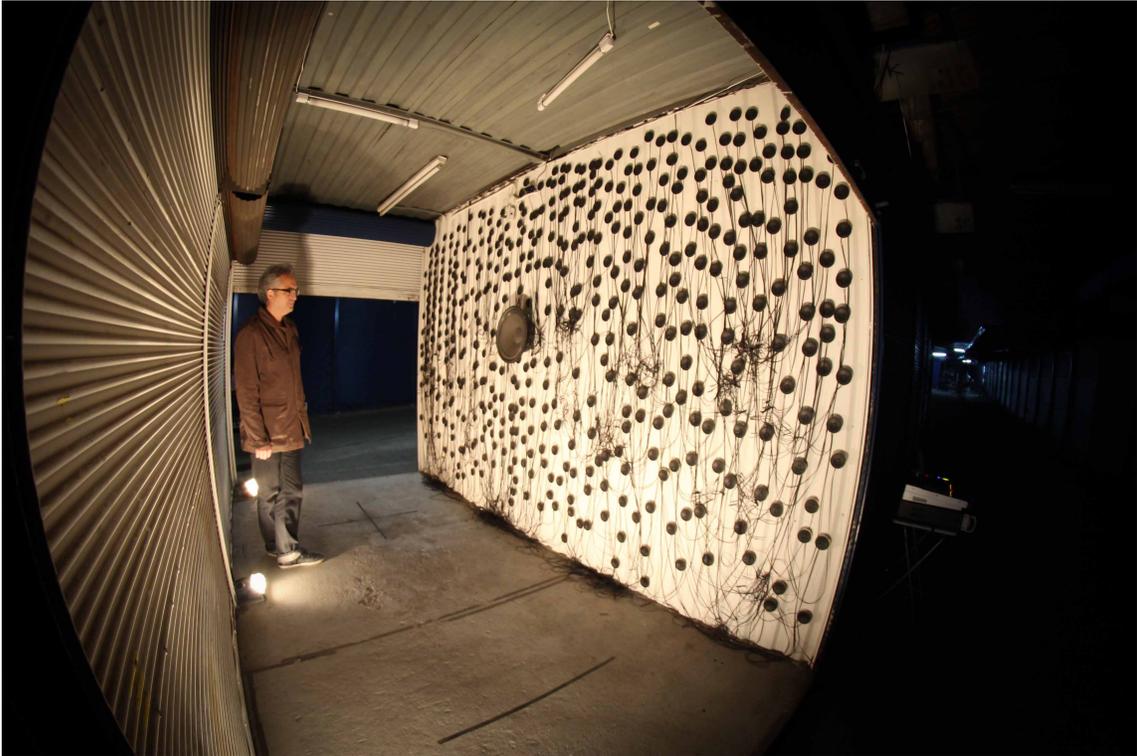
<sup>43</sup> [https://youtu.be/r\\_N4BGrGzo](https://youtu.be/r_N4BGrGzo) Desobediencia tecnológica, 27 de Julio 2015.

fusión una consecuencia en las vibraciones que se generaban del parlante hacia la galería.

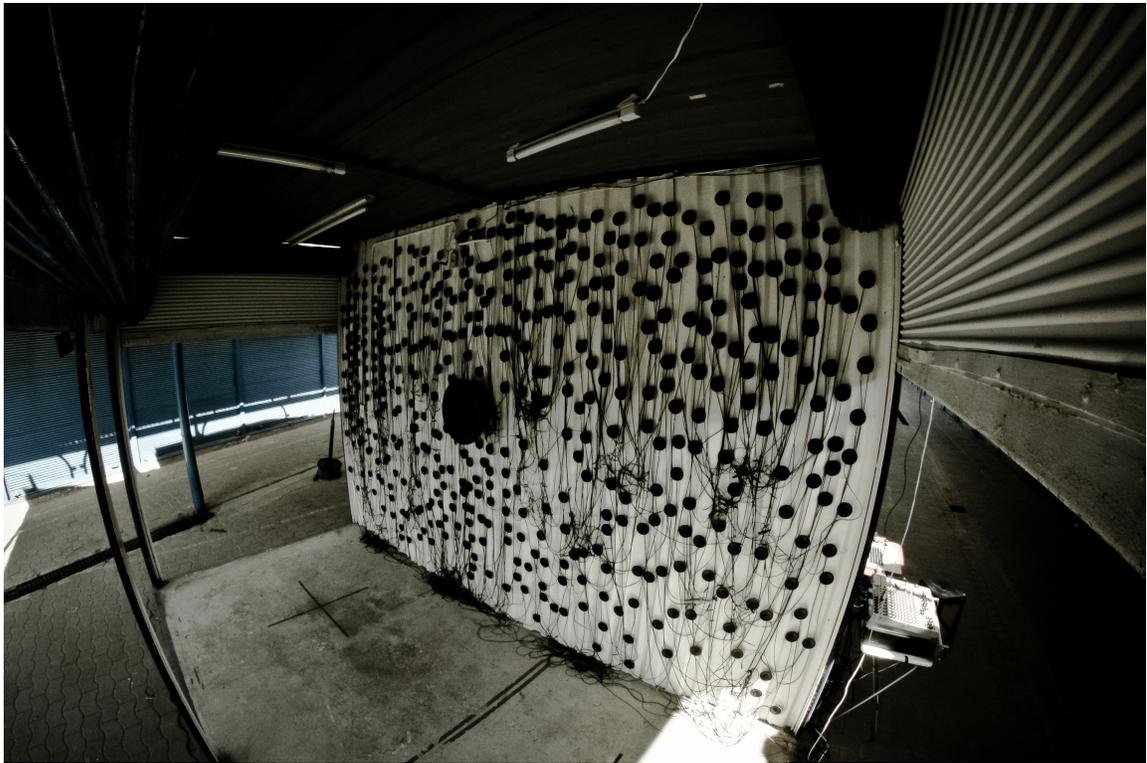
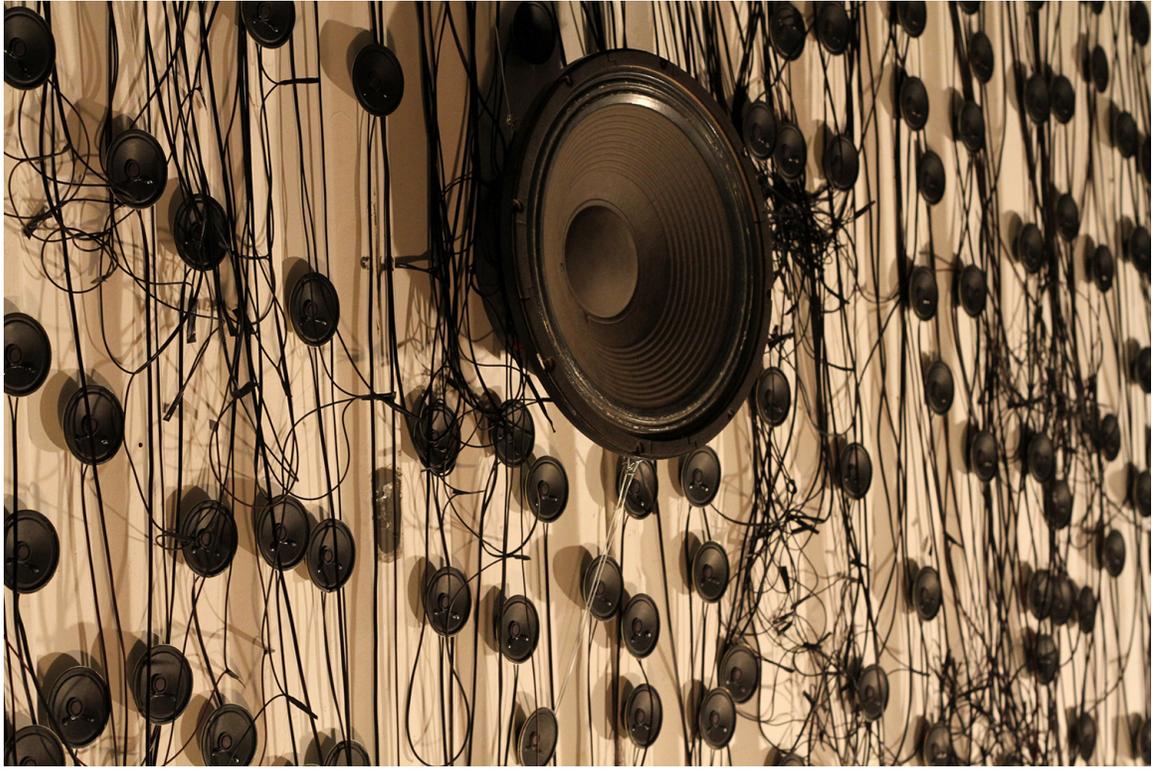
Por su parte la obra durante el día se establecía de distinta manera en relación al espectador abriendo las puertas frontales y laterales, pensando en el paseante del persa y en la iluminación natural en relación a la propuesta instalativa, que dejaba ver esta relación de objetos fusionados. Por lo tanto la instalación tenía distintas formas de visibilidad que eran dictadas por las condiciones tanto temporales como espaciales.

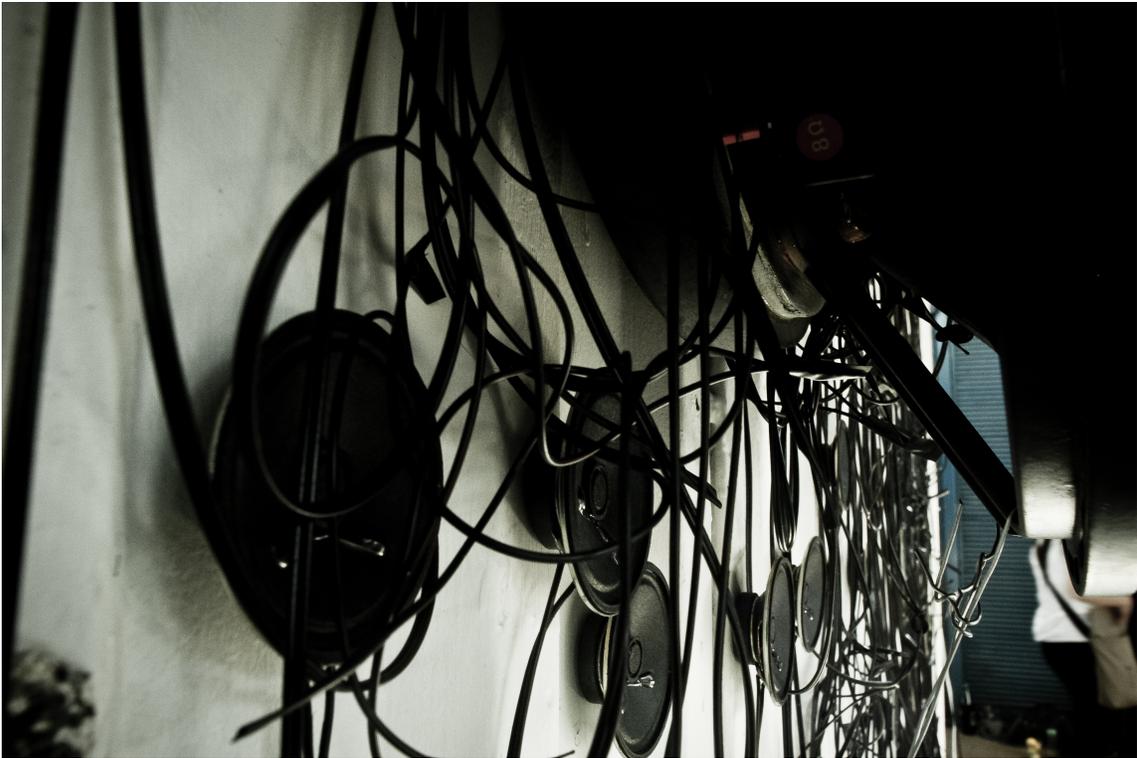
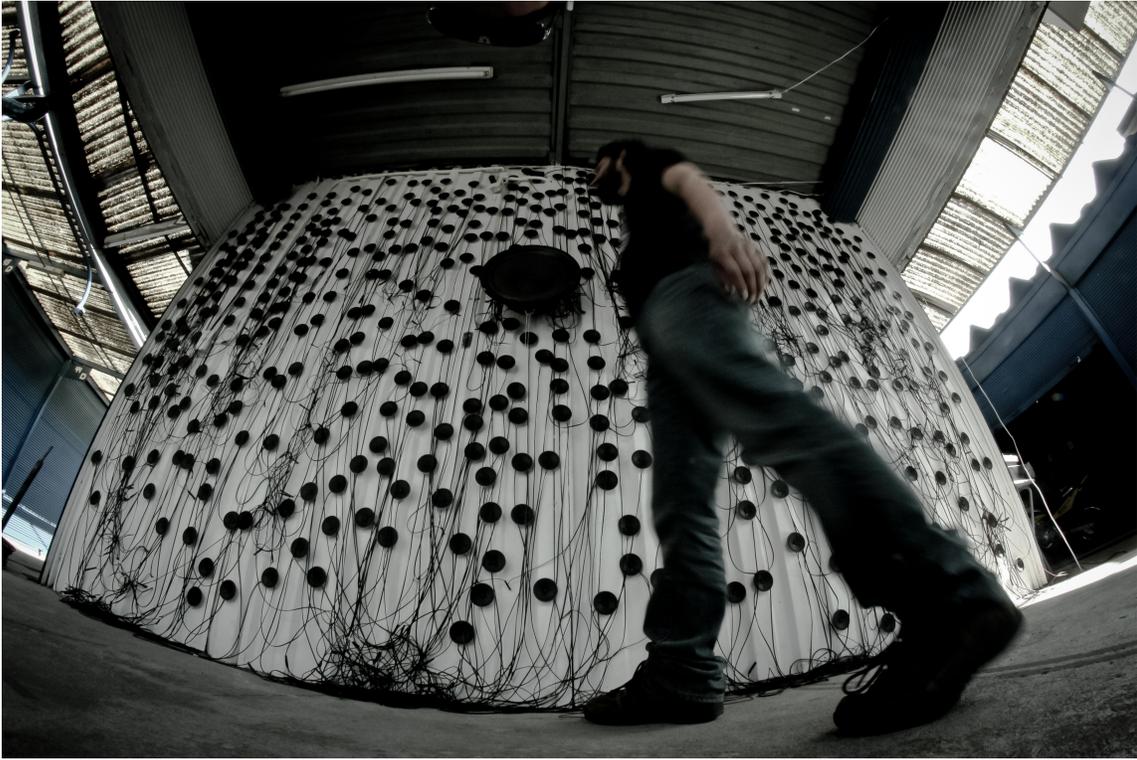
## 2.6 Registro obra de Inauguración.







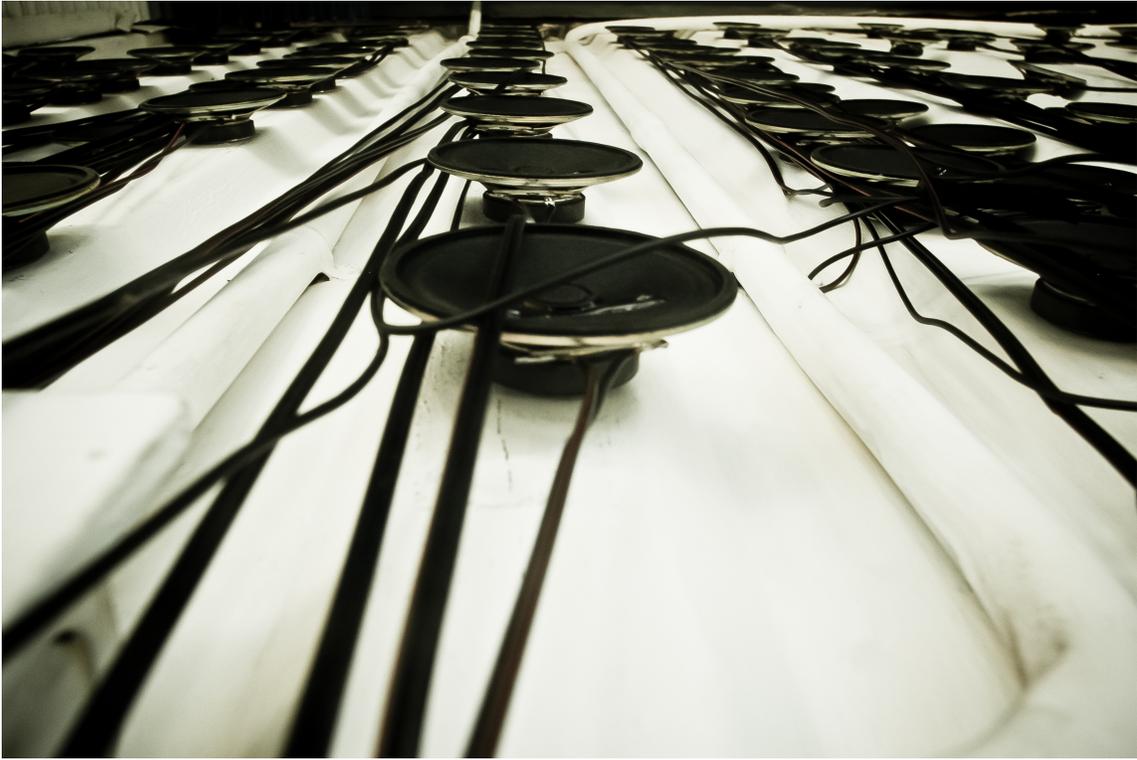




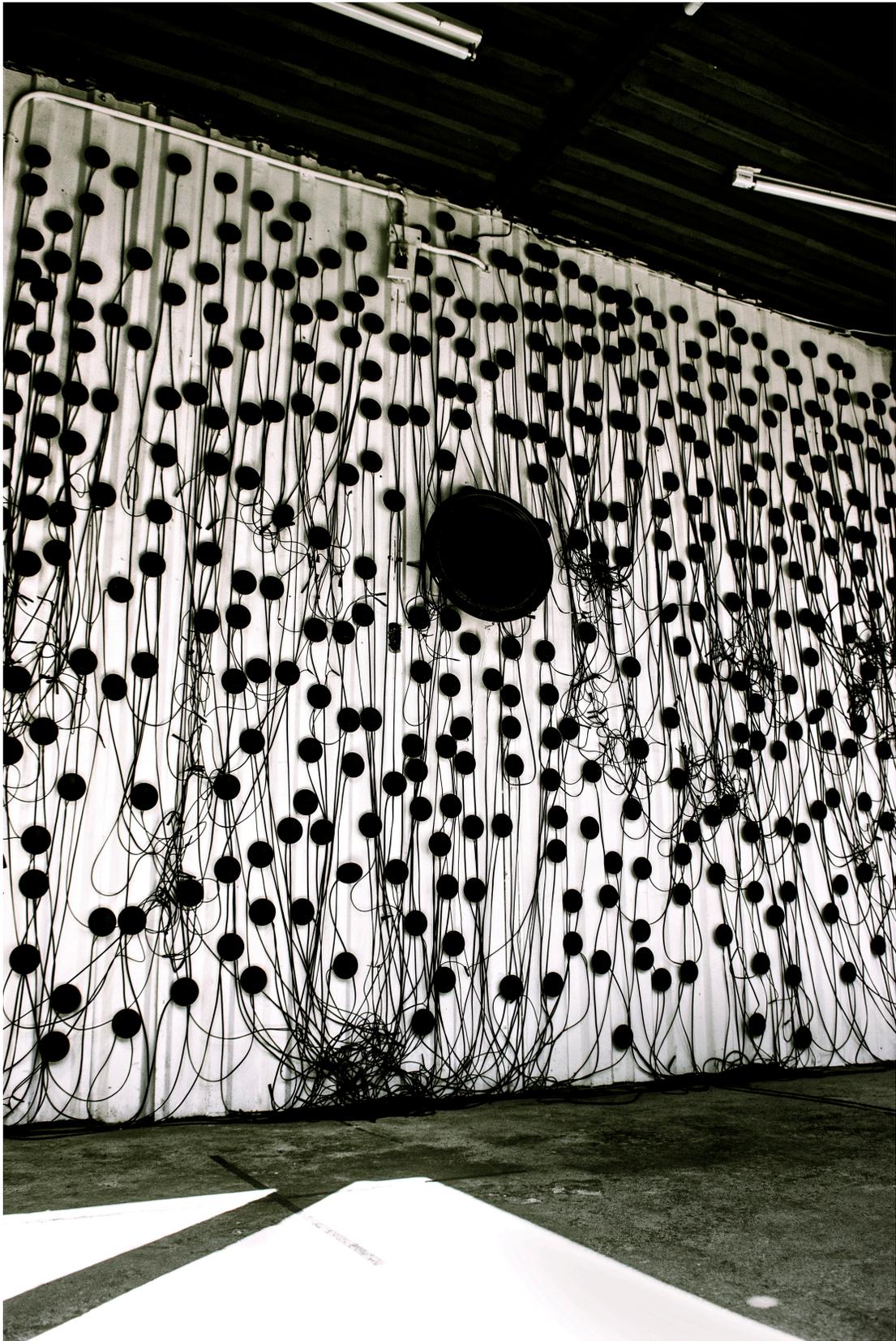














## Bibliografía

- Baesly-Murray. 2010. *Poshegemonía Teoría política y América Latina*. Buenos Aires. Paidós.
- Benjamin Walter. 2003. *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. México. Itaca.
- Bravo Mauricio. 2013. *Teoría y práctica del desacato*. Santiago. E-book.
- Beverley John. 2012. *Subalternidad y Representación*. México. Iberoamericana.
- Deleuze Gilles. 2002. *Diferencia y Repetición*. Buenos Aires. Amorrortu.
- Debord Guy. 1967. *La sociedad del espectáculo*. Paris. Naufrago.
- Foucault Michael. 2008 *Vigilar y Castigar*. Buenos Aires. Siglo XXI
- Foucault Michel. 2007. *El nacimiento de la biopolítica*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.
- Galende Federico. 2011. *Modos de producción. Notas sobre arte y trabajo*. Santiago. Arcis.
- Galende, Fedrico. 2007. *Filtraciones 1, conversación sobre arte en Chile*. Santiago. Arcis.
- Guinta Andrea. *Complot, neovanguardia y postvanguardia, imaginarios de la desestabilización, texto "Trienal de Chile"*.
- Manovich Lev. 2005 *El lenguaje de los medios de comunicación*. Barcelona. Paidós.
- Modonesi Massimo. 2010. *Subalternidad, Antagonismo, Autonomía. Marxismo y subjetivación política*. Buenos Aires. Clacso.
- Oliveras Elena. 2006. *Arte desde la pantalla: La imagen de síntesis del net art*. 2012. e-book.
- Rancière Jacques. 2011. *El tiempo de la igualdad*. Barcelona. Herder.
- Rancière Jacques. 2010. *El espectador emancipado*. Barcelona. Ellago.
- Rancière Jacques. 2005. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona. Bellaterra.
- Rancière Jacques. 2010. *En los bordes de lo político*. Buenos Aires. La Cebra.
- Valderrama Miguel. 2008. *Modernismos historiográficos, artes visuales, posdictadura, vanguardias*. Santiago. Palinodia.

Webgrafía:

- [http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2014/01/mapeo\\_industrias\\_creativas.pdf](http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2014/01/mapeo_industrias_creativas.pdf)
- <http://www.milliondollarhomepage.com/> 03 de Junio 2015
- <http://aleph-arts.orgpens/index.htm/> 04 de Mayo 2015.
- <http://uk.reuters.com/article/2007/03/26/uk-france-election-secondlife-idUKL1529155220070326> 12 de Junio
- <http://www.ensayistas.com/critica/teoria/debates/buela.htm> 10 de Junio 2015
- [http://www.bibliotecalibre.org/bitstream/001/535/1/c\\_ram.pdf](http://www.bibliotecalibre.org/bitstream/001/535/1/c_ram.pdf) 14 de Junio 2015
- <http://theyesmen.org/> 02 de Junio de 2015.
- [https://youtu.be/MhZ\\_UygGnN0](https://youtu.be/MhZ_UygGnN0) 15 de Junio del 2015.
- <http://permalink.gmane.org/gmane.culture.internet.nettime/8558> 15 Mayo 2015
- <https://wikileaks.org/index.es.html> 10 de Abril del 2015.
- <http://artek-35.blogspot.com/> [https://www.facebook.com/pages/Arte-K-35-M%C3%B3dulo-de-Experimentaci%C3%B3n/122392237807245?sk=info&tab=page\\_info](https://www.facebook.com/pages/Arte-K-35-M%C3%B3dulo-de-Experimentaci%C3%B3n/122392237807245?sk=info&tab=page_info) 10 de Enero de 2015.
- <http://www.galeriametropolitana.org/> 10 de Mayo del 2015.
- <https://youtu.be/LiWlvBro9eI> *The Yes Men Bophal Disaster BBC*, 27 de Junio 2015
- <http://troikatronix.com/> 25 de Julio del 2015.
- <http://www.ubu.com/sound/muntadas.html> 27 de Julio del 2015.
- [https://youtu.be/r\\_N4BGrGzo](https://youtu.be/r_N4BGrGzo) *Desobediencia tecnológica*, 27 de Julio 2015.