

Magíster en Artes Visuales
Universidad de Chile

Una publicidad de lo indecible
Pintura y Desplazamientos Contextuales

Profesores guía: Enrique Matthey, Rodrigo Zúñiga.
Alumno postulante: Artiom Mamlai.

Índice

Resumen	_____	3.
Introducción	_____	4.
Capítulo I: Realismo e Investigación Pictórica	_____	6.
Fotografía , referencialidad y artificio	_____	7.
Pintura, cosmética y taller virtual	_____	10.
Capítulo II: Publicidad y Contexto	_____	16.
Tres desplazamientos	_____	21.
Orden estético y transgresión	_____	26.
Conclusión	_____	31.

Resumen

Esta Tesis desarrolla un análisis a partir de una breve relectura de mi trayectoria de producción de obra y de las incipientes concepciones esbozadas en ella, cuestiones como el realismo y la autonomía de una producción de arte, para posteriormente asociarlas a un contexto, al reconocimiento de una problemática actual de la imagen. Habiendo asumido en el análisis la funcionalización de la imagen producto de la práctica publicitaria y la operación cosmética implícita en la imagen digital como el contexto político de operación, se proponen tres desplazamientos formales que corresponden al marco operacional identificado. Estos desplazamientos plantean la supresión de la pintura como soporte y añaden el elemento comunicacional (publicitario) a la trama conceptual determinada. La introducción de estos desplazamientos, tanto en la reflexión como en el ámbito público, obliga al análisis a intentar definir la operación que sustenta esta investigación. Se aborda el problema de la transgresión de un orden estético en relación a la diferenciación y se plantea la intervención artística asociada a la introducción de lo indeterminado en lo determinado. Esto implica, finalmente, llevar el análisis a cuestionarse por un posicionamiento del arte en relación a sí mismo y en relación a los requerimientos institucionales y del sistema estético imperante. Por último, las conclusiones revelan las contradicciones y las dificultades de la postura asumida, pero también presentan las convicciones que movilizan este trabajo.

Introducción

De lo que en un comienzo constituyó, no sólo la motivación de ingresar al Magíster en Artes Visuales, sino también el eje del posterior trabajo de tesis, sólo quedan algunos residuos, la mayoría procesuales, necesarios para la relectura de los trabajos realizados y el análisis de sus desplazamientos. Lo cierto es que el plan era otro: reflexionar sobre lo hecho y constituir un ámbito que permitiera explayar formalmente las operaciones identificadas y, junto con esto, asumir un contexto, un campo de investigación donde desarrollar estas operaciones.

Nada más que la confección de un guión para la siguiente producción, un buen soporte conceptual para la extensión formal de las operaciones provenientes de la pintura y del realismo, probablemente motivado por la necesidad de pensar una posible continuidad del trabajo pictórico y la ambición, por qué no decirlo, de instalar un cuerpo de obra complejo y eficaz en lo que entendemos como la escena del arte contemporáneo. Ese era el plan, las buenas intenciones, pero los caminos del arte son aparentemente desconocidos para el hombre, es lo que he podido constatar en el transcurso de este proyecto, durante la elaboración de este texto que se esfuerza en dilucidar y conformar un sistema de producción de obra, pero que finalmente discurre sobre cuestiones estético/políticas, es decir, sobre una actitud, una crítica, e inevitablemente sobre una concepción del arte. Al parecer rebajarnos a las cosas nos obliga a tomar partido, nos introduce de lleno en el orden de la producción, o por lo menos nos pone en relación con los requerimientos de un sistema de realización de objetos destinados a presentarse en sociedad y, es de esta manera, a ocupar un espacio valórico y de intercambio dentro de nuestra sociedad.

El siguiente texto es, por supuesto y en primera instancia, un ejercicio de escritura. Buscar la forma, el habla, la coincidencia de un lenguaje con otro, ha sido una dificultad mayor. En la elaboración de este escrito se entrecruzan cuestiones de distinta índole: el análisis es indisolublemente biográfico, formal, teórico y político, ante lo cual, es descartada una escritura técnica/teórica, optando por el relato, una forma más asociada al devenir de los hechos y al divagar de las interpretaciones; una forma permeable a la paradoja expresada en el título.

“Los escritos son los pensamientos del estado; los archivos su memoria”, nos dice Novalis. Escribir del Arte, es escribir para el arte. Aquí es donde este ejercicio encuentra su primera

contradicción, su primera paradoja, porque la reflexión de esta Tesis que, como dijimos, en principio se destinaba a sí misma, finalmente está dirigida a formar parte del patrimonio académico de la nación, de un patrimonio institucional del arte .

Lo que plantea esta tesis no es una defensa de obra, tampoco del arte comercial o crítico (aunque lo haga), lo que presenta, o lo que finalmente deja de manifiesto, más allá de la revisión formal, es el intento de acotar la problemática, las contradicciones, la irresolución de una producción de arte inmersa en un contexto estético complejo –para nosotros nuevo- y del valor simbólico que podemos otorgarle en nuestra cultura.

Capítulo I: Realismo e Investigación Pictórica

Para comenzar este texto, que como anticipamos, se aboca al relato reconstructivo de mi trabajo, y desde ahí a la posibilidad de su extensión formal, debemos partir -si esto aún es posible- por un principio. Este aparece incluso antes de haber decidido una especialidad artística, en el transcurso del primer año de estudios de Licenciatura en Artes de la Universidad de Chile, y especialmente, en el desarrollo del curso Introducción a la Estética impartido por el profesor Adolfo Couve. Las nociones comprendidas en este curso, nociones destinadas al análisis e interpretación de distintas obras de arte, pero especialmente dirigidas a la pintura como género paradigmático, convergen, más allá del análisis constructivo formal de las obras, en una mirada que privilegia el realismo como una conquista del Barroco, y la obra de Velásquez como su máxima expresión. La idea de “traducción” de la realidad, apoyada con lecturas de Maupassant y Flaubert, la posición del artista comprendida como pospuesta, supeditada a la búsqueda de esta traducción, son las cuestiones fundamentales que, por primera vez, me hacen creer en la posibilidad de un rigor en el arte (ante el cual el artista puede fracasar), pero por sobre todo en la distancia reflexiva que el artista debe sostener ante su objeto.



“Pintora” 2000, díptico óleo sobre tela 200 X 135 cm. c/u.

Esta especie de iniciación es la que determina mi decisión por la pintura, y sin mucho más que estas pocas pero profundas convicciones, y la figura ejemplar de Cezanne como el gran reformador de la pintura post-fotográfica, ingreso al taller de Gonzalo Díaz, en donde realizo los primeros ejercicios que dirigirán mi trabajo hacia una pintura de la figuración y a la representación del cuerpo como tema casi exclusivo.

La escena, la contención de la figura en el recorte, la construcción de dípticos y trípticos, daban cuenta de un trabajo incipiente pero claramente dirigido hacia la búsqueda de su propio sistema -o su propia economía- y en este sentido, destinado a fundarse como “lenguaje”, como síntesis y firma. El antecedente que me permite creer en esta posibilidad es por supuesto la obra de Bacon, que por entonces yo comprendía como la continuidad -ineludible para mí en ese período- de la reforma cezanniana, es decir: de una pintura materialista, bidimensional, constructiva y distante de los movimientos abstractos. Bacon entiende al ver a Picasso, en París, en 1927, que se puede pintar “diferente”: “... hay todo un territorio que, en cierto modo, no ha sido todavía explorado, de formas orgánicas relativas a la figura humana que la distorsionan por completo.”¹, pero a diferencia de Picasso, Bacon vincula su trabajo al modelo fotográfico de manera referencial, como el registro mínimo necesario para permanecer en el juego de la representación, por supuesto, no en una representación naturalista (Courbet), sino en una representación materialista que busca producir la coincidencia de la construcción material pictórica con la representación del cuerpo y, en este sentido, es realista de manera radical, ya que permanece en la dialéctica de la mancha y la figuración (carnación).

Explicar estos antecedentes resulta necesario porque es justamente el paradigma que hemos asumido en la obra de Bacon, el que será desplazado a partir de una distinta relación de mi trabajo con “lo fotográfico” como dispositivo estetizante del cuerpo.

¹ Globus Comunicación. Bacon. Barcelona. Globus Comunicaciones S.A. y Ediciones Polígrafas S.A. 1994.

Fotografía, referencialidad y artificio

Conocemos el contexto histórico anticipado por Walter Benjamín en “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica”, como también conocemos el fuerte precedente sentado por Duchamp con sus Ready-mades y en general con su marcada actitud anticonvencional respecto de la institución Arte. Pero más allá del debate actual respecto de los “logros” o “fracasos” de los distintos movimientos norteamericanos (neovanguardias) iniciados en la década de los 60`s y 70`s, y de la efectividad de las estrategias crítica (asociada a artistas conceptuales adscritos a la textualidad y al discurso ideológico e institucional) o apropiacionista (asumido por los artistas vinculados a las prácticas industriales, de mercado o publicitarias), lo que podríamos aceptar es que a partir de Warhol, del Pop, la “actitud” de Duchamp es introducida y sistematizada en la producción de objetos de arte, modificando definitivamente las maneras de lectura, consumo y circulación de este. Desde entonces el Pop y el arte crítico, sentarán las directrices de un arte cada vez más polarizado en estas dos posiciones.

Ajeno a este escenario, a fines de los años 90`s, mi trabajo ya presenta una comprensión de “lo fotográfico” más próxima al apropiacionismo que a la consideración de este dispositivo como registro y como referente a utilizar para la confección de pinturas adscritas a la representación del cuerpo. La fotografía de moda, de páginas sociales y publicitaria son un registro visual de las producciones estéticas del mercado, producciones que estetizan el cuerpo y lo introducen en la lógica mercantil y del fetiche. Mis trabajos pictóricos comienzan a manifestar un mayor interés en la fotografía como artificio, desechando su lectura referencial, el dispositivo fotográfico y publicitario es asumido como una cosmética aplicada por el mercado a los cuerpos/mercancías puestos en circulación. Los trabajos de este período dan cuenta de la indecisión entre la búsqueda de un sistema de pintura y la fascinación por la fotografía como simulación de lo real. Esta dicotomía es la que finalmente determina la decisión de sustituir (como modelo) el cuerpo estetizado por el dispositivo fotográfico, por un objeto que es, por una parte una idealización estética del cuerpo y, por otra, un objeto que, como veremos más adelante, problematiza la relación representación-artificio. Las fotografías de muñecas de características hiperrealistas

utilizadas para la confección del políptico “Piñatas”, son comprendidas como un “modelo” paradójico, en donde la representación del cuerpo, el artificio y la fotografía confluyen, y con el cual la pintura se ve forzada a tomar posición. El políptico “Piñatas” corta -o al menos rebaja- la relación referencial con la fotografía, con lo que es también necesario suspender la contención escenográfica del cuerpo. Esto limita la figura (el cuerpo) a su propio espacio, a su recorte (como en un catálogo comercial), quedando referida sólo al conjunto o dispositivo que el políptico propone (tamaño, serialidad, escala, disposición espacial etc.). Si bien para la confección de este políptico se utilizaron fotografías como “modelos” y no el objeto en sí, lo que registran éstas son objetos que por sus características materiales dejan de ser representativos, tornándose la presentación de un simulacro; es decir, es en el objeto que se produce la operación ilusionista y estetizante; al pintar las fotografías de estos objetos no son reestetizados, son reproducidos (también cosmetizados, como veremos más adelante) en la sustancia de la pintura, obliterando la presencia de la fotografía; yendo de un artificio a otro.



“Piñatas” 2003, políptico óleo sobre tela, 230 cm x 800 cm

Más allá del conjunto de operaciones formales que esta obra realiza, quisiéramos considerarla en este análisis como el primer indicio en el cambio de paradigma que señalábamos al comienzo de este texto, aquel que podríamos entender como la búsqueda de un “realismo autónomo”, también, como la introducción de mi trabajo a un contexto: el contexto tecno-mediático de la producción de imágenes, pero, por sobre todo, como el punto de partida de una pintura que se aleja de la profundidad de la representación. Si bien el políptico “Piñatas” presenta claramente las modificaciones que hemos identificado, la pintura en sí, el modo de pintar estas muñecas, aún expresa resabios de una pintura ligada a la tradición representativa: las muñecas,

sus vestiduras, siguen funcionando desde la profundidad, desde la representación y toda su pesadez, dejando en evidencia las contradicciones de un dispositivo que apunta a la artificialidad sin conseguirlo de manera radical.

Esta interpretación nos obliga a hacer una breve acotación biográfica: la realización de este políptico y otros trabajos aproximados, determinantes para el replanteamiento de mi trabajo pictórico, fueron llevados a cabo durante una estadía de cuatro años en la ciudad de Nueva York. El acceso a un circuito importante del arte contemporáneo resulta un incentivo fundamental para desplazar y extender las prácticas y problemáticas que se desprenden de los trabajos descritos y que abordaremos a continuación. Esto, especialmente, si pensamos en un circuito de arte como el norteamericano, de marcada resistencia a la tradición europea - fundamentalmente después de los 60's- y con una influencia determinante por parte del mundo privado (galerías y fundaciones); circuito en donde abundan prácticas que constituyen complejos cuerpos de obra, multidisciplinarios y de profunda vocación experimental, que difieren bastante de las “coherencias” formales y teóricas exigidas a los artistas en el contexto chileno.

Pintura, cosmética y taller virtual

Rebajada la referencialidad fotográfica con trabajos como “Piñatas” y devuelta en el contexto chileno -no sólo chileno, sino que académico chileno- aparece el fantasma del simulacro², simulacro que en un principio es vinculado a la producción que la publicidad realiza, pero que en el transcurso de estos dos años de Magíster -período en el cual se ha intensificado el acceso y manipulación de imágenes provenientes de Internet (período en el cual “perdí el taller”) - finalmente se vincula con la imagen numérica en general y su hibridación con la fotografía y la gráfica.

² Foster. Hal. El retorno de lo real. Madrid, Akal, 2001. 67p.

La implementación de un “taller virtual” en Photoshop para la confección de maquetas visuales -que eventualmente serían pintadas- requeridas por los ramos de taller del Magíster, pone de manifiesto un conjunto de operaciones en donde la pintura deberá asumir un rol distinto.

Sabemos lo que la imagen numérica problematiza; el carácter de registro de la fotografía, “la necesidad que ella tiene de proclamar la existencia del referente”³, aquella garantía sobre la que descansó durante todo el siglo XX. Pero, lo importante para esta reflexión, es que esto lo hace remitiendo la producción de imágenes, en términos procesuales a la pintura, al artificio, a una trama de unidades de color, un mosaico microscópico que debido a su inmaterialidad, a su virtualidad⁴, es capaz de arrastrar a todos los demás modos de la imagen. Hoy en día toda imagen es sospechosa de haber sido “retocada”, manipulada aunque sea imperceptiblemente, en su retícula de píxeles. Este hecho fundamental, que incluso ha obligado a legislar al respecto, determina un vuelco de escenario ineludible para la reflexión respecto de la producción de imágenes, especialmente para la pintura.

Si los procedimientos realizados en el taller virtual coinciden con los procedimientos tradicionales de una pintura post-fotográfica -en especial desde una perspectiva apropiacionista-, los resultados pueden diferir de distintas maneras: una pintura (un díptico, políptico, etc.) es, como bien sabemos, un objeto altamente connotado por la concepción autónoma del arte, por el pensamiento estético-burgués. Es decir, un objeto que en ese sentido siempre se encuentra en el orden de la convención estética, lo convencional⁵, y es desde esta perspectiva que nos interesa, ya que como hemos visto, el estadio actual de la imagen, su cualidad, ha sido remitida (mediante la imagen numérica) y operativamente igualada a la pintura, lo que evidentemente, levanta también la sospecha sobre el oficio y su materialidad.

En el desarrollo del Taller de Análisis Visual impartido por el profesor Pablo Rivera, ante la presentación de mis “maquetas visuales-virtuales”, él responde con la lectura de que lo que es connotado con la operación de pintar efectivamente estos “modelos” es una operación erotizante: “tú erotizas con el pincel estas imágenes”, ante lo cual - ya que podríamos considerar estas imágenes como “ya erotizadas”- aparece la figura de la repetición: la pintura como la repetición

³ Déotte, Jean Louis. El arte en la época de la desaparición. Santiago, Cuarto Propio, 1998. 157p.

⁴ Op Cit. 157p.

⁵ Foster, Hal. El retorno de lo real. Madrid, Akal, 2001. 19p.

de una operación cosmética aplicada sobre el cuerpo (también sobre algunos objetos análogos al cuerpo), operación producida y administrada –en primera instancia- por el mercado y por nuestra cultura tecno-mediática. “Repetir no es reproducir”⁶ dice Foster, entendiendo la reproducción como la representación de un referente. Repetición de una operación cosmética sobre un objeto que ha perdido su cualidad referencial, reforzada por la repetición de la pintura (dípticos, polípticos), pero a su vez problematizada por lo convencional y artesanal del formato.

Toda esta reducción operativa, nos permite pensar que lo que le ocurre a la pintura vinculada a la imagen numérica es en definitiva, la funcionalización (repetir) y la superficialización de ésta, lo que es, por una parte, un ataque directo a la dimensión ontológica que se le ha otorgado y, por otra, al espesor de la representación. Con esto queda atrás –para mi pintura- la posibilidad de sostener una posición como la que hemos ejemplificado con la obra de Bacon. Pero por sobre todo se radicaliza formalmente el trabajo pictórico, dirigiéndolo hacia la investigación de otra pintura, del artificio y la ligereza; una pintura cosmética.

“El maquillaje también es una manera de anular el rostro, de anular los ojos con unos ojos más hermosos, de borrar los labios con unos labios más brillantes”⁷. Pintura de lo falso, de la simulación⁸, de desechos estéticos de la actividad publicitaria, liviana, veloz e inmóvil.

La pintura es siempre un tiempo que ya ha tenido lugar, ese tiempo conserva una cualidad (tempo), el tratamiento del material da cuenta de ello. La pintura a la que me refiero trata las aplicaciones del material como emulsiones. La tela es el soporte del dibujo, de la composición, distribuye los espacios tanto exteriores al sistema como internos, pero el óleo es el registro de su aplicación: espesor, transparencia, velocidad, diferenciación en los tratamientos. También del sistema de color, de la suciedad o limpieza de este, de su resistencia. En el afán por la proyección de la pintura hacia la superficie, las secciones que componen un cuadro son trabajadas de un envión, como una emulsión que se expone al accionar de la luz, el óleo se expone al oficio y los ajustes necesarios, si hay que corregir, se procede a repetir la aplicación. De esta manera, ni un centímetro del cuadro es supeditado a un todo, no se despliega una jerarquía del espacio representativo, se desecha el modelo constructivo de la superposición de capas, de montaje; el

⁶ Op Cit. 136p.

⁷ Baudrillard, Jean. De la Seducción. Madrid, Catedra, 2005. 90p.

⁸ Foster, Hal. El retorno de lo Real. 2001. Madrid, Akal, 2001. 105p.

efecto de volumen se proyecta hacia delante. Aunque existen, en las composiciones, secciones “más abandonadas”, no funcionan como “Inacabados” o como fondos, porque están delimitadas por otras secciones y, de esta manera, forzadas a comparecer junto a las otras en la superficie.



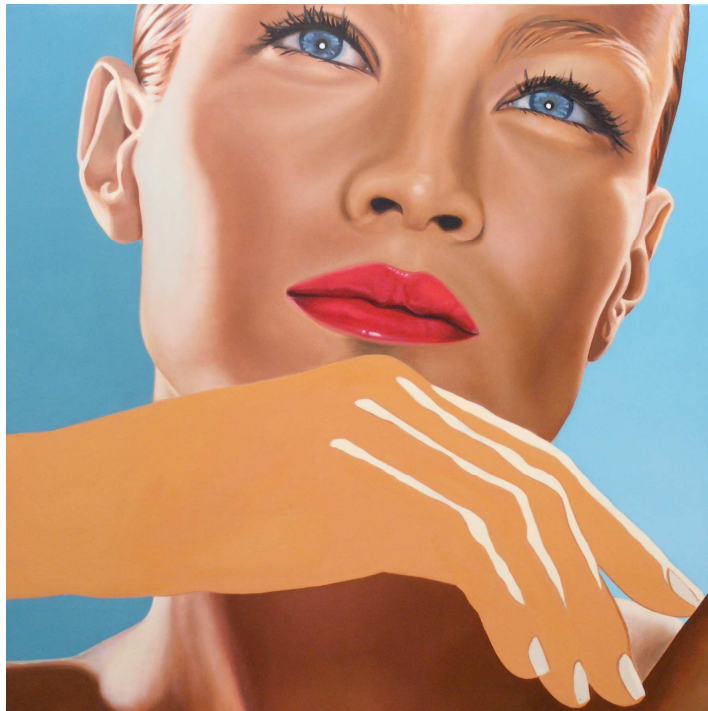
“Arreglo” 2008, óleo sobre tela 150 X 200 cm.

Quisiéramos acotar un breve comentario de ésta pintura para esclarecer cuestiones de las que la reproducción fotográfica no puede dar cuenta: en “Arreglo” encontramos la misma situación analizada en el políptico “Piñatas”, ya que las flores (el modelo) corresponde a la fotografía de un ramo artificial de flores confeccionadas con telas acrílicas, pero pensamos que a diferencia de “piñatas” aquí la pintura, la factura, logra proyectarse hacia la superficie potenciando el artificio.

La orientación que le hemos asignado a esta pintura, coincide con la tesis sostenida por David Hockney en “Secret knowldege”⁹. Tesis que demuestra la hegemonía de la visión monocular en la producción de imágenes en occidente desde la aparición de los instrumentos ópticos. Coincide en parte, como emancipación de este dominio, pero difiere en su escapatoria. Hockney apuesta por una pintura de la complejidad constructiva del espacio representativo, de la representación análoga a la visión binocular, en este sentido, apuesta por una solución “más real”,

⁹ Hockney, David. Secret Knowldege. Londres, Thames & Hudson Ltd. , 2006.

o más próxima a nuestra experiencia visual del espacio, que a la solución que otorga la óptica monocular. Por nuestra parte, la opción es distinta: abolir el espacio representativo -o por lo menos su profundidad- sin decaer en la abstracción (la abstracción en pintura no es más que una reacción a la figuración, quiere “superar” la representación; un gesto de abandono político destinado a la decoración), concentrándose en la investigación de soluciones, en la “traducción” de objetos desrealizados por la cosmética digital, gráfica y publicitaria.



“Ella” 2009, óleo sobre tela 100 X 100 cm.

Bajo esta mirada debemos entender la operación de repetición de la pintura. Ya la hemos referido a la operación cosmética que la publicidad y en general el contexto de la imagen digital ha determinado; pero la repetición de una misma pintura, de exactamente la misma imagen (tamaño, soporte, etc.), no corresponde a una disposición serial sino, más bien, es el resultado del proceso de investigación respecto de las “emulsiones” que hemos mencionado, un ejercicio de observación. En este sentido, está más asociado al entrenamiento de repetición como el que practican los acuarelistas japoneses, que a un dispositivo de repetición serial. Al ser presentados

simultáneamente, los ejercicios contribuyen a supeditar la imagen (el tema) privilegiando el rendimiento del trabajo pictórico, del artificio por sobre la imagen, del significante por sobre el significado: “En la realidad nos habituamos a ver a través o más allá de la apariencia; de una cierta manera la abolimos sin cesar”¹⁰.

El acercamiento procesual del óleo a la acuarela nos habla de una tendencia a la inmaterialidad, de una delgadez del material, cuestión ya manifiesta, incluso promovida, por la manipulación de imágenes en el taller virtual, pero también nos introduce en una mecánica del gesto, una práctica que remite a lo artesanal, pero que asociado al “óleo sobre tela” y al ámbito comercial de la imagen, se agota rápidamente en la ironía del gestual de repetición.



“Con dos mejor” 2008. Óleo sobre tela 60X50 cm. c/u

Nos encontramos, evidentemente, bajo el umbral del Arte Pop, especialmente bajo los antecedentes de obras como la de Warhol y Rosenquist, ambas asociadas a la pintura, la fotomecánica y la publicidad. Lo que podemos reconocer en la obra de estos artistas -y en el Pop en general- como operación fundamental, es la introducción de códigos y procesos provenientes de la publicidad y la industria a la producción de obras de arte. Todo el arte apropiacionista está

¹⁰ Reinhold citado por Déotte en Catástrofe y Olvido.

bajo esta sombra. En un contexto como el actual, resulta al menos ingenuo fundamentar una producción de obra en estas operaciones. Más bien, a partir del análisis que hasta ahora hemos llevado (y que hasta ahora se remite sólo a la pintura), podríamos pensar que estos trabajos intentan revertir esta operación, o por lo menos hacerla reversible. Es decir: introducir arte en el producto estético, en la mercancía cosmetizada por la publicidad, un funcionamiento que radicalice sus operaciones y que seduzca sus formas.

En torno a las operaciones que hemos cifrado en el análisis anterior: pintura, cosmética, repetición, función, artificio, y alentado por la liviandad cotidiana ejercitada en el taller virtual, mi trabajo se plantea la posibilidad de extender -sin la determinación de clausurar la melancolía del óleo- su ámbito productivo hacia otros soportes formales. Esto nos obliga a profundizar la lectura de un contexto general de la imagen, de su producción, funcionalización y consumo, y desde ahí, el emplazamiento de un trabajo que como dijimos, intenta introducirse como arte en el sistema visual imperante ¿qué significa esto? es un asunto que veremos en el desarrollo de este texto.

Capítulo II: Publicidad y contexto.

En el intento por acceder a una mayor cantidad de imágenes para la selección y confección de las maquetas visuales presentadas en el transcurso de este magíster, mi ámbito definitivamente se concentra en las imágenes puestas a disposición en Internet. Esto añade un nuevo punto al conjunto de operaciones explicadas anteriormente. La imagen numérica puesta en circulación en Internet, está destinada a su consumo y su intercambio, es decir, funcionalizada como comunicación, y en este sentido, inevitablemente asociada a una práctica publicitaria. Cualquier imagen en Internet está funcionalizada como valor de cambio/signo¹¹, es cuestión de considerar sólo por un momento lo que propone entusiastamente el slogan de *YouTube*: “!Broadcast yourself!”, ¡haz de ti mismo un canal de televisión!, o los correspondientes *Fotologs* y *Facebook* (Chile es el país con más *fotologs* por número de personas en el mundo) .“Los signos publicitarios nos hablan de los objetos, pero sin explicarlos en busca de una praxis (o muy poco); en efecto, remiten a los objetos como a un mundo ausente.”¹²

Baudrillard entiende el trasfondo de la Publicidad tempranamente, pero en esos años el individuo participa sólo como receptor de estos signos: “El objeto se lo venden a uno, pero la publicidad se la “ofrecen”.”¹³ Como sabemos, esto ha cambiado radicalmente, Internet no es simplemente un sistema de comunicación, y no lo es debido a su capacidad de poner a disposición y de publicitar imágenes; debido al poder de las imágenes, en especial de la imagen numérica como “médium” de todas las imágenes. Internet es la extensión de la práctica publicitaria hacia la vida personal/social de los individuos: “A través de la publicidad, como antaño a través de las fiestas, la sociedad exhibe y consume su propia imagen.”¹⁴ Es el ejercicio de editarse, de formatearse en el gestual de la comunicación y del estar en red, siempre en contacto, siempre disponible a participar. Este es el contexto de la imagen que reconocemos para

¹¹ Baudrillard, Jean. Crítica de la economía política del signo. México D.F. ,Siglo XXI, 2002. 226p.

¹² Baudrillard, Jean. El sistema de los objetos.1969.México D.F. , Siglo XXI, 1969. 200p.

¹³ Op Cit.194p.

¹⁴ Op Cit.196p.

esta reflexión, la imagen virtualizada/funcionalizada como comunicación, degradada como material visual (basta observar la calidad de las imágenes en Internet), es el vehículo esencial en el ejercicio de la comunicación social,

Siguiendo el análisis de Baudrillard en “Crítica de la economía política del signo”, éste percibe claramente una finalidad en la figura del Diseño (vinculada a la teoría del entorno) : “el diseño tiene por misión, por función estratégica en el sistema actual producir comunicación entre los hombres y un entorno que no existe precisamente sino como instancia ajena (siempre como el mercado).”¹⁵ Dentro del mismo análisis, identifica el Kitsch como su figura antagonica. No debemos comprenderlo como una moda sino en su acepción más radical: “el residuo, lo superfluo, lo excretorio, lo excéntrico, lo decorativo, lo inútil.”¹⁶ Objetos estéticos no funcionalizados, no destinados desde una racionalidad a una praxis, objetos que sólo están ahí debido a la irracionalidad proliferante de los bienes de consumo. Entonces podríamos afirmar que lo publicitario y lo Kitsch comparten un mismo principio: ambos funcionan por supresión de lo real, ambas producciones provienen de un mundo de lo innecesario, de una gratuidad estética, pero la publicidad impone una actividad específica: la lectura¹⁷, mientras que el Kitsch una apariencia, un exceso, una parodia. Cabe señalar que en el contexto latinoamericano de la imagen, el Kitsch mantiene –siempre- relaciones con lo precario, con el descuido estético, el “mal gusto” (la televisión chilena es algo así como un jardín infantil para pobres), cuestión que tal vez ha empezado a homogeneizarse, pero que como noción estética aun permanece fuertemente arraigada en el pensamiento estético reaccionario. El Kitsch latinoamericano –también podría pensarse como un neo-pop– difiere del original estadounidense, y del posterior oriental, en su sustrato de producción industrial y social. México, por ejemplo, debido a sus características culturales y a su simbiosis con EEUU, constituye por sí sólo un complejo mundo estético en torno al Kitsch, es el mundo artesanal de raigambre indígena asociado al mundo de la mercancía y del fetiche. Guardando las diferencias, esto se da en mayor o menor grado en el resto de America Latina. Chile en especial, -aunque muchos quieran pensar lo contrario– corresponde o es mucho más asociable a una estética Kitsch vacía de elementos locales, y se encuentra muy lejos

¹⁵ Op Cit. 247p.

¹⁶ Op Cit. 240p.

¹⁷ Op Cit. 200p.

de la sobriedad estética que estamos acostumbrados a pensar. Existe, creemos, un complejo e indefinido ámbito estético latinoamericano, una irresolución del entorno visual, una ambigüedad refrendada por el acceso mediático a una cultura estética mundial (publicitaria y del espectáculo). Es decir, una no correspondencia entre una estética adquirida (mediática o materialmente) y el estadio social y de producción local. Muestra de esto es la al menos peculiar incorporación por parte de los jóvenes chilenos de prácticas cosméticas que emulan la estética proveniente de la animación japonesa (cabe señalar que esta práctica se asocia a las clase media y bajas de la sociedad, y que tiene su contraparte en los jóvenes de clase alta, los cuales no se tiñen el pelo, no se maquillan ni utilizan perforaciones; son “más naturales”), en una sociedad, que a la hora de incorporarse al mundo laboral, se muestra absolutamente intolerante con la diversidad respecto de la apariencia personal.

Contradicciones, más bien extremos, que se extienden a todo orden de cosas que nos hablan de las profundas resistencias entre las clases sociales, pero por sobre todo, de la indeterminación estética que nos constituye; no es casualidad el éxito del *Sitcom* “Casado”, comedia televisiva Estadounidense de los años 80 adaptada a la perfección al contexto chileno, en donde impresionan las coincidencias estético/sociales entre ambos países. No es sencillo hablar de una identidad local, identidad de país que el Estado se esfuerza en promover y sostener, pero sobre la cual se podría apostar por su desaparición, su absorción o disolución en el médium estético global. Médium producido y distribuido desde los centros mundiales de producción, es decir, adquirido y aplicado en el contexto chileno de manera cosmética.

*Kosmos*¹⁸ significa orden. La cosmética, como la entendemos ahora, es una disciplina estética ejercida sobre objetos y cuerpos (el cuerpo es el principal soporte de la estrategia publicitaria): “Es el cuerpo al fin distanciado y sometido a una disciplina, a una circulación total de signos.”¹⁹ Disciplina del cuerpo, disciplina de la participación, ambas abstracciones confluyen en el “material/signo” que presenta la imagen numérica; siempre retocable (maquillaje), siempre formateable (funcionalizable) para su comunicabilidad, desde la gigantografía a la “liviandad” de la imagen en circulación virtual (¿cuándo habíamos pesado las imágenes?).

¹⁸ Déotte, Jean-louis. Catástrofe y olvido. Santiago, Cuarto Propio, 1998. 111p.

¹⁹ Baudrillard, Jean. Crítica de la economía política del signo. México D.F. , Siglo XXI, 2002. 97p.

Hemos esbozado un contexto, una práctica estético/social que identificamos en la figura de la imagen numérica, pero el orden estético general es diferente del orden del arte.

Consideraremos el debate actual del arte, la discusión teórica respecto a sus distintos posicionamientos y estrategias, en función de acotar el ámbito de acción al que intentan acceder los desplazamientos que abordaremos en el siguiente capítulo. Para ello debemos entrar necesariamente en las cuestiones derivadas de lo que entendemos como neo-vanguardias. Ya han quedado claramente expresadas las filiaciones de las operaciones que hemos distinguido con el Arte Pop y la simulación. Pensamos, como afirma Foster que: “una reconexión del Arte y la vida ha ocurrido, pero en términos de la industria cultural, no de la vanguardia, algunos de cuyos procedimientos fueron hace mucho tiempo asimilados en la operación de la cultura espectacular.”²⁰ Cuestión ante la cual el arte, como ya sabemos, ha debido redefinir sus estrategias.

Para mantenernos dentro del ámbito de esta tesis, nos concentraremos en tratar de definir nuestra posición con respecto a las muchas otras. Esta, como ya hemos observado, desestima una concepción autónoma del arte, permeabilizando sus márgenes con la producción y circulación que el mercado realiza, sin embargo, no apuesta por una disolución total de sus prácticas y resistencias; “...el objetivo no es ni una negación abstracta del arte ni una reconciliación romántica con la vida, sino un continuo examen de las convenciones de ambos.”²¹, es decir: por una parte, la imposibilidad de sostener una obra que provenga de una convicción trascendental en el arte²² y, por otra, el intento de intervención artística en la trama imperante de producción y consumo de imágenes. Aquí nos encontramos con la figura que finalmente esboza este trabajo: la paradoja.

Cuando dijimos -en el análisis pictórico- que la operación esencial de los trabajos que hemos examinado consistía en revertir o hacer reversible la operación que el Pop instituye, o sea, en tratar de inyectarle arte al producto visual, nos referimos a esto: introducir una violencia estética en la imagen funcionalizada como comunicación, un funcionamiento paradójico; la violencia que ejerce lo indeterminado sobre lo determinado. Si bien entendemos esta violencia

²⁰ Foster, Hal. El retorno de lo real 2001. Madrid, Akal, 2001. 23p.

²¹ Op Cit. 18p.

²² Op Cit. 56p.

estética como transgresión de un orden, de una convención y una praxis, es una transgresión cifrada en los códigos de este orden, una fisura en su positivismo, un cortocircuito en su base ideológica, por eso, cuestiones como el Kitsch, lo sexual (o su indeterminación), lo precario asociado al *glamour*, lo erótico/infantil del Animé japonés y lo perverso (entendido como la desviación en el rendimiento de estas imágenes), constituyen elementos fundamentales de esta operación, las piezas que introduce y enfatiza esta estrategia.

El Arte no es comunicación, al menos no en el sentido de la teoría lingüística, no consiste en la producción de la artesanía codiciada (diferenciada) como signo de estatus, y no se reduce al ejercicio crítico de sus prácticas discursivas: el Arte (queremos creerlo) es la manifestación material (sensual) del conocimiento trágico de la existencia, es el objeto de un pensamiento de lo transitorio y la insignificancia, y en ello radica su capacidad de ironía, de operación sobre la trama conceptual imperante, sobre las convenciones y la ideología del capital. Desde este punto de vista, sólo puede asumir una forma paródica respecto de su propia institucionalidad, que no es la del cínico: "El cínico sabe que sus creencias son falsas o ideológicas, pero sin embargo se aferra a ellas movido por la autoprotección, como una manera de afrontar las contradictorias demandas que se le formulan."²³, ambas formas comparten la desmitificación como sustrato, que, según Foster, en el caso del cínico, lo hace sentir "superior a los críticos de la ideología"²⁴. Pero a diferencia de la duplicidad expresada en el emplazamiento del cínico, lo paródico, asociado al conocimiento trágico, plantea algo así como una radicalidad móvil, en cuanto no puede transar con sus propias determinaciones.

Desde esta lectura de contexto y desde la posición que hemos asumido, quisiéramos retomar la reflexión respecto de los desplazamientos formales que pretendemos y que trataremos de explicar a continuación.

²³ Op Cit. 118p.

²⁴ Op Cit. 118p.

Tres desplazamientos

Como hemos visto, las operaciones que hemos examinados se restringen, hasta ahora, al ámbito formal de la pintura, pero asumen el contexto virtual/comunicacional o no referencial/funcional de la imagen numérica, constituyendo en conjunto, lo que ahora podríamos considerar como una parodia de la pintura respecto a su concepción autónoma. Una operación paródica sobre sí misma, que a su vez, permite y sustenta la investigación visual que hemos descrito y que nos proponemos extender hacia distintos ámbitos formales.

Yo entiendo la pintura como un dispositivo, como un mecanismo bidimensional. Por ejemplo, el collage es un mecanismo, recortar (separar) y pegar (juntar), no es más que eso; la pintura es un mecanismo más complejo, una economía, el registro de un gestual, un sistema de color y la investigación de una estética determinada. Es por eso que -dentro del análisis que hemos sostenido- suprimirla como soporte formal y como operación connotativa en estas producciones, resulta un ejercicio interesante de desplazamiento -en el sentido material e ideológico del término-, ya que el dispositivo pictórico que hemos definido, exige ser sustituido por una mecanismo que pueda contener las operaciones que lo articulan.

Bajo este umbral reflexivo realizamos el siguiente desplazamiento: el soporte seleccionado es el video, no sólo porque este de moda y prolifere a diestra y siniestra como soporte en el mundo del arte -cuestión significativa dentro del contexto que hemos asumido (es más fácil de trabajar como vehículo de comunicación de una obra)-, también debido a que el formato específico seleccionado es el de las *webcams*, las cámaras integradas y formateadas (aligeradas) para su funcionamiento en Internet, es decir, un soporte formulado para su comunicabilidad virtual. Lo registrado es lo siguiente: la cámara está encuadrada en el pecho de un sujeto con camisa blanca, desde el mentón hasta la mitad del torso, nunca se le ve la cara ni el encuadre varía, es el punto de vista de un espejo sobre un lavatorio de baño. El fondo es una cortina de baño blanca. El sujeto se desabrocha la camisa y comienza a enjabonarse el pecho con el propósito de afeitarse. Lo hace sistemáticamente, rutinariamente hasta quedar totalmente lampiño (práctica obligada de modelos publicitarios: el “pelo en pecho” no es tolerado por la estética actual *Fashion*). Luego se seca, se pone la camisa, realiza un perfecto nudo de corbata, se coloca

una chaqueta negra, de traje, revisa cada detalle y sale de cuadro. A este video, de una duración aproximada de 10 minutos, se le aplica el efecto “espejo”, es decir es duplicado (repetido) como imagen, lo que rebaja su rendimiento como registro (referencial) de una acción, reforzándolo como dispositivo (mecánico) artificial.

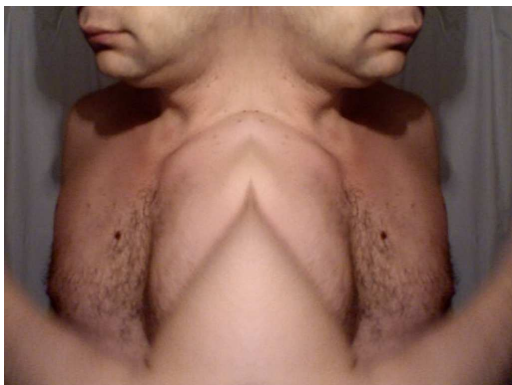
El nombre del video es “ABC 1”, es parte de una serie de cuatro videos que registran acciones “cosméticas” sobre el cuerpo; principal soporte de la industria publicitaria. Algunos de estos trabajos utilizan pinturas como telones de fondo de las acciones. Esto suprime el espacio referencial, real, y añade un trabajo artesanal (gestual) al precario formato de las *Webcams*. Esta serie está destinada a ser puesta en circulación en “*You Tube*”.



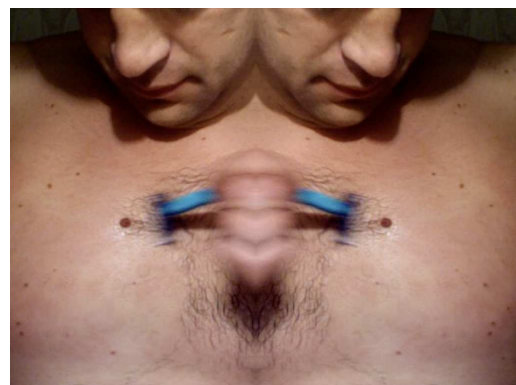
fotograma 1



Fotograma 2



Fotograma 3



Fotograma 4



Fotograma 5



Fotograma 6

Creemos que con este desplazamiento hacia el video, el dispositivo de seducción que intentamos articular en las pinturas es ritualizado en la acción del cuerpo, son acciones reguladas por la ejecución “automática” de las prácticas cotidianas presentadas como un ceremonial cosmético. El antecedente directo de estos ejercicios es por supuesto el trabajo performático de Paul Mc Carthy, su especial tratamiento del cuerpo como soporte y la contención de este en espacios precarios y artificializados con colores primarios y secundarios, dan pie a los ejercicios mencionados. Pero Mc Carthy entrega las acciones a un devenir aleatorio, mientras nosotros buscamos un gestual mecánico, además, Mcarthy expone el cuerpo a un ritual/ficción de índole infantil/fecal, donde el cuerpo comparece objetualizado como “personaje” (*personae* en inglés), nosotros también lo exponemos a una operación de desrealización, pero a través del ejercicio de un revestimiento formal.

El siguiente desplazamiento consiste en una serie de fotografías de vitrinas de galerías comerciales del centro de Santiago, galerías antiguas, oscuras, que encierra una práctica subjetiva de publicidad. Estas vitrinas despliegan órdenes, jerarquías, sistemas de color, iluminación etc. Configurando una estética popular (no industrial), alejada de los códigos del “*mainstream*”, un sistema estético subjetivo que se ofrece como publicidad.

Las fotografías serían finalmente impresas como gigantografías publicitarias (2x3 mt. aprox.), pero como transparencias, tal como los dispositivos publicitarios que se utilizan en el Metro de Santiago, enmarcadas en aluminio como cajas de proyección de luz. Están destinadas

como proyecto exhibitivo al circuito del arte, a la “galería”, lo que añade, homónimamente, una tensión entre ambos lugares.



Fotografía 1 proyecto “Galería” 2008



Fotografía 2 proyecto “Galería” 2008.

El proyecto “galería” articula dos prácticas publicitarias que corresponden a órdenes estéticos completamente distintos. La presentación de estas vitrinas, de su precariedad, su “mal gusto”, su desconexión con la disciplina estética publicitaria, en un formato industrial “*hi tech*”, introduce un funcionamiento paradójal en el “anuncio”.

Dentro del mismo sistema, presentamos otro proyecto aún en desarrollo: consiste en fotografiar profesionalmente una serie de pinturas (2x1.5 mt. aprox.) de las características que hemos definido para presentarlas como gigantografías publicitarias en la vía pública (específicamente me refiero a los anuncios instalados sobre edificios o autosoportados por una estructura). Esta serie se enmarca en un formato de “campana” asociada a un *slogan*: “a mis deseos he sobrevivido”, presente en cada anuncio con la misma tipografía.



“A mis deseos he sobrevivido”, óleo sobre tela (160X220 cm.) y texto insertado con Photoshop.

Como vemos, este proyecto recoge la principal actividad que impone el anuncio publicitario: la lectura, e intenta complejizar su función esencial, la entrega de un mensaje

unívoco que apunta a la identificación del sujeto con un sistema de códigos de tipo estético/social. El *slogan* utilizado es en sí mismo una paradoja, ya que, en definitiva, expresa el deseo de sobrevivir al deseo. Pensamos que el funcionamiento paradójico de esta “campana” se ve reforzado por el tratamiento de la imagen; el tamaño de la fotografía, su ampliación, debe dar cuenta del trabajo manual, artesanal, empleado en la realización de la pintura, introduciendo, nuevamente, una sutil indeterminación en el dispositivo publicitario.

Orden estético y transgresión

Con desplazamientos de este tipo hacia el video asociado a Internet, la fotografía y dispositivos publicitario, creemos que lo que se añade (o lo que se intensifica) al gestual de la cosmética, la pintura y la simulación, es el gestual de la comunicación. La funcionalización comunicativa de la imagen, expresada cabalmente en la figura de la imagen numérica, es el médium, el material/signo que nos permite explayar la operación paródica desde la pintura a la operación publicitaria (en el sentido amplio del término).

Este es el orden de las cosas que hemos asumido, al menos en lo que se refiere a la imagen, su producibilidad, su funcionalización y su consumo. También el médium por el cual podemos desplazar las operaciones que hemos cifrado en este análisis: “A la dualidad y la polaridad discursiva, ha sucedido el carácter digital de la informática. Asunción total del médium y de las redes”²⁵. Esta es nuestra forma actual de relacionarnos con las imágenes, la asunción del imperativo comunicacional y la extensión de la práctica publicitaria a todo el universo social, nos conducen a una disciplina de la participación espectacular, en definitiva, a la consumación de lo que Deborg vaticina en “La sociedad del espectáculo”: “...la dominación de la sociedad por “cosas suprasensibles aunque sensibles” que se cumple de modo absoluto en el espectáculo, donde el mundo sensible se encuentra reemplazado por una selección de imágenes que existe por encima de él y que al mismo tiempo se ha hecho reconocer como lo sensible por excelencia”.

²⁵ Baudrillard, Jean. De la Seducción. Madrid, Akal, 2005. 156p.

Esta “selección” de imágenes es el material de nuestra investigación, no sólo como material estético a reutilizar, sino como signos de lo constituye una condición de la imagen y una compleja operación: “Si en la sociedad de consumo la gratificación es inmensa, la represión es inmensa también; ambas las recibimos en la imagen y en el discurso publicitario, poniendo en juego el principio represivo de realidad en el corazón mismo del principio del placer.”²⁶

Pensamos que la operación que Baudrillard detecta específicamente en la publicidad, es lo que esencialmente la imagen digital ha extendido a todas las imágenes, una condición desvinculada tanto de la representación como de su credibilidad como documento, lo que nos plantea como sociedad, la necesidad de repensar las posibilidades que tienen estas de significar.

Podríamos decir que el principio represivo de realidad, siempre -de una manera u otra- se encuentra presente en el artificio estético, hasta el realismo, finalmente, debe encontrar su propio sistema. El problema ocurre cuando la realidad se ha aproximado de tal manera al espectáculo y viceversa, que la posibilidad de abolir la realidad por medios visuales resulta casi imposible. Cuando la realidad consiste en una borradura de la realidad y vemos consumada una estetización total de lo político ¿Cuál es nuestra capacidad de gozar las imágenes? Más bien ¿qué capacidad de seducción tienen las imágenes? No es fácil indagar en estas interrogantes sin arrojar a una determinación negativa del entorno a partir de la cual emprender una tarea de diferenciación. La publicidad y el arte de concepción autónoma, comparten una lógica de la diferenciación, de investigación y extensión de sus formas por reacción a sus propias determinaciones, un comportamiento inevitablemente análogo al comportamiento del mercado. El arte crítico ha asegurado su institucionalidad introduciendo su valor reflexivo en el valor patrimonial, en el Museo. Pero su separación del orden estético general, por una parte – en algunos mercados- lo introduce contradictoriamente en la lógica de la diferenciación, y por otra lo reduce al ejercicio de su propia revisión discursiva.

Nuestra posición, la estrategia ante el contexto que hemos asumido, se relaciona –desde las pinturas a las extensiones formales que hemos descrito - con la búsqueda de una intervención en la condición actual de la imagen. Aquella determinada como producción y circulación por la

²⁶ Baudrillard, Jean. El sistema de los objetos. México D.F. , Siglo XXI, 1969. 202p.

conjunción del medium digital con el imperativo comunicacional. Pensamos esta intervención como una transgresión dentro del orden estético general, como una operación solapada de interrupción de un “*continuum*”.

El concepto de transgresión que esbozamos, ante un mundo que a través de sus medios de comunicación se ha empeñado, como dice Baudrillard, en llevar a cabo la “erotización lúdica de un universo en el que no hay nada en juego”²⁷, debe, necesariamente, asociarse a su acepción más profunda, aquella que Bataille coloca en el corazón del erotismo: la transgresión como supresión del límite

Si hemos comprendido lo publicitario como una disciplina cosmética y una disciplina de participación comunicacional de las imágenes, podemos decir que, en conjunto con la imagen digital, constituyen la asunción total de un sistema organizado en torno a la funcionalización de la imagen. Cuando la imagen es clausurada en su rendimiento como información, asistimos a la absorción de ésta por el mundo del trabajo. La publicidad, el espectáculo y el diseño buscan incesantemente exceder sus propios límites, normalizando la pulsión de transgresión como moda. Muchas veces, respondiendo a esta lógica, nos encontramos con obras de arte que expresan cabalmente ese movimiento, presentando una concepción de arte como metapublicidad, metaespectáculo o metadiseño.

El gesto de transgresión que nos interesa precisar es aquel que se introduce por medio de la fascinación. Movimiento contradictorio entre una atracción hacia el mundo de la imagen organizada por el mundo del trabajo, de la producción, y un rechazo hacía éste, como imposición generalizada de una disciplina estética. Siguiendo el pensamiento de Bataille en “El erotismo”, la transgresión completa el mundo regulado, el tiempo profano de la producción, con la fiesta (la cual, a su vez, regula los impulsos ante lo prohibido) y el tiempo de lo sagrado. Pero, cuando la fiesta, el espacio de distensión de las normativas sociales es absorbido por el trabajo, y la transgresión es conducida hacia una práctica que expande los espacios de regulación estética y, finalmente resulta ser valorada como participación, su rendimiento complementario deja de existir, y su operación fundamental, como abolición del límite, desaparece.

²⁷ Baudrillard, Jean. De la Seducción. Madrid, Cátedra, 2005.147p.

¿Qué posición podemos conferirle al arte contemporáneo, de concepción crítica o autónoma, con respecto a la transgresión de un orden estético que por supuesto lo excede? La verdad es que en mercados importantes del circuito mundial es muy difícil definirlo. Un ejemplo de esto es que una obra como la de Paul Mc Carthy (profundamente transgresora en una sociedad como la estadounidense) encuentra posibilidades de desarrollo e incluso de mercado. A diferencia de esto, en el contexto chileno, donde gozamos o padecemos de un sistema estatal de financiamiento para el arte, que en definitiva constituye una especie de mecenazgo ideológico²⁸, encontramos el ejemplo de una obra como la de Juan Domingo Dávila (también de profunda vocación transgresora), probablemente el mejor pintor latinoamericano de las últimas décadas, la que es aún censurada y estrechamente considerada en el patrimonio público.

Preguntarse por el lugar que ocupa la transgresión en el arte es una cuestión compleja que preferimos delegar a la teoría y finalmente a la Historia, pero, nuestra percepción general de la configuración actual que el arte presenta, nos indica una tendencia hacia eclecticismo del consumo:

“Lo que solicita el eclecticismo son las costumbres del lector de revistas, las necesidades del consumidor de las imágenes industriales estándar, el espíritu del cliente de los supermercados. Este posmodernismo, en la medida en que ejerce una fuerte presión sobre los artistas a través de los críticos, los conservadores, los directores de galerías y los coleccionistas, consiste en alinear la investigación pictórica con el estado de hecho de la “cultura” y desresponsabilizar a los artistas con respecto a la cuestión de lo impresentable.”²⁹

Presentar lo impresentable, hacer participar aquello que no puede participar, una publicidad de lo indecible, es lo que se encuentra en la base de la transgresión a la que nos referimos, pero como decíamos anteriormente, producto de la fascinación que ejerce la organización visual que el capitalismo posindustrial y nuestra cultura tecnocientífica han desarrollado, es decir: no como

²⁸ Foster, Hal. El retorno de lo real. Madrid, Akal, 2001. 177p.

²⁹ Lyotard, Jean-François. Lo inhumano. Buenos Aires, Manantial, 1998. 130p.

diferenciación negativa, tampoco positiva, sino como el casi imperceptible ruido del “material” (la pintura) sobre lo inmaterial (imagen virtual), de lo paradójico sobre el “mensaje” publicitario, de lo precario y el Kitsch sobre el *glamour* y el diseño, de una sutil disfunción sobre los rendimientos comunicacionales y estéticos predeterminados.

No pensamos que el arte radica en los elementos mencionados, lo que nos interesa es la indeterminación que pueden introducir en el funcionamiento del sistema visual imperante. Esta determinación constituye nuestra cultura visual. El arte, precisamente, no es una actividad cultural, ya que no debe responder a los requerimientos de una comunidad, provengan estos del Estado o del mercado. Allí radica su resistencia a los intereses que la circundan y su capacidad de seducir los signos de nuestra cultura. La indeterminación de su objeto (imposible no pensar en Duchamp) es lo que determina, paradójicamente, su producción, su constante desplazamiento, aquella posición que hemos asociado a una radicalidad móvil.

Cuando se extrema el artificio desde la sistematicidad dominante (Warhol), desde los signos de su positivismo, cuando se radicaliza su función estetizante y comunicativa hasta su vaciamiento, hasta su indeterminación, se presenta la celebración del conocimiento trágico de la existencia, de la insignificancia y lo transitorio, de nuestro único realismo.

Conclusión

Pensamos que la tarea inicial, distinguir las operaciones cifradas en el trabajo pictórico, reconocer un contexto, más bien, una condición de nuestra relación con las imágenes para establecer un territorio de investigación en donde explayar estas operaciones, está, más o menos realizada, encaminada hacia su realización. Esto gracias a que las dificultades provienen del interior del sistema, donde las decisiones cobran valor, fundamentalmente, en relación a una praxis experimental.

Cuando estas dificultades se exteriorizan, la sociedad (inmediatamente) y su relación con el arte (preferiríamos llamarlo producción de lo innecesario) tiene la última palabra. Uno solamente puede jugar su apuesta que, como hemos visto, no está exenta de contradicciones.

¿No es acaso una convicción lo que finalmente expresa este texto? No podríamos constituir un pensamiento del arte sin ella, y las obras son un pensamiento del arte.

Que esta convicción encuentre resonancia en un entorno es una cuestión deseada pero más bien fortuita, depende de un sinnúmero de coincidencias que muchos artistas intentan controlar, pero con evidentes consecuencias en su trabajo. La responsabilidad del artista es con la investigación que sustenta esta convicción, con sus obsesiones. Fracasar es desatender estas obsesiones, que muchas veces no se presentan bajo el umbral de la convicción, por asistir las demandas y consensuar las concepciones provenientes de los intereses que rondan el arte. ¿Como podríamos considerar de otra manera la concepción del arte como vehículo de una reflexión sociológica, al artista como etnógrafo? para nosotros, como para Debord, “La cultura es el lugar donde se busca la unidad perdida”³⁰. El arte debe cuidarse del valor y la tarea cultural que muchas veces se le asigna, ya que como pensamiento material (la definición es de Pablo Oyarzún) su reflexión se concentra en el examen de las cuestiones que determinan una producción de lo innecesario, provengan estas del arte o no. ¿ Significa esto la autonomía del arte? Creemos que no, porque el arte, como institución, se constituye como reacción, positiva o negativa, a un

³⁰ Debord, Guy. La sociedad del espectáculo. México D.F. , Champ libre, 1967. Sección 180.

estadio cultural, a una época. La ficción de su autonomía o de actividad ligada a lo sublime no representa más que una de estas contorsiones.

Por último, queremos consignar el valor de apertura que este trabajo de Tesis ha significado para las prácticas que ahora forman parte de un cuerpo de obra. Apertura que pone en marcha una investigación más amplia y al mismo tiempo más acotada a un contexto. Los resultados, la eficacia, la resonancia que puedan alcanzar, están sujetos al devenir y a la persistencia. Por ahora, solo podemos confesar que, secretamente, el verso de Antígona nos alienta: “Aquello de lo que no se puede hablar, no se puede callar”.

Bibliografía

Bataille, Georges.

- “El erotismo”. Primera edición en colección Fábula, 2008. México D.F. Traducción de la primera parte: Antoni Vicens. Traducción de la segunda parte: Marie Paule Srazin. Tusquets editores.

Baudrillard, Jean.

- “Crítica de la economía política del signo”. Decimotercera edición en español, 2002. México D.F. Traducción de Aurelio Garzón del Camino. Siglo XXI editores.
- “Cultura y simulacro”. Octava edición, 2007. Barcelona. Traducción de Vicens y Pedro Rovira. Editorial Kairós.
- “De la seducción”. Décima edición, 2005. Madrid. Ediciones Cátedra.
- “El sistema de los objetos”. Primera edición en español, 1969. México D.F. Traducción de Francisco González Aramburu. Siglo XXI editores.

Bejamin, Walter.

- “La obra de Arte en la época de su reproducibilidad técnica”

Cabanne, Pierre.

- “Dialogues with Marcel Duchamp”. Primera edición en inglés, 1971. Londres. Editorial Da capo press.

Debord, Guy.

- “La sociedad del espectáculo”. Archivo Situacionista Hispano, 1998. Traducción de Maldejo. Champ Libre.

Déotte, Jean-Louis.

- “Catástrofe y olvido, las ruinas, Europa, el Museo”. Primera edición, 1998. Santiago, Chile. Traducción de Justo Pastor Mellado. Editorial Cuarto Propio.

Foster, Hal.

- “El retorno de lo real”, 2001. Madrid. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Ediciones Akal.

Hockney, David.

- “Secret Knowledge”, 2006. Londres. Editorial Thames and Hudson.

Lyotard, Jean-François.

- “Lo inhumano”, 1998. Buenos Aires. Traducción de Horacio Pons. Ediciones Manantial.

Nietzsche, Friedrich.

- “El nacimiento de la tragedia”, 1973. Madrid. Traducción de Andrés Sánchez pascual. Editorial Alianza.

Warhol, Andy

- “I’ll be your mirrror, the selected Andy Warhol interviews”, 2004. New York. Carroll & Graf Publishers.