



Universidad de Chile

UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Artes
Escuela de postgrado

CAMUFLAJE (DE ACOPLE)

Estrategia operativa de producción

Tesis para optar al título de Magíster en Arte, Mención en Artes Visuales

Alumno: Nicolás Miranda Espinoza
Profesor Guía: Rodrigo Zúñiga Contreras

Santiago, Chile
2009.

A Sofía Mora Orrego y
Olga Care Anabalon.

.... Josefa Miranda y
Aimara Miranda

AGRADECIMIENTOS

En todo el recorrido para establecer esta propuesta mucha gente estuvo involucrada; familia, amigos y profesores.

Mis agradecimientos especialmente a:

Stefan Duyvestein, Mauricio Menares y Valeria Alessandrini por su constante colaboración técnica y logística. Cristóbal Allende, Artiom Mamlai, Ana María Saavedra y Luis Alarcón por todas las conversaciones relacionadas al enfoque que aquí se propone. Carlos Ossa, Pablo Rivera y Rodrigo Zúñiga ya que fueron fundamentales las discusiones en distintas etapas de este proceso.

La paciencia de Camila Moraga Lagarrigue y a Silvia Espinoza Mora por todo su apoyo.

TABLA DE CONTENIDO

INDICE DE TABLAS	1.
RESUMEN	2.
INTRODUCCIÓN	3.
CAPITULO I.	
PAISAJE /TERRITORIO	
Dónde, Cómo y por qué, la obra crítica:	9.
I.1. Contexto y códigos transfronterizos: Reubicación artística para la producción crítica. Primer paso estratégico	9.
I.2. Producción de lenguajes y la materialización de la promesa abstracta: repetición. Segundo paso estratégico	12.
I.3. Funcionamiento de la maquinaria global desde el uso de códigos y signos: carácter político de la ironía. Tercer paso estratégico	15.
CAPITULO II.	
SIGNOS O CRUCES ESTRUCTURALES	
Contexto, estrategias y producción de obra	19.
II.1. Problema e hipótesis, desde la dinámica de contexto: Camuflaje como herramienta	19.
II.2. Estructura de conceptos en la producción personal	23.
II.3. Contexto visual	35.
II.4. Breve reseña local: el reconocimiento de contexto para la conformación	

de la escena	38.
II.5. Producción en el contexto actual: tres focos de análisis desde un lenguaje común	40.
CAPITULO III.	
TERCERA PARTE. GESTO:	
Característica política de la operación	51.
III.1. Análisis contextual: primer factor político	51.
III.2. Acotación en la estructura de producción personal: camuflar para resignificar	53.
III.3. Articulación de proyecto de obra: Bourriaud y la resignificación de las formas Como segundo factor político	61.
III.4. La calle como espacio para la resignificación	64.
III.5 Proyecto de obra	74.
CONCLUSIONES	83.
Caso 1.-Sierra v /s Jaar: Ejemplos de la hipótesis: la repetición gestual como herramienta política	85.
Caso 2.- de Orozco a Dan Witz: Estrategia de acople en el territorio híbrido	89.
Caso 3.- de Guy Debord al Skate Board: El análisis y la formación de conjuntos como fin político	95.
BIBLIOGRAFÍA	98.

INDICE DE TABLAS

TABLA 1: Primer diagrama conceptual para la producción de obra	30.
TABLA II: Primer mapa conceptual con fines reductivos	32.
TABLA III: La producción como eje del contexto y de la estrategia política	37.
TABLA IV: Mapa operativo actual	70.

RESUMEN

La articulación de una operación específica de las artes visuales en cuanto producción de obra (personal) con carácter político en la actualidad es la principal apuesta de este texto. Al comprender que corresponde a un enunciado algo extenso, o sobre todo, tremendamente complejo, para este trabajo he optado en primera instancia por un análisis territorial de las artes visuales en cuanto dinámicas del contexto global en relación a la producción de imágenes como lenguaje social.

Nociones como biopolítica, espectáculo de masas y producción (de consumo y de imaginarios), nos plantean el primer escenario al cual enfocar este trabajo. De él desprenderemos los cruces teórico / prácticos necesarios para (re) articular una propuesta operativa acotada. La que por su parte, se construye con tres pilares operacionales: repetición, acople y resignificación (éste último como la formación de conjuntos para una relectura).

Este texto ha sido construido en gran medida desde el pre—grado, pero sobre todo, a partir de los textos elaborados por mí durante el propio Magíster; de esta manera, el texto funciona como una recopilación de antecedentes y al mismo tiempo como soporte para la elaboración de las propuestas específicas de operación política actual.

La estructura remite al análisis de las dinámicas del contexto general o entorno relacionado con la producción de imaginarios colectivos a través de diversas herramientas a disposición, de ésta manera establecemos cruces entre estrategias publicitarias y producción de arte urbano —por sobre

todo relacional y contextual— simultáneamente planteo la reorganización paulatina de un mapa operativo durante mi proceso productivo (asumiendo la importancia de la reubicación de conceptos y de la singularidad material de cada propuesta) durante los últimos siete años, con el fin de resumir una estrategia acorde con la movilidad de signos, propia de nuestro contexto socio-cultural.

INTRODUCCIÓN

Este trabajo pretende abordar y apostar por posibles coordenadas y herramientas específicas de producción de obra crítica. Se intenta establecer lo anterior desde dos instancias: la primera dice relación con la identificación de un territorio de acción para las Artes Visuales en términos políticos y la segunda, en cuanto a la construcción de una estrategia operativa derivada de la reflexión territorial, la que hemos denominado “camuflaje de acople”.

El primer paso es establecer una revisión del entorno y sus dinámicas, asumimos acá la importancia del contexto global y su mecanismo (imagen-lenguaje) para la propuesta de este texto: discurso artístico en un límite territorial pues, apostamos por la ausencia de herramientas propias, dicho de otra manera; las herramientas visuales (y en muchos casos retóricas) las tiene el sistema económico, por ende son reconocibles para la masa consumidora, lo que desemboca en el requerimiento de una estrategia operativa de camuflaje con los códigos existentes en la maquinaria global para establecer una propuesta analítica y política.

Desde la base o reconocimiento de que la producción artística crítica en términos discursivos-operacionales, no es posible de ser estructurada en un campo puro o intocable, muy por el contrario, la utilización de la imagen en términos funcionales y operacionales le corresponde al sistema, nos planteamos tres preguntas claves que articulan las tres partes de este texto: cómo, dónde y porqué se instala el discurso y la producción de obra en términos operativos. Dichas interrogantes, si bien, se manifiestan desde un comienzo, son reiterativas en cada uno de los tres

capítulos, para desde ahí, poder sustentar el análisis contextual y la propuesta operacional eje de esta tesis.

El texto se constituye en las tres partes nombradas, las que corresponden a un análisis de contexto estableciendo relación con mi producción de obra desde PRE grado hasta la actualidad.

La primera de estas partes del texto, corresponde al territorio general y las maneras de abordar la propuesta de producción, para el caso, lo hemos titulado “Paisaje”. De alguna manera da el pie o “marca el ritmo” de las dos etapas siguientes, en ésta, se plantea el posible territorio, el cómo y el por qué será abordado.

La segunda etapa, la que en este caso denominamos “Signos”, corresponde a los cruces teóricos, históricos y prácticos, que permiten ejemplificar mi proceso de producción personal (con lo que ello incluye: análisis conceptual, formal, material de las obras), en relación al contexto actual, tanto local como global (mas allá del campo del arte). Es aquí donde pretendemos abordar el problema y la propuesta concreta.

La última parte o “Gesto”, apunta a operaciones específicas (ejemplificadas con propuestas artísticas y publicitarias) desde el análisis contextual ya realizado, de alguna manera, constituye un resumen jerárquico de los conceptos nombrados y utilizados anteriormente. Esta etapa se articula desde los cruces ya establecidos en el segundo capítulo. Con ejemplos de obras, análisis teóricos para situaciones específicas, así como con el estudio de las herramientas y soportes concretos (ejemplo: la calle como soporte), intentamos construir una propuesta formal así como justificar y evidenciar el territorio al cual pertenece la estrategia operativa de camuflaje, en otras palabras sustentar que dicha estrategia responde a la estructura del contexto global y a cada contexto específico que funcione como soporte (lugar, situación, acción, etc..) de obra. En este punto se hacen latentes los soportes fundamentales para la propuesta de camuflaje: repetición, acople y resignificación (los cuales serán ejemplificados en las conclusiones a partir de tres casos puntuales).

Lo que nos interesa en este trabajo, además de establecer un territorio de acción, es poner el acento en la operación misma como actividad política, en cuanto a estructuras de resignificación desde la reutilización y repetición del mecanismo global.

No planteamos acá, una mirada reivindicativa de la institución artística, más bien apelamos a que desde el reconocimiento del entorno, las operaciones permitan abordar la realidad visual como pequeños ruidos o interferencias, fomentando “vueltas de tuerca” o interrogantes hacia el origen contextual que contiene a la obra.

Le mecánica operativa en este caso se aproxima más a la suma que a la ruptura, es decir, para reinterpretar un objeto o situación, nos interesa acoplarnos, apropiarnos, crear un conjunto nuevo desde la unión de dos elementos, conceptos, objetos o situaciones, que a su vez derivarán a una nueva lectura, que sin duda, no cambiará al mundo (o las conciencias), pero si permitirá plantear un problema.

El primer análisis que establecemos radica en el contexto o entorno, las dinámicas que lo sustentan y las estrategias que posee. Para proponer lo que esbozamos en los párrafos anteriores partimos de la premisa problemática de que: el mundo visual se constituye dentro de las leyes del espectáculo de masas y este a su vez opera desde la lógica producción /consumo para su sobrevivencia.

Dicho de otra manera , los ojos estarán puestos en el escenario a desarrollar la obra de arte crítica, asumiendo que si la esencia de este sistema es la ecuación producción /consumo, su estrategia de difusión es la ecuación producción /consumo de imágenes como lenguaje para la incorporación social e individual: biopoder y biopolítica.

Desde la noción de lenguaje social y dinámicas de incorporación apuntaremos en una primera etapa, de manera sucinta, hacia las nociones (antes nombradas) de biopoder y contexto (si se propone una posible territorialidad crítica, independiente al área específica en términos de profesionalización, es inevitable abordar de alguna u otra manera dichos conceptos a modo de soporte y dinámica general).

Estos corresponden al orden económico actual y el modus operandi de su existencia. Se debe tomar en consideración que el sistema capitalista (capitalismo financiero) se caracteriza por la expansión, donde lo que rige su orgánica es la mercancía, por ende las grandes transnacionales corporativas son los elementos que ejercen el poder, donde el único objetivo es el sustento del propio sistema.

El poder por su parte puede quedar entendido como una dinámica de fuerzas dentro de una sociedad determinada, y éste a su vez produce contextos específicos reconocidos como supuestas verdades.

Su característica fundamental es incorporar el concepto de vida (cuestiones trascendentales). El incorporar dicho concepto no es un gesto humanitario, no es al individuo al que se incorpora por benevolencia, sino que por estrategia, como elemento de un mecanismo, la vida como objeto administrable y el individuo como una pieza más del funcionar de la maquinaria global. Es un modo de control, que varía de acuerdo a la evolución del sistema económico, si en un principio el riesgo es la muerte directa, posteriormente puede ser la inhabilitación (muerte) social, no necesariamente en cuanto a cárcel, sino que a producción y consumo¹.

De esta manera el individuo, el cuerpo, la vida se constituyen como elemento fundamental de la estructura estratégica del sistema económico capitalista, la inserción no es gratuita, el individuo se constituye como sostén desde el consumo².

Ser incorporado, no solo en términos individuales, también colectivos e institucionales, es parte de la mecánica del orbe, se infiltra en la vida cotidiana, la noción de incorporación y de control están inmersas en la sociedad. Indudablemente es un asunto de contexto y lenguajes, de modos de producción y de decodificaciones desde la globalización, de modelos y deseos repetidos en serie, comunes para la gran mayoría del mundo occidental.

Desde el análisis anterior, entendemos al contexto social como soporte de una serie de lecturas colectivas de una promesa abstracta, así, el territorio de la visualidad (en tanto que mecánica de representación en el contexto) se constituye como esencia del sistema y por ende no le pertenece solo a las artes visuales, sino que, más bien, las artes visuales son parte de su dinámica. Acá nos detenemos y estableceremos los cruces necesarios, principalmente extraídos de la

¹ Para Michel Foucault del biopoder se desprenden dos sub conceptos: la anatomopolítica y la biopolítica, sin pretender profundizar exageradamente, desviándonos del tema central, se puede establecer que el primero remite a las partícula más ínfima del individuo en cuanto objeto de control y el segundo al control de algún tipo de colectivo o comunidad, de una población humana, algún grupo regido por leyes biológicas: catastro y clasificación: natalidad, mortalidad, imaginarios, etc..

² Para Michael Hardt y Antonio Negri, es un proceso histórico económico, donde el poder pasa desde la estrategia de una sociedad de la disciplina a la sociedad del control (individuo, códigos globales, imaginarios colectivos, etc..).

publicidad y la calle como ejemplos tangibles y directos, para identificar y acotar los posibles modos de operación que desprendemos de la noción de camuflaje.

Cada cruce teórico /práctico, o el respectivo análisis que corresponde al proceso de producción de obra, deriva de la “evolución” de mi línea operacional manifestado en este trabajo en tres etapas adaptadas a los tres capítulos: gesto inconsciente, primera articulación conceptual, tercera etapa de resumen y reorganización (ejemplo de obras).

Estos cruces tienen por objetivo sustentar la relación producción de obra /contexto, ya sea desde la referencia histórica en cuanto conformación de las vanguardias o específicamente el caso chileno bajo la noción de escena, las dinámicas del espectáculo en relación a la reinscripción de la institución artística y el énfasis en la noción de consumo y mercancía, para, a partir de ellos ejemplificar y proponer.

La última etapa está demarcada por las nociones de resignificación y relectura nacidas del preciso accionar de la operación de camuflaje, implican una suerte de reciclaje. Sin embargo, no malentendamos dicho término (ya que esta tesis no es una oda a la ecología, ni un llamado desesperado al cuidado de nuestro ecosistema, no soy miembro de Greenpeace), no pretendo dar al objeto por sí solo, el carácter cotidiano y reutilizable como en la década del 60, por lo mismo no se debe mal enfocar la función que le otorgamos al reciclaje: es un texto dirigido y sustentado por propuestas operacionales. Viendo en ellas todo carácter político de la producción de obra.

La estructura narrativa podría haber funcionado estableciendo una analogía con una receta de comida, en cuanto se establecen ingredientes y pasos ordenados para lograr el objetivo. También como estrategia militar bajo la noción de guerrilla urbana rescatando el concepto de infiltrado. No obstante, he elegido darle énfasis a la importancia jerárquica de cada concepto constructivo (en términos globales: contexto y en términos específicos: el mapa conceptual de operación), por lo tanto la estructura de texto se aleja de las características que posee un manual.

Este texto es en sí un reciclaje (acople) de los diversos análisis teóricos y prácticos de mi paso por el Magíster en Artes Visuales, una suerte de “cortar y pegar” preestablecido como obra programática. Cada trabajo teórico y cada proyecto de obra fue enfocado (en su propia construcción) a la estructura de este texto. Si se quiere, puede ser entendido como una especie de “enchulamiento” discursivo, de acuerdo, pero absolutamente intencional.

En el fondo, es producto de la acción de un montajista, si apelamos al camuflaje de acople como operación base, tal mecánica, ha sido repetida en la construcción de esta tesis.

La demanda que podemos hacer a la propuesta que aquí se expone, es de carácter territorial, o sea, si la televisión está llena de espectáculos más entretenidos que cualquier ínfima intervención callejera, por qué apostar a ellas como alternativa política (si la perspectiva se limitara a eso, me podría haber dedicado a la publicidad). Primero, por asumir la esencia de las artes visuales con carácter político, en tanto deben establecer relación con el mundo en general, analizar y realizar montajes, pero principalmente y de manera mas concreta, por entender que es imposible establecer una competencia a la par con el espectáculo de masas y al mismo tiempo pretender desarrollar dicha confrontación en un territorio híbrido, o más aun, desprovisto de herramientas propias. Si se piensa en la viabilidad de esa posibilidad, pienso, se corre el riesgo de caer en la inocencia. Ahora bien, si el arte critico no se debe asumir como un montaje para propiciar distintas resignificaciones, y realmente existe la opción de realizar dicha pelea, por favor se me avise, pues esta tesis habrá sido una completa y absoluta pérdida de tiempo.

CAPITULO I

PRIMERA PARTE: TERRITORIO

DÓNDE, CÓMO Y POR QUÉ, LA OBRA CRÍTICA.

I.1.-Contexto y códigos transfronterizos: reubicación artística para la producción crítica.

Primer paso estratégico.

Hace un tiempo se vio a través de la televisión y los medios de difusión escrita el éxito de una “sit com” importada, reproducida desde Norteamérica la alta sintonía de dicho programa según la mayoría de las opiniones por mi escuchadas o leídas (noticiarios / programas de farándula,...que junto a la acción de callejear son referentes no menores en mi producción de obra general), responden a un gran trabajo de guión, de estudio de nuestra realidad criolla, donde la serie a sido “espectacularmente” adaptada, traducida a nuestro contexto.

Cabe destacar que la serie original- “Married with Children”, de 1987”- provocó gran revuelo en su país de origen (E.E.U.U), debido al retrato fiel —pero no por ello falto de ironía— de la realidad social norteamericana, de la familia media. Dicho programa penetró sin problemas en los televidentes tras verse reconocidos en la parodia. El año de la serie original en comparación con el éxito actual de la serie “chilenizada” no deja de ser un dato menor, el éxito actual de la serie en nuestro país podría corresponder a los procesos de inscripción dentro de los códigos globales del

mercado³ Esta incorporación remite a estrategias de mercado para su propia sobrevivencia, los límites de identidades en la cultura occidental se hacen cada vez mas borrosos⁴.

Más que un trabajo de guión (sin restar merito al profesionalismo que los guionistas puedan tener), el éxito podría deberse a la norteamericanización (poder económico, discursivo) del planeta. Tras los diversos procesos de “modernización”, Chile se ha integrado al mundo, no en cuanto recursos técnicos (jamás nuestro país a pasado por un proceso real y completo de industrialización), pero sí a lecturas globales posibles de ser decodificadas. Al modo de vida, al modelo reproducido, donde dicho modelo se transforma en la realidad reproducida en serie, copia de copia, ausencia de original operando como eterna promesa de incorporación⁵.

No se trata de nuestra identidad en particular (menos aún por el uso del idioma, o para este caso de modismos), sino de una identidad globalizada donde los productores y ejecutivos han manejado la noción de “masa” como recurso que sustenta la industria del espectáculo, así obviamente se buscará que el producto sea aceptado a nivel popular, por ende reconocido, familiarizado, decodificado.

Walter Benjamín⁶ ya reconoce en la “democratización” de la obra hacia las “masas” un elemento de suma importancia, a partir de la reproductibilidad técnica. En primera instancia se podría apelar a la real democratización, a la proximidad de las masas al campo del arte y en segunda instancia como peligro en la medida que esa lectura, ese reconocimiento o apropiación de la visualidad permitiera ser el sustento del espectáculo popular de masas y por ende, estrategia del sistema económico y del mercado: la visualidad como materialización de la promesa de incorporación, produce consumo y sentido. Este tipo de producción es uno de los puntos centrales

³ Con lo cual, podríamos establecer a la vez, una relación con la noción de “puesta al día”: desde un nuevo orden político y económico, obviamente con nuevos códigos y lecturas, en resumidas cuentas, con otro contexto (probablemente si el debut de la adaptación hubiera sido hace 15 años atrás el éxito no sería el mismo, sin pretender puntualizar en un supuesto anacronismo).

⁴ El sistema y los modos de vida en relación a expectativas y promesas se globalizan, se multiplican, (el acontecimiento fundador se repite en la medida que es un hecho concreto y operan sus nuevos significados) haciendo difícil la constatación del elemento original, permitiendo de esta manera las lecturas o identificaciones transfronterizas.

⁵ Es cierto que en la serie televisiva existe un trabajo de adaptación, pero sin embargo este puede ser considerado como un elemento técnico complementario al contexto general de identidad global. Las diferencias no implican un cambio en la construcción de la identidad o mas bien de su proximidad con los tele espectadores

⁶ “La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica”, no se cuenta con el dato de edición. www.philosophia.cl.

de lo que propone este texto, a partir de la asimilación de que dicha producción de sentido es realizada por el sistema o contexto, no llamamos a realizar “algo” nuevo, ni siquiera producción de sentido autónomo y liberador (interpretación purista del término) como en algunos casos propone Nicolas Bourriaud (reconociendo que de todas maneras el gesto de producir sentido de manera lúcida ya forma parte del carácter político del discurso artístico), sino que ubicar el análisis para la producción en un territorio absolutamente descubierto en términos operacionales (segunda parte de este texto), para desde ahí reutilizar las herramientas ya existentes, ya decodificadas⁷. La base política, de ésta manera, radica en la manipulación de los códigos existentes que permiten la lectura masiva de dichas herramientas o elementos contextuales, en la exageración de esas formas de lenguaje, se encuentra el factor irónico crítico, no en la invención de nuevas formas distantes al entorno real.

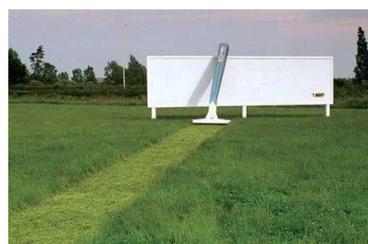
El cambio de códigos, lecturas o significados a partir de un acontecimiento o una idea que se concreta atañe al campo de las artes visuales, lo transfronterizo a partir de códigos globales y por supuesto, reconocibles, repercute en los nuevos discursos teóricos y prácticos (idea / praxis como constructores de la producción), donde podría ser posible encarar políticamente el asunto desde el análisis del territorio en si y de las herramientas disponibles⁸. El campo del arte se reubica en un limite, donde no le pertenecen las herramientas de antaño, sin pretensiones de reclamarlas, estas pueden ser utilizadas de manera similar al contexto.



Estrategia visual⁹



Estrategia Publicitaria



Estrategia publicitaria

⁷ Aquí si tiene absoluta relación con la propuesta de Nicolas Bourriaud, tanto en “Estetica relacional” como en “Postproducción”.

⁸ Pero no desde términos añejos, ni haciéndose cargo de asuntos pasados como si fuera el presente (ello seria una operación ingenua), menos aún utilizando la representación como panfleto (se podría mencionar, pero no usar al mismo modo que en tiempos anteriores a los cambios de paradigmas diría A.C.Danto). La manipulación de un elemento dado, es política en la medida que lo contrapone con la “realidad”, es puesto en evidencia por exageración.

⁹ En las imágenes publicitarias que mostraremos en el desarrollo de todo este texto, no agregaremos datos técnicos pues lo que nos motiva a utilizarlas es la operación y las estrategias tanto conceptuales como

I.2.-Producción de lenguaje y la materialización de la promesa abstracta: repetición. Segundo paso estratégico.

La característica expansiva del modelo económico implica que la “democratizadora” incorporación se realice en los cuerpos y mentes de los “ciudadanos”¹⁰, llevando consigo un modo de lenguaje común, aterrizando o materializando las expectativas abstractas producidas en serie (deseos), y la asimilación de los métodos de control¹¹. Para Nicolás Bourriaud los actos más mínimos se transforman en productos de consumo, siendo, de esta manera, parte del campo de la abstracción, es ahí, donde el autor de “Estética Relacional”, propone materializar dichos elementos cotidianos, romper y confrontar el espectáculo de masas en lugar de enaltecerlo. Si bien, en la primera parte estamos de acuerdo con Bourriaud, cabe destacar que dicha materialización relacional, no la articula el arte (no pretendo reorganizar o liberar las conciencias desde una supuesta trinchera artística), es la publicidad y los medios de comunicación quienes hacen tangible en la visualidad la promesa abstracta de incorporación en beneficio del consumo¹², por ende el

materiales que les permiten establecer relaciones con el entorno independiente a la productora y/ o empresa que las haya gestionado

¹⁰ Hardt y Negri para este caso, los denominan directamente como consumidores, dada las características estratégicas de la inclusión. Por su parte Baudrillard, también hace referencia a este término

¹¹ El panóptico por ejemplo, no se concreta en la torre de vigilancia (concretamente hablando esto se ve físicamente en los casos de violencia directa por parte del sistema: control militar o invasión) sino en la mente del sujeto, así como tampoco la Biopolítica debe su existencia a una mera institución gubernamental. En cuanto al fenómeno de incorporación del individuo y la vida, Negri afirma “los comportamientos de inclusión y exclusión social adecuados para gobernar son, por ello, cada vez más interiorizados dentro de los propios sujetos”.

¹² En este punto resalta como ejemplo concreto el documental Canadiense “La Corporación” de Mark Achbar y Jennifer Abbott. Específicamente en lo relacionado con el trabajo profesional (psicólogos) para el consumo de muñecas Barbies.

carácter político de la obra, no es ni aterrizar lo abstracto ni contraponerse como kamikaze, sino que reconocerlo, reutilizarlo, imitarlo, parodiarlo, someterlo a cuestionamientos desde la repetición irónica, en reumen; instalar el tiempo (relectura) de duda como activación del problema.



Gesto: Fotografía de señalética dada vuelta en la Población Chile, comuna de San Joaquín¹³



Gesto: Photoshop alusivo a la acción callejera de pintar los dientes de rostros Publicitarios.

Al comentar el gesto de reutilizar, exagerar, repetir, reinformar o directamente camuflar, para así poner en duda un elemento o concepto de nuestro entorno cotidiano, no puedo reducirme solo al aspecto teórico/académico, es necesario, comentar la filiación de dichas operaciones con mi producción de obra/discurso. El origen se encuentra en situaciones bastante comunes y poco doctas, se debe en términos generales, a referencias visuales, algo vagas y asumidas solo de manera superficial (más bien intuitivas). En primer lugar, mirar mucha televisión, en segundo: el simple hecho del recorrido callejero, conocer la calle, como afirman Paul Ardenne y Michel de Certeau, significa aprender a observar, es el primer paso para la apropiación, aunque la biografía remita a un ambiente Punk adolescente durante los 90, de largas caminatas, tocatas, y predilección por un objeto de consumo: tetra pack, incluyendo la formación de proyectos de bandas (solo proyectos, dada la ineptitud musical de quien escribe) de la misma corriente sin ningún tipo de expectativa, salvo comentar lo cotidiano (primera intención de establecer un enfoque crítico) con bases rítmicas ya echas por muchos otros (extraídas principalmente de “Flema” y “Flemita”, que a su vez

¹³ La situación fue encontrada así (sin mi intervención), el cartel dice “villa de los músicos” pero se encuentra al revés.

realizaban la misma copia), en ese instante, con desconocimiento absoluto de las relaciones teóricas entre el Punk y la internacional Letrista o las estrategias de “La Internacional Situacionista en su fase heroica”¹⁴. Y en tercer lugar, “operar con lo ya dado”, el chiste escolar (a veces bastante básico), como el infantil gesto de oscurecer el diente de un rostro de afiche o juegos de palabra principalmente derivados del coa¹⁵.

Por básicos que sean los ejemplos anteriores, son la referencia directa de mi producción, ya que significaban la esencia de la reutilización, son la búsqueda de segundas interpretaciones o utilidades, desplazamientos mínimos de elementos existentes, en ese contexto, dicho “ataque inocente” significa, como se pone de manifiesto en un diálogo de la película “Muertos de risa” de Alex de la Iglesia: un instante de absoluta anarquía, de libertad,...haciendo alusión al gesto de la bofetada.



Banksy , intervención callejera ¹⁶



Publicidad callejera¹⁷

Cada uno de los casos anteriores son el *modus vivendi* del parásito (reutilizo el nombre de la operación trabajada por Cristóbal Allende en su tesis de pre grado en el año 2004, Universidad Arcis), o para este caso: la acción de camuflar y acoplar.

Sin la intención de realizar mi autobiografía, volvemos a la base concreta del inicio de este ítem: la materialización visual de lo abstracto en la mente del consumidor a modo de lenguaje global. Por ejemplo, hace un par de años, en el metro de Santiago, entre las estaciones Santa Lucía y Universidad de Chile, específicamente en el túnel del metro se llevó a cabo una campaña publicitaria de Coca-Cola. Esta consistía en que los pasajeros vieran un aviso en movimiento

¹⁴ Home,2004: 81,165.

¹⁵ Lenguaje carcelario, basado en los dobles sentidos, reinterpretaciones a raíz de los juegos de palabras (conceptos ejes de nuestra propuesta). En muchos casos con una funcionalidad específica: comunicación en clave (en Argentina el mismo fenómeno se denomina lunfardo).

¹⁶ No se cuenta con datos referenciales.

¹⁷ En ambos ejemplos visuales se establece relación con un elemento ya existente: señalizaciones. A partir de él se genera una nueva lectura.

producto de la velocidad del tren. La campaña se dividió en tres etapas, la primera era un spot en movimiento, similar a los de la televisión: una mujer tomando coca cola, la segunda correspondía solo a la botella, recalcando los colores que identifican al producto, la tercera y última etapa era solo una línea del color típico de la bebida (rojo). Con la asimilación paulatina de los espectadores-consumidores, se permitió que, en la última etapa, éstos vieran el aviso del producto solo con una línea de un color específico, o sea la publicidad, se la pasó el propio consumidor en su cabeza. No casualmente la publicidad resalta acá como un ejemplo claro, este campo se constituye como elemento estratégico del mercado, como medio comunicacional de los códigos globales diseñados (Baudrillard).

Para Michael Hardt y Antonio Negri, lo biopolítico se debe analizar en cuanto a sus nexos inmateriales, ahí se instala el punto que nos interesa para establecer el territorio de operación artística: la capacidad de producción.

La producción mencionada, es la de lenguaje, específicamente visual, como hecho innegable e incuestionable, corresponde al manejo de lo simbólico, a la utilización de códigos en pos del consumo por parte de las industrias de la comunicación,. Aquel escenario, es el campo donde se tendrán que establecer las estrategias operativas— en esta parte, de repetición— para un posible arte de carácter crítico. Obviamente en este punto resalta la importancia de dos factores que serán comentados mas adelante: el diseño y la publicidad como productores de signos y organizadores de códigos a través de las imágenes, donde ambos apuntan al deseo, al fetiche y a la expectativa de incorporación a partir de elementos reproducidos en serie.

I.3.-Funcionamiento de la maquinaria global desde el uso de códigos y signos: carácter político de la ironía Tercer paso estratégico

El contexto tiene como objetivo la producción y reproducción de la vida misma, entendiéndola como una dinámica económica. Cuando Hardt y Negri interpretan a Foucault, se refieren a que el poder y el modelo económico al mismo tiempo de incorporar, revelan un nuevo contexto (entorno) “un ambiente del evento”¹⁸. Los modos de comunicación o lenguajes son de suma importancia para la estrategia del poder: el cuerpo biopolítico requiere modos de lenguaje.

¹⁸Hardt-Negri, 2000: 25.

La incorporación de la vida o del individuo, como ya comentamos, es una forma de control, esta incorporación o “integración eficaz”¹⁹ del individuo, implica la utilización de códigos comunes. No se infiltran estos códigos en el accionar cotidiano para otra cosa que no sea la subsistencia y el accionar del modelo económico desde la producción y reproducción de si mismo, entiéndase esto último como la reproducción copia o simulacro de deseos y patrones comunes (expectativas de incorporación a partir de la utilización de signos específicos).

A través de las modernizaciones y el paso por las etapas del capitalismo, los medios o formas de control se han tecnologizado, De esta manera el individuo se ha de incorporar paulatinamente en la lectura de códigos sociales²⁰.

Baudrillard es enfático en manifestar esta incorporación a raíz de estrategias de sobrevivencia: “Sólo una vez alcanzado el umbral de la ruptura, el capital en fin suscita al individuo en tanto que consumidor y no ya únicamente al esclavo en tanto que fuerza de trabajo”²¹, no lo libera sino que lo incorpora “como otro tipo de siervo”, se modifican los códigos²² bajo la incorporación estratégica, se encuentra la del consumidor como elemento eje del mecanismo global (específicamente occidental). Baudrillard afirma al respecto “...Definir el consumo no solo estructuralmente como sistema de intercambio y de signos, sino estratégicamente como mecanismo de poder”²³, esto último, nos hace asumir a la masa consumidora como gran decodificadora del lenguaje basado en la imagen (desde el análisis de “la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”), como sostén de la mercancía desde el espectáculo popular. En este punto surgen las preguntas ejes de este análisis: qué tipo de obra es la que se inscribe con carácter crítico y político en el contexto global, cuál es la estrategia de un arte actual bajo las condiciones ya

¹⁹ Baudrillard,2005:83

²⁰ Por ejemplo: el sistema o para este caso el poder, no establece directamente el riesgo de la muerte, castigo físico o incluso moral, sino que desde la vigilancia permite o busca el “autocontrol”, en otras palabras; aplicar la ortopedia: hace trabajar al ocioso y enderezar al que esta torcido. Esta dinámica de poder no apela en ningún caso a la conciencia social, sino que a una lectura pública de códigos comunes descifrables. Foucault argumenta en relación al panóptico como medio de poder y de control, que éste tiene absoluta incidencia en la vida cotidiana, es más, rige la proporción entre exceso de poder y exceso de producción (asumiendo la producción como el eje de la maquinaria económica) “Se convierte en un edificio transparente, donde el ejercicio del poder es controlable por la sociedad entera....El esquema del panóptico se difunde en el cuerpo social como función generalizada”, Foucault, 2005: 211.

²¹ Baudrillard,2005:83.

²² Para el Sub comandante Marcos se trata de homogenizar, de volver a todos iguales y de hegemonizar una propuesta de vida. Es la vida global. Su mayor diversión debe ser la informática, su trabajo debe ser la informática, su valor como ser humano debe ser el número de tarjetas de crédito, su capacidad de compra, su capacidad productiva.

²³ Baudrillard,2005:84

comentadas. Al entender que la visualidad no se remite al disfrute de una elite como es generalmente propuesto por sectores conservadores (no necesariamente el conservadurismo de derecha), sino que es transversal a diversos campos sociales, podemos apostar por la repetición, la mención, la reutilización de las mismas herramientas, dicho de otra forma: el carácter político radica en operaciones de camuflaje, donde se supone existe solo consumo, se genera actividad, una suerte de reciclaje de herramientas, donde éstas, a su vez, establecen relación con la esencia del contexto: tipos de producción. Pero en este caso, producción de discurso, que permita cuestionar, establecer un tiempo de duda en espacios cotidianos, crear segundas lecturas, y desplazamientos de todo elemento que se encuentre a disposición. No se propone otra cosa que “parasitar” o específicamente camuflar en el contexto, operar de la misma manera y con los mismos elementos que él.

La vida, el individuo y el cuerpo no son elementos incorporados por el biopoder solo para manipularlos de manera caprichosa o desde la caricatura del titiritero, sino que son elementos que operan como piezas de una maquinaria, son parte de ella, se movilizan bajo los códigos de ésta y sus dinámicas productivas..., ahí es donde radica la estrategia de la incorporación por parte del poder²⁴.

El sistema genera la fragmentación en pos de la producción y reproducción con códigos específicos: un contexto con dinámicas de signos, traspasando las fronteras geográficas y los límites de campos establecidos. Donde el signo y el diseño funcionan como matrices en diversos mercados dirigidos²⁵. Al apostar por la reutilización de formas ya establecidas, existe un reconocimiento de territorio híbrido, limítrofe, sin herramientas propias. Repito que esto no es una reivindicación, no se plantea esta situación con el interés (por lo demás heroico) de “recuperarlas”, sino de enumerarlas, analizarlas, y por supuesto tergiversarlas a partir de operaciones concretas. La repetición en cuanto que puesta en evidencia de una situación determinada, se constituye como gesto de mayor calibre político que la crítica ajena y distante: la ironía por sobre el discurso ético.

²⁴ En el texto “Imperio” de Hardt y Negri: en relación al sistema y su expansión totalitaria “no puede sino producir y reproducir a los hombres en sus determinaciones más profundas, en su libertad, en sus “necesidades”, en su mismo inconsciente como fuerzas productivas. El sistema no puede sino producir y reproducir a los individuos como elementos del sistema”.

²⁵ ¿Producción artística como una excentricidad del diseño? (valor de signo).



Contradicción evidente: ironía como recurso.

CAPITULO II

SEGUNDA PARTE: SIGNOS O CRUCES ESTRUCTURALES. CONTEXTO, ESTRATEGIAS Y PRODUCCIÓN DE OBRA.

II.1.-Problema e hipótesis desde la dinámica de contexto: camuflaje como herramienta.

En esta parte intentaremos establecer cruces teóricos en relación a los ejes del inicio de este texto (dónde, cómo y por qué), para así, facilitar la identificación del problema general y a la vez dar énfasis a la hipótesis, basada, como ya lo hemos comentado, en la “operación” estratégica, o en otras palabras, la manera de abordar los proyectos de obra crítica en un “territorio” híbrido.

Como esbozamos en el primer capítulo, la estructura socio económica juega un rol fundamental en cuanto al territorio de la institución estética (genera códigos de lenguaje y materializa los imaginarios desde las herramientas visuales). Para establecer cruces que permitan identificar posibles operaciones, es prudente, primero, observar la movilidad de signos a partir del contexto general, y, de alguna manera sustentar lo manifestado en la primera parte de este texto.

Contexto socio-económico e institución del arte históricamente se han entrelazado, la producción artística no es ajena a los acontecimientos y las modificaciones paulatinas. En los conceptos de momento histórico y contexto se filtra la noción de “realidad”(y de lo Real)²⁶, para el caso podríamos enfatizar el contexto o la noción de entorno en la medida que se concretiza la idea irrepresentable.

No solo en este texto, sino que como esencia del periodo actual, lo anterior implica una revisión de conceptos, que, se supone, estructuran nuestro entorno o experiencia de lo “real”. En

²⁶ Para Lacan (reafirmado actualmente por Slavoj Žižek) la realidad no es lo mismo que lo Real: puesto que nuestra realidad está construida simbólicamente; lo real, por el contrario, es un núcleo duro, algo traumático que no puede ser simbolizado. Podríamos sostener la tesis de que lo real es el vacío provocado por la ausencia de original, por la repetición inconclusa de elementos. No todo en la realidad puede ser desenmascarado como una ficción; sólo basta con tener presente ciertos aspectos -puntos indeterminados- que tienen que ver con antagonismo social, la vida, la muerte, y la sexualidad. A estos aspectos tenemos que enfrentarlos si hemos de querer simbolizarlos. Lo real no es ninguna especie de realidad detrás de la realidad, sino el vacío que deja a la realidad incompleta e inconsistente. Es la pantalla del fantasma; la propia pantalla en sí es la que distorsiona nuestra percepción de la realidad. Se desprenden clasificaciones: el real simbólico, el real real y el real imaginario.

primer lugar, y de manera resumida (muy superficial) podemos afirmar que nuestro tiempo se caracteriza por una supuesta superación: la superación de la dialéctica, superar los opuestos, dicha superación es nuestro mito actual, es el discurso oficial de la posmodernidad: la simulación de acontecimientos y discurso.

Como afirma Augé, la esquizofrenia es una condición de la sobre-modernidad, donde nos encontramos adormecidos por el exceso (que no significa contenido, sino que repetición constante de información similar)

Sin embargo podemos afirmar que los opuestos no son elementos separables, son la dinámica en si de nuestro entorno, son unitarios, uno, depende del otro: lo bueno y lo malo, lo bello y lo feo, ...producción y consumo, ejemplo: EEUU y Medio Oriente. Se generan o simulan situaciones para la sobrevivencia del modelo,...no vive una sin la otra, todo es relacional, en contraposición con Bourriaud, dicho modo de acción no es propio del arte,..la dependencia con un otro, es en todo orden de cosas y lo político de ello (desde la obra) esta en la forma de asumirlo y utilizarlo.

El entorno opera como una constante simulación, según Baudrillard, no es un hecho menor, es demasiado potente en términos políticos, ahí mismo recae la problemática de los modos de operar, en cuanto a la potencia de lo “hiperreal” versus su posible representación. (el mismo problema de las vanguardias en la medida que intentaban hacerse cargo de los problemas transcendentales y resultaron ser los estados, el poder político económico quien los concreto o puso sobre la mesa).

En “Cultura y Simulacro”, Baudrillard²⁷ apunta a la problemática política de la parodia, recordemos que en ella estamos situando la esencia crítica de las operaciones visuales, por lo tanto, su análisis, no es menor. El teórico francés remite al viejo problema de la representación a partir de que todo nuestro entorno, lo que él llama hiperrealidad, se basa en la simulación. De esta manera es imposible poder escenificar la ilusión así como rescatar un carácter absoluto de realidad “..la ilusión ya no es posible porque la realidad tampoco lo es²⁸”.

Apuesta por articular los discursos desde la misma estrategia del contexto (asumiendo el carácter dialéctico del entorno), no solo por la factibilidad de decodificación, sino porque es con los

²⁷ Baudrillard, 2007: pp.47-57

²⁸ Baudrillard, 2007: 47

mismos medios con los que se pueden provocar cuestionamientos a modo de boicot, pues estos estructuran la dinámica de lo “real”, dado a que la trasgresión y la violencia reivindicativa en términos literales, cuestionan el reparto de lo real, no así, su esencia. En cambio la simulación enfrentada a simulación es políticamente mas radical en la medida que cuestiona su propia procedencia. Operar de la misma manera que el entorno, provoca la duda, ya que “permite siempre suponer, más allá de su objeto, que el orden y la ley mismos podrían muy bien no ser otra cosa que simulación”²⁹. Al evidenciar la fragilidad o el carácter contradictorio de un hecho o situación hacemos presente la ironía o parodia como herramienta de construcción, pero, claro está, no desde lo externo, ni del discurso, lo hacemos evidente en la medida que repite un gesto, en este caso la simulación y todo lo que dicho concepto involucra: apropiación, repetición, copia, reutilización, se propone el camuflaje de acople o reciclaje como operación base, no representa una dinámica, sino que la repite.

Por ejemplo Mauricio Cattelan, propone repetir las dinámicas de poder para abordarlo (..y romperlo), mas allá de su carácter polémico o de “niño malcriado”, esta postura es enormemente lúcida en consecuencia con lo que acá se propone. El artista italiano se apropia, reutiliza y desplaza elementos ya decodificados, apunta hacia la ironía o derechamente el ridículo, estando ahí, en esa exageración, en esa repetición el carácter político de su obra, es lo que podemos llamar: efecto espejo a partir de una confrontación de formas, Bourriaud señala que Cattelan , bajo la estrategia de desplazamiento se aproxima hacia la delincuencia, podemos acotar que mas que al campo delictivo, intencionalmente hace utilización del cinismo como herramienta. En el caso de la producción personal podemos establecer el paso de una obra inconsciente y adolescente a la intención clara de limpiar la obra de detalles azarosos, para así instalar el cinismo como resultado de la repetición y el camuflaje, como herramienta política crítica.

Baudrillard, afirma que el gran objetivo del poder es producir signos de su “realidad” como justificación, dicho objetivo cae en una histeria contemporánea de producción y reproducción validante. Donde su única arma consiste en “impregnarlo todo de referentes, en salvar lo real, en persuadirnos de la realidad de lo social, de la gravedad de la economía y de las finalidades de la producción. Para lograrlo se desvive, es lo mas claro de su acción, en prodigar crisis y penuria por doquier”³⁰. El sistema se justifica a si mismo desde y con la simulación.

²⁹ Baudrillard,2007: 47

³⁰ Baudrillard,2007: 51

Establecemos el territorio a trabajar en cuanto a problema e hipótesis: desde un entorno que para su sobrevivencia se basa en promesas repetidas de incorporación, donde su modo de operar radica en generar deseos y producir signos que justifiquen su existencia, el arte se instala en un contexto ambiguo, donde las herramientas visuales y estratégicas no le corresponden a la institución estética, la visualidad es lenguaje del mercado, la prueba concreta esta en la manera de materializar dicha promesa abstracta por parte de la publicidad, en otras palabras el problema radica en que la expansión la realiza el sistema, para este caso nos detenemos en la producción de imágenes (cultura visual) como herramienta de la economía para su estabilidad desde la mecánica producción /consumo, no es el arte el que se infiltra en los distintos campos de la vida cotidiana, muy por el contrario. La operación crítica remite a camuflarse en el contexto desde la reutilización de elementos, repetir y acoplar dinámicas para así establecer un instante de duda, de cuestionamiento, de resignificación, simular, de la misma manera que el “original”, sacar “beneficios” del carácter ambiguo e híbrido de la situación. Es la publicidad quien se apodera de las calles, quienes usan la imagen para graficar los deseos, la historia, y la retórica, es ese campo el que ejecuta la estética relacional a la perfección. Se instala como elemento cotidiano y desde nuestra experiencia incita a la producción de consumo, la obra critica, tal como manifiesta Bourriaud insita a la producción de problemas, dudas, significados nuevos desde lo ya existente.

Cabe destacar que reutilizar lo existente no se acota solo al uso de un determinado objeto de consumo —si fuera así, la importancia del *ready—made* sería menor (asumiendo que la propuesta que realizo en este texto proviene de la esencia del objeto *ready—made* en cuanto unión de dos elementos para una nueva interpretación)— sino que al análisis de las dinámicas de producción y consumo (sin pretender ser un economista o escribir de nuevo “El Capital”). Su repetición intencional como eje operativo, es el reconocimiento de la perdida de herramientas, de un déficit de campo, pero a la vez, la posibilidad concreta de establecer una visión irónica en la medida que fomenta la duda, la producción de segundas lecturas a verdades aparentemente inalterables, desde la ambigüedad de la procedencia, es camuflaje no solo en términos objetuales, sino en el *modus operandi* global.



Publicidad callejera. Opticas “Schilling”.

II.2.-Estructura de conceptos en la producción personal.

Como en la primera parte ya comentamos sobre las filiaciones para la producción de obra, se demarcó de manera superficial el territorio de acción y ya está expuesta la propuesta operacional o hipótesis en cuanto territorio crítico de obra contemporánea, nos resulta necesario establecer y subrayar los cambios estructurales en mi producción de obra.

La primera etapa o aproximación visual a mi producción es bastante casual o poco reflexiva, con el tiempo adquiere cierto tipo de estructura, al otorgarle importancia a la jerarquía conceptual, se comienza a perfilar la operación misma como eje constructivo del discurso crítico. En consecuencia, en un comienzo me veo “obligado” a establecer cierto orden jerárquico de conceptos operacionales, ello impulsado principalmente por la dinámica de taller de escultura en tercer año de la carrera por el profesor Pablo Rivera. La acción callejera aludida con anterioridad requiere mayor reflexión y por lo mismo un orden.

Podemos clarificar acá, tres etapas de producción personal, sin pretender hablar de una supuesta etapa “Punk”, etapa “mínimal”, o cualquier tipo de etapa similar, sino que nos referimos a variaciones de conceptos en cuanto jerarquía para hacer mas fácil la manera de abordar el entorno.

En primer lugar y siendo consecuente con mi historial, opto por utilizar la calle como soporte principal de obra (no obligatorio)³¹, es a partir de los conceptos operacionales que ahí se estructuran, como abordaré los diferentes tipos de proyectos, ya sea en espacio público o privado.

El fenómeno inicial a abordar es la noción de lugar y no lugar (de más está decir que la principal referencia es Marc Augé), la pregunta cómo se estructura un lugar o más bien, con qué elementos se puede manipular dicha noción es el inicio de las operaciones callejeras. Para ello tomo un objeto cotidiano que califica para la definición: el monumento. Tal elemento sirve para revisar conceptos que estaban hasta ese minuto (de la producción personal) en un mismo rango de importancia. Comienzo (puede que esto parezca una receta de cocina, sin embargo esa no es la intención) con el análisis funcional del objeto: para qué sirve, cómo funciona, a qué remite en términos políticos, cada una de estas preguntas obliga a revisar, desarmar al objeto y a la vez encontrar conceptos que se mantendrán como ejes operacionales, tales como honra, deshonra, apropiación, habitar, camuflaje, analogía y copia, comienzan a demarcar el carácter de reciclaje en la producción.

Desde la noción de lugar ya instaurado y con la manipulación de objetos incorporados, se pretende tergiversar dicho termino. De alguna manera, la noción de Camuflaje o radicalmente, Simulación se hace presente en las primeras obras. No son experimentos sociológicos de comportamiento humano en la ciudad, siempre han estado remitidos al carácter de ejercicio operacional como acción callejera.

Estas son las primeras aproximaciones a lo que será la estructura operativa definitiva (para esta tesis), y como tal, se hacen presentes desde la experimentación y cierto grado de subjetividad (elección de conceptos). Esto lo podremos asumir en las siguientes paginas cuando analizamos el primer diagrama conceptual y un par de obras relacionadas con él.

Por el hecho de ser aproximaciones, la estructura conceptual en términos jerárquicos no esta absolutamente definida hasta este punto, de tal manera que resalta con notoriedad la individualidad de cada obra por sobre la línea operacional.

³¹ Aclaremos que la calle es el soporte recurrente en mi producción pero no así el único, la estrategia operativa abordada y estructurada mas adelante es el eje constructivo, no la calle por si sola, de esta manera, la operación de camuflaje puede apuntar también dentro del espacio galerístico

Para evitar confusiones y destacar que las primeras producciones si tienen relación con conceptos ejes utilizados hasta el día de hoy en mis proyectos, procedamos a analizar un par de obras, estableciendo conexión entre sus características formales (distintas una de otra) con los primeros conceptos manipulados. Claro está, dichas características formales le otorgan individualidad a cada una dentro de un conjunto común³²: reutilización y camuflaje para generar relecturas.

Como primer caso me remito a la obra “Mismos Monumentos”. La propuesta consistía en la utilización, específicamente: instalación, de nueve mimos monumentos o “estatuas vivientes” en el centro de la Plaza de la Constitución de Santiago. Ellos formaban un cuadrado producto de su disposición en filas de tres. La intervención se llevó a cabo a modo de performance: ingresaron en fila desde el extremo sur—poniente de la Plaza, instalándose cada uno en un pequeño plinto previamente dispuesto, una vez instalados se mantuvieron inmóviles por 30 minutos aproximadamente, después de ello se retiraron de la misma manera que habían entrado.

El trabajo fue registrado por tres cámaras fotográficas y tres cámaras de video dispuestas en la plaza misma así como en la azotea del edificio del diario “La Nación”. La gestión para la realización del proyecto fue realizada con la Intendencia de Santiago y con el permiso del periódico recién nombrado.



Nicolás Miranda. “Mismos monumentos”, Intervención urbana, Plaza de la Constitución de Santiago, 2003

³² Si no existiera la diferenciación, el tema no sería el camuflaje y el contexto, sino que sería probablemente la noción de vacío por la repetición serial de conceptos.

Este trabajo consistió en un pie forzado: la repetición y manipulación de un elemento único hasta crear vacío por serialidad, en otras palabras; modificar o pervertir la noción de lugar en el espacio que sirve de soporte para el objeto original. Para ello se analizaron las características sociales del espacio específico (noción de lugar y no lugar) y las características funcionales del objeto: monumento y estatuas vivientes.

En la medida en que se utiliza un elemento (monumento) que se caracteriza por generar identidad, se intentó tergiversar o trastocar su funcionalidad al repetirlo de manera serial. Al mismo tiempo se manipula de manera intencional la noción de camuflaje al utilizar “estatuas vivientes”. Aparece acá, en mi producción una aproximación al cinismo³³: puede parecer homenaje pero no lo es. Es más, como idea original se pensaba formar una svástica a partir de la disposición de los personajes³⁴.

Esta idea proviene de la reflexión que se realiza hacia la estructura del monumento como objeto, al tomar en consideración que es un elemento (en términos funcionales) que demarca un espacio como lugar en cuanto memoria e identidad a diferencia de cualquier otro espacio de tránsito, asumimos que de alguna manera posee una estructura funcional cercana al fascismo, sin embargo, exagerar dicha condición me pareció un tanto evidente. Rescatemos como ejemplo la obra “Déja vu” de Pablo Rivera, donde por la repetición de objetos urbanos apunta al mismo carácter homogeneizador relacionado con la pulcritud y la identidad en el centro de Santiago de manera menos grotesca y por ende más cínica, más política (desde la operación opuesta: desde el no lugar como soporte en la media que se repite en serie un objeto sin función clara).

Lo que hasta acá tiene relación con mi estrategia operacional y con las otras obras es la noción de camuflaje como concepto pilar (producto de que obliga a estudiar al soporte real) y el hecho de instalar el discurso de la obra en un territorio limítrofe como coordenada operativa, o sea apelar al cinismo de la ironía desde conceptos ejes: lugar, no lugar, analogía, manipulación, reutilización, etc...para lograr generar una segunda lectura desde un problema propuesto.

³³ Aparece de manera intencional, mas allá de la “travesura” ya que anteriormente la había utilizado a modo de experimentación, por ejemplo dos años antes de esta intervención le cambié el nombre a la calle Marcoleta por el mío, camuflando señáleticas y pegándolas arriba de las originales.

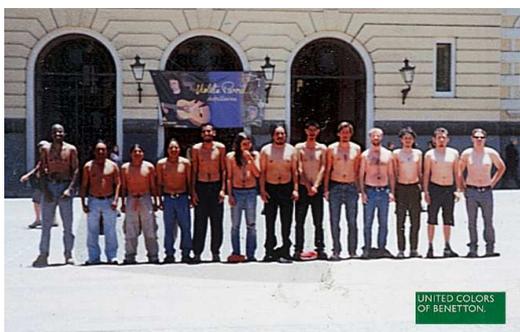
³⁴ La posibilidad de la svástica quedo clausurada no por un asunto ético—moral, sino porque no quedaba clara la diferencia entre la obra de protesta panfletaria y el uso del cinismo como recurso estratégico. Diferencia que hasta hoy me interesa mantener.

En este caso se logra (o se aproxima) por la individualidad material del proyecto; se tergiversa el lugar original desde la reutilización de los objetos existentes en él, para ello, tanto en este caso como en mis otras producciones, los grados de camuflaje o verosimilitud deben estar controlados para propiciar las segundas lecturas o la incorporación de la ironía, o sea el camuflaje no necesariamente debe ser al 100%.

De esta manera instalamos el discurso de la acción callejera en un limite: ¿es honra?, ¿la repetición del monumento está haciendo un homenaje o le intenta restar importancia a su condición en términos objeto—funcionales con el hecho de repetirlo?. Por otra parte al ser “estatuas vivientes” perfectamente puede ser asumido o leído como una protesta pacífica por un supuesto sindicato de mimos, dados los problemas para desarrollar el trabajo en la municipalidad de Santiago o como una propuesta teatral basada en la metáfora y el silencio. Lo que importa para este caso (y en relación a mi producción general) no es dar respuesta explícita a estas interrogantes, sino que provocarlas desde la manipulación de un espacio y un objeto original, al repetirlo se debe releer. La “vuelta de tuerca” o relectura será el fin transversal en mi producción.

La gran diferencia con otras de mis obras, es que en este caso las posibles lecturas o la operación misma en términos visuales deja demasiadas puertas abiertas para la interpretación, (como lo podemos apreciar en las interrogantes expuestas recientemente) si bien, en mis otros proyectos manejo los mismos conceptos o busco el mismo fin, son operaciones bastante mas reductivas o acotadas, mas cercanas a la estrategia publicitaria que a la operación teatral.

Otro caso que se inscribe de manera relativamente similar al anterior es el de la obra “Denigradé”. Esta propuesta consistió en realizar un degradé por medio del color de la piel. Trece hombres a torso descubierto instalados en fila mirando a la cámara. Se encuentra desde un hombre de raza negra a un hombre con rasgos escandinavos. Los personajes estaban instalados en la Plaza de Armas de Santiago, específicamente en la calle Catedral frente al Museo Histórico Nacional y la Municipalidad de Santiago. La primera etapa corresponde a una performance, aunque a diferencia del caso anterior, ésta no es considerada como pilar de obra, sino que el registro de la intervención y su posterior manipulación. La gestión para la realización fue de carácter “ilegal”³⁵.



eje del factor político (como algunos autores consideran), es esta, la que demandará la legalidad o ilegalidad.

Nicolás Miranda. “Denigradé”, intervención urbana, 2002.

Un ejercicio simple y común como el degradé de color, es cargado de signo en la medida en que es llevado al campo “social”. Operación intencionalmente cínica por la utilización del espacio público (simbólico: Plaza de Armas de Santiago) y el color de piel de un grupo de individuos.

Al igual que en el caso anterior, acá resulta vital el análisis del contexto y en consecuencia la manipulación de los elementos en él existentes. Es desde ahí que encontramos las herramientas políticas a utilizar, en este caso: historia, identidad, memoria, inmigrantes.

La reutilización de ellos nos permite aproximar la propuesta a un territorio limítrofe, siendo éste el carácter político—cínico del ejercicio. Puede ser releído como una demanda social en relación al trato que se le otorga al inmigrante peruano, o un ejercicio de la marca “Benetton”. En este caso el título de la obra a modo de juego de palabras adquiere importancia para la relectura.

Similar al caso de “Mismos monumentos”, “Denigradé” no se constituye desde una ecuación simple, deja abiertas lecturas a partir de una serie de conceptos aún no jerarquizados. Funciona desde la simpleza de un ejercicio cromático apuntando a la “demanda social” bajo estrategias publicitarias. Visto desde otra perspectiva un tanto más cínica, es la manipulación de elementos existentes en un lugar determinado para realizar un ejercicio cromático.

Cabe destacar que Santiago Sierra³⁶ presenta en su obra “Contratación y ordenación de 30 trabajadores conforme al color de su piel” características formales similares, sin embargo no son lo mismo. Él por su parte manipula desde la violencia de las nociones de trabajo y remuneración (degradé cromático análogo a los sueldos de los participantes en la instalación), yo apunto al posible cinismo desde la reutilización para buscar un territorio limítrofe. Una obra depende del espacio

³⁶ Su línea de obra será analizada en las conclusiones de este texto

publico y la otra no. El punto en común tiene que ver con la manipulación de elementos existentes, en el caso de Sierra se repite el gesto del sistema económico y en el mío se intenta esbozar como pilar de obra la acción de repetir o manipular exageradamente objetos, formas u operaciones para generar segundas lecturas.

No destaco este ejemplo para recalcar la genialidad de Sierra o peor aún, la mía, sino por dos motivos bastante técnicos: el primero a raíz de que es inevitable hacer referencia a la obra de Sierra dado su parecido formal con “Denigradé”, el segundo motivo, nos permite ejemplificar que en el contexto actual y dadas las características operacionales tanto mías como del artista español, las herramientas a utilizar están dadas, pertenecen al contexto general, para este caso tanto formales como conceptuales (desde la repetición o reutilización de estrategias a la noción inocente de un degradé), es más, casualmente las dos obras corresponden al mismo año, cada autor con desconocimiento de la realización del otro.

Las dos obras comentadas responden a una serie de conceptos extraídos desde el contexto general y particularmente desde la calle como soporte. La etapa posterior para seguir estructurando el territorio y la estrategia de obra es ordenar tales conceptos para, así, poder administrarlos³⁷. La dinámica elegida para profundizar desde la experimentación y la combinación en este tipo de intervenciones es la del diagrama, con el objetivo de establecer cruces entre subconceptos. Para la tesis de pregrado establecí el siguiente diagrama, por supuesto en gran medida tiene una estructura arbitraria a primera vista, pero consecuente con las acciones de intervención callejera que en esa fecha realizaba:

TABLA I: Primer diagrama conceptual para la producción de obra.

	camuflaje	analogía	identidad
lugar	-habitar	-copiar	-delimitar

³⁷ No se intenta establecer una formula matemática, pero si una estructura que permita realizar la operación específica que contiene la singularidad de cada proyecto

	-apropiación	-simular	-objeto específico(monumento)
Espacio publico	-manipulación -calle -publicidad	-referencias	-repetición -vacío -recorrido -dinámicas específicas -forma

Este diagrama funciona desde la noción de cruce, la idea es instalar una serie de conceptos eje y relacionarlos entre sí, para obtener una suerte de mesa de trabajo (en términos conceptuales).

De tal manera encontramos por un lado: camuflaje, analogía e identidad y por otro: lugar y espacio público. La elección de estos conceptos no es subjetiva en su totalidad, responde a los conceptos que se repetían hasta ese entonces en mi producción pero también al análisis de las dinámicas del contexto general (dinámicas visuales, dinámicas de la calle).

La intención al formar el diagrama es en primer lugar establecer conceptos pilares y en segundo extraer subconceptos que permitan delimitar un territorio de acción.

Estos subconceptos nacen de los cruces que se realizan entre los pilares, por ejemplo de la mezcla entre “lugar” y “camuflaje” extraemos “habitar” y “apropiación” (que hasta hoy son utilizados en mi producción).

Cada cual requería un análisis etimológico e interpretativo, sin embargo no lo realizaremos en este texto ya que ramificaría excesivamente la información, lo que nos interesa es establecer la aparición de los conceptos principales³⁸ y la funcionalidad de la estructura general como punto de partida para la conformación de una estrategia operativa.

Es desde esa estructura el lugar donde establezco los primeros cruces, los conceptos principales se han repetido en mi producción. Dicho diagrama facilitó el modo de operar en la medida que avanzaba la experimentación desde ejercicios de intervención. Sin duda, algunos de los cruces extraídos del diagrama resultaron de suma importancia para la construcción conceptual de la operación que articulo hoy. Esta estructura conceptual sirve en primera instancia para realizar una aproximación jerárquica a los conceptos pilares y sus subconceptos dependientes. Sin embargo, si

³⁸ Que serán analizados en la tercera parte de este texto ya en relación a un mapa de operación acotado.

se busca una estrategia operacional acotada, este diagrama debe ser resumido, editado, puesto que instala en el mismo orden jerárquico una serie de subconceptos que no corresponden, de esta manera dispersa la producción, dejándola en el campo del tanteo. En resumen sirvió en primera instancia para estructurar un territorio de acción.

El tanteo se aleja de lo que buscamos en este texto, si bien es parte de la investigación desde la experimentación y el ejercicio constante, se contraponen al modo de acción en el espacio público por parte del lenguaje visual oficial, éste es acotado, claro, específico, limpio. Por supuesto debe ser así, si busca los imaginarios y el consumo³⁹, no puede ramificar el mensaje o establecer dudas en él. Destaquemos que desde nuestra posición sí buscamos la duda, pero como manejo temporal, como fomento de la ironía y la parodia, o sea, el instante donde el receptor busca la procedencia del objeto instalado al verlo enfrentado a otro “similar”, como cuando dos perros se encuentran y se huelen, es el momento (en un lugar específico) de reconocimiento y descodificación, el que permite, cuestionar al objeto manipulado desde la puesta en evidencia de su carácter muchas veces ridículo.

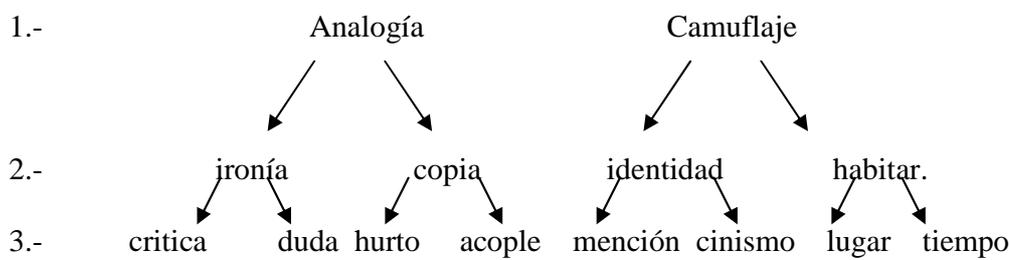
Retomando el problema del diagrama, se entiende que para mayor efectividad remitida al camuflaje, se requiere un esquema más acotado, jerarquizar aún más los conceptos estructurales, para así evitar ramificaciones innecesarias. No pretendo restar importancia a los cruces establecidos ahí, menos aun desligarme de la filiación, es más, con ellos se pudo experimentar, y probar la importancia de cada concepto a partir de obras o proyectos investigativos, los ejemplos varían desde las intervenciones públicas con el monumento a obras de carácter menos cínico y más Punk como un posible cambio de nombre: Don Nadie (en términos legales), continuando con la tradición de integrantes de dicha corriente.

El siguiente paso fue detectar dos acciones importantes que aun estaban ausentes: primero lo ya comentado; acotar los conceptos y en segundo lugar, se requería mayor análisis de las dinámicas del entorno, o sea someterlas al territorio de acción de manera mas lucida que la mera intuición.

³⁹ Corresponde destacar en la ecuación producción-consumo no es tan simple, tiene características algo mas complejas en la medida que se profundiza en el concepto de incorporación, donde el consumidor no necesariamente se asemeja al estado vegetal, recibiendo los alimentos por vía intravenosa, sino que manipula su esencia, el también realiza un aparente trabajo de edición y montaje al elegir objetos o situaciones (al poseer cierta voz), un ejemplo de ello puede ser el fenómeno de facebook, donde cada individuo actúa como el director y montajista de su vida, seleccionando fotos y contando anécdotas que en términos concretos le importan a nadie (es un poco lo que pasa con obras autoreferentes y exageradas en lo subjetivo, que si no es tomado el tema desde el análisis contextual y claro, desde la ironía, muchas veces caen mas bien en la esquizofrenia o la inocencia)

Se gesta de esta manera un segundo mapa estructural, poniendo el acento ya derechamente en la noción de obra de acople, o sea , proyectos que dependen de un “otro”, deben camuflarse para existir y a la vez adquirir intencionalmente un carácter cínico, no desde la noción proveniente de la escuela cínica, nombre dado por su postura de vida en cuanto distancia con lo material, donde se reestructura la doctrina Socrática, sino que a la noción moderna que depende absolutamente del uso de herramientas conceptuales, se demarca lejanía con la sinceridad o “bondad”, expresando dicha postura con la ironía, la parodia, la burla, el ridículo y el sarcasmo⁴⁰.

TABLA II: Primer mapa conceptual con fines reductivos.



Al igual que en el diagrama no extenderé excesivamente la explicación en conceptos independientes; lo que destacamos en este caso es el total, el carácter reductivo de este mapa dado a que se pone de manifiesto el orden jerárquico bajo una intención absolutamente operativa.

En términos técnicos los dos conceptos que corresponden al punto nº 1, funcionan como pilares operacionales, los del nº 2, como herramientas de simulación y los del nº 3, como estrategias de acción o directamente de manipulación.

Para ejemplificar dicha intención operativa explicare otra obra de mi producción; “Frágil”, que si bien data de antes que las anteriormente nombradas (o de la misma fecha aproximadamente que “Denigradé”) es la primera que apuesta intencionalmente por un carácter acotado desde la operación, o sea por una estructura jerárquica y por la utilización de una operación de camuflaje directa y simple. A su vez también recurre a la utilización concreta de la ironía (en cuanto

⁴⁰ No es una invención actual, esta característica se ve en las letras ya desde el siglo XVII a la actualidad, con Shakespeare, o el mismo Oscar Wilde. En el campo de las artes visuales, el cinismo ve en las vanguardias (y sus ramificaciones) su mayor explotación, con el Dada, Cobra, los Situacionistas, el colegio de Patafísicos, Fluxus, los Motherfucker, y por supuesto el Punk.

exageración) como recurso. Propone una operación de camuflaje específica y muy dirigida para la manipulación de un tema amplio: el espacio social.

Formalmente estamos hablando de un rectángulo (líneas negras) demarcado en el suelo de un vagón del metro de Santiago, específicamente en uno de los extremos del carro. La figura geométrica está delimitada en sus cuatro esquinas por los “fierros” existentes en el carro para que los pasajeros se apoyen o afirmen. El rectángulo contiene un texto (adhesivo) pegado al centro, en el se lee la palabra “frágil”. Sus dimensiones: 100 cm. x 200 cm. aprox. La materialidad específica utilizada fue: Huincha adhesiva, letras adhesivas, pasajeros. Intervención de carácter “ilegal”.



Nicolás Miranda, “Frágil”, Intervención en un carro del metro de Santiago en hora punta, 2002.

La obra se inscribe como intervención pública, se llevó a cabo en la línea dos del metro de Santiago, en hora punta. Radica en la instauración de un lugar dentro de otro a partir de códigos sociales: camuflaje (controlado) de señalética en cuanto dirección, orden y uniformidad social

Desde la exageración de los códigos existentes (análisis de contexto al igual que en las otras obras) se pretendió obtener un resultado absurdo.

Manipula en primera instancia la noción de espacio, asumiéndolo no desde un punto de vista menor, sino que como término escultórico de enorme importancia, así como lo que refiere a

delimitación del espacio social (lugar— no lugar), esto es independiente a la simpleza material de la obra, por el contrario, ahí radica uno de los pilares de ella, funciona pues es reconocible para el pasajero como directriz a seguir por descabellada que sea..

En este caso se hace evidente de manera directa el énfasis en la estrategia de obra: unión de elementos para generar relectura, para este caso es la unión de imaginarios colectivos y señalética. A partir de la exageración, la sátira estructura el proyecto haciendo evidente una situación absurda.

Puede ser comparable en términos operativos con obras conceptuales de este país, sobre todo cuando asumimos que la forma de abordar las propuestas se limitó en primer lugar a la repetición del gesto fundacional, en este caso, me remito a la reutilización y repetición tanto de objetos como de dinámicas sociales. Esa repetición es la vía que permite cuestionar tanto al entorno como a la propia producción artística pues proviene de la esencia del contexto. Desde este nuevo esquema, las operaciones más que tomar como referencia las cámaras indiscretas de “Sábados Gigantes”, pretenden acoplar un objeto o concepto a situaciones y espacios muy específicos con características propias (conexión con “site specific”), para ello se debe definir la especificidad de cada lugar para delimitar la estrategia posible tanto conceptual como material.

Debemos profundizar en la noción de contexto visual como soporte de producción, de él dependerán las estrategias operacionales, ya sean nuevos ordenes jerárquicos o las elecciones objetuales correctas para poder establecer relación o pos producir una idea. Con la intención de respaldar lo manifestado, nos referiremos además, al dato histórico y tres situaciones que construyen el entorno y soporte de la producción artística.

II.3.-Contexto Visual

La operación artística dentro de este esquema, significaría una lectura e incorporación en la estructura del contexto o soporte a partir de su revisión y puesta en escena desde la fusión teoría / praxis⁴¹.

Tanto el entorno o contexto y sus modos de comunicación a partir de su propia construcción como dinámica global, son elementos fundamentales para la producción de obra y la conformación de una escena artística, la carga de aquellos elementos no es ajena a las acciones cotidianas de cada individuo “la realidad para el hombre se va ampliando y enriqueciendo en medida en que la praxis humana la va transformando y por ello mismo conociendo, ya que el conocimiento no es algo pasivo ni contemplativo.....”⁴², el accionar esta marcado por la experiencia. En relación a lo anterior, podemos afirmar que el proceso individual de creación de obra actúa (o debiera) a nivel de estudio, de inventario, como afirma Nicolás Bourriaud, en cuanto a estructuras del lenguaje del contexto⁴³. El contexto no es el mismo en una y en otra época, sus problemáticas o la especificidad de ellas en cuanto a estrategias varían. Tal como plantea Foucault, el poder no se manifiesta solamente en las instituciones, sino que esta es su ultima manifestación, proviene desde la naturaleza misma del ser humano, donde este concepto es generado a partir de una serie de cruces y relaciones, entre individuo y entorno.

Para “delimitar” el territorio del campo artístico según, Bourdieu⁴⁴, en primera instancia se debe aplicar un análisis y reconocimiento de la experiencia estética en cuanto a sus conexiones y condiciones históricas. Estas condiciones se desarrollan temporalmente he históricamente con los “espectadores”. La obra se constituye como tal, y por ende el campo, en la medida que el receptor la decodifica y califica. Las posibles decodificaciones y legitimaciones están dadas por la experiencia

⁴¹ Carlos Maldonado (en “El arte moderno y la teoría marxista del arte”) estratégicamente se refiere al concepto de Realidad como concepto genérico (establece diferencia con el concepto decimonónico). Se refiere a la adaptación de la realidad en la obra, sin embargo, según Maldonado, esta interpretación carecerá de sentido, en la medida que solo se quede en la interpretación y reproducción. Este punto lo podemos relacionar directamente con el “problema” de las vanguardias locales: el esquivo constante a la representación, la presentación de lo impresentable, sin embargo, en este texto, o por lo menos hasta este punto solo lo relacionamos con la dependencia entre producción de obra y contexto general., el nuevo contexto post dictadura y post retorno ala democracia son claves para determinar las operaciones y reubicaciones de la producción y de la institución a nivel local y, en términos generales, los nuevos códigos globales serán determinantes para la desterritorialización de los discursos productivos.

⁴² Maldonado, 1971;119

⁴³ Por otra parte, el contexto no solo implica reestructuraciones en cada individuo y sus formas de lenguaje, atañe también a la reestructuración e incorporación de la institución estética: dónde, cómo y con que se aproxima el campo artístico, en relación a los procesos del mercado. En términos institucionales implica una reubicación.

⁴⁴ Bourdieu, no se cuenta con datos de edición; 428

en cuanto a la “construcción” de nuevas formas de lenguaje, siendo- en la actualidad- casi imposible no relacionar estas formas con las estrategias, herramientas y signos del espectáculo de masas.

Como mencionamos en la primera parte, el simple hecho de recorrer la ciudad, el “callejeo” y la sobredosis de televisión , construyen la primera etapa referencial de mi producción. Es en esas instancias donde se establece una relación directa con la imagen de consumo, es donde se palpa su poderío para la apropiación de espacios públicos e imaginarios colectivos (e individuales), la saturación de signos es evidente día a día, y para reconocerlo, aunque sea de manera superficial, no hay que ser un académico, o un teórico. Basta observar en las estaciones de metro, por un lado una sobreinformación publicitaria, y por otro, a la mayoría de los “pasajeros” con la boca abierta mirando la TV de cada estación, claro, también me incluyo en ese cuadro, aunque al darme cuenta, puedo cerrarla.

Nuestra manera de establecer relación con el entorno en primera instancia es visual (sin menospreciar los otros sentidos), a través de la vista decodificamos y desciframos el mundo (aquí nuevamente se hace presente Walter Benjamin en cuanto democratización de la obra o específicamente la imagen).

A lo que apelamos en esta tesis, no es totalmente subjetivo, si tomamos en cuenta que hoy un porcentaje altísimo de informaciones que el sujeto recibe son imágenes, podemos afirmar que éstas juegan un rol fundamental en la estructura de consumo e imaginarios sociales.

Estructuran nuestra percepción condicionando nuestro comportamiento, no solo haciéndonos correr el riesgo de tragar una mosca, sino que en términos de clasificación: ciudadano/consumidor⁴⁵. Podemos afirmar que la imagen no es la representación de lo real, sino que a través de su incorporación en la vida cotidiana, se estructura como un pilar concreto de lo “real”⁴⁶.

Ya hace un tiempo, la recientemente fallecida Susan Sontag, analizó el paso a la modernización cuando una sociedad asume como principal actividad el hecho de producir y

⁴⁵ Es necesario aclarar, que dicha situación no es algo nuevo, ya ha sido sometida a análisis, desde Benjamín a Bourriaud,..pasando por Barthes, Canclini o el mismo Baudrillard entre otros.

⁴⁶ Para Baudrillard, esencia de la hiperrealidad o simulacro.

consumir imágenes. No por un asunto estético, sino por su importancia para la salud de la economía, la estabilidad política y la promesa de felicidad privada.

Lo anterior se grafica técnicamente en todo medio de comunicación: diarios, prensa, Internet, televisión, radio (en cuanto imaginarios de consumo), calle, etc..Para el desarrollo de esta tesis nos centraremos, en el uso del espacio público como principal soporte. Antes de aquello, podemos recalcar lo manifestado hasta acá con un simple diagrama:

TABLA III: La producción como eje del contexto y de la estrategia política.

Producción /consumo	→	Esencia del sistema económico para su sobrevivencia.
Producción /consumo de imágenes	→	Lenguaje del sistema económico para su sobrevivencia
Producción /consumo /producción de segundas lecturas	→	Estrategia de obra de arte critico (con las mismas herramientas que el contexto: camuflaje).

Los ejemplos de apropiación pública por parte de la publicidad, no nos interesan desde la lectura que conduce a instalar cualquier objeto en un espacio público, nos interesan en la medida que establecen relaciones entre unos y otros. Relaciones conceptuales y formales (materialidad) para inducir al consumo. Son el ejemplo radical de la noción de apropiación y lenguaje visua; sin embargo dentro de la propuesta, cualquier objeto instalado como verdad absoluta en el espacio público (mobiliario, inmobiliario, monumentos, etc) es posible de ser abordado, basta ver la obra de Brad Downey.



Publicidad urbana ⁴⁷



Publicidad urbana



Publicidad urbana

II.4.-Breve reseña local: Reconocimiento del contexto para la conformación de la escena (códigos).

⁴⁷ En estos tres casos, la forma y la materialidad establecen relación con el entorno para generar una nueva lectura desde la exageración de elementos (no solo tamaño, sino que situaciones formales).

El Arte en Chile, para Pablo Oyarzún⁴⁸, sería una seguidilla de gestos fundacionales, de puestas al día, una serie de modernizaciones, donde no se relacionan de manera lineal, pero tampoco son ajenas entre unas y otras, estas modernizaciones obedecen a tres relatos: el dato internacional o la copia, la puesta al día de la vanguardia o la traducción y las condiciones socio-históricas que se resiste a la copia.

Históricamente, la discusión y el carácter político de la producción artística se centra en un análisis en cuanto los modos de operar⁴⁹.

Nos enfrentamos constantemente a una ecuación entre arte/vida, arte/territorio, arte/operación, no solo el caso Chileno, las vanguardias Europeas también, desde la obra de Gustave Courbet y la propuesta del realismo: expandir los límites del arte, sacar el taller a la vida, a las prácticas situacionistas, colectivos como el colegio de patafísicos o posteriormente Fluxus. Hoy en día sería más bien, un reconocimiento de territorio híbrido, no es el arte el que se infiltra en el contexto (o la vida cotidiana), son las herramientas de éste las que estructuran las nuevas dinámicas artísticas⁵⁰.

Hasta antes del Golpe de Estado, el proyecto político chileno involucra la relación del arte y su presencia en el contexto de cambio social, desde el acontecimiento que irrumpe, se transforma todo el soporte, se cambian los códigos, las lecturas, se hace repetible por el uso constante de los nuevos significados, el arte se (re) instala en un territorio devastado, este hecho corresponde a la real puesta al día, a una puesta al día de manera concreta y violenta⁵¹. De esa acción, la avanzada

⁴⁸ Oyarzún, 1999:191.

⁴⁹ La discusión de arte en Chile desde mediados de los años 50 hasta principios de los 70 se centra en la relación arte- vida, arte-pueblo, arte- política, enfocando la temática en la no-representación. Para Willy Thayer, "...el artista y el pueblo, el arte y el hombre, se encontrarán un día en la revolución. Se encontrarán en la revolución, sin embargo, caminando en dirección inversa: el artista que ha visto en la revolución la puerta de salida de la representación que odia; y el pueblo sin voz que ha visto en la revolución la única puerta de entrada a la representación que lo niega"

⁵⁰ La línea de las vanguardias se basa en la idea como proyecto de presentación, de la presentación del impresentable, de lo irreducible, sin embargo se desvanece-como idea- en el minuto que se presenta como hecho concreto, pero no por las artes visuales ni específicamente por el carácter revolucionario de la vanguardia, sino que por parte del poder político a través del Estado, dejando lo anterior en pequeñas discusiones calladas ante un enorme golpe, del modelo económico, dejando el análisis o la discusión en congelamiento en schok.

⁵¹ Es bajo esta presentación "siniestra del sublime revolucionario"⁵¹ que nace la escena de avanzada. Según Willy Thayer, el primer estado de la escena de avanzada corresponde a un sin sentido o más bien a un antes del sentido, en zona de catástrofe, de silencio, de parálisis, de relectura, de revisión. Si el contexto arte-

recoge operaciones, estudia y asume el contexto, y sus modos de operar, a partir de ese estudio se ratifica un campo crítico, dando paso, por un lado, a la consolidación del catálogo, pero por otro, evidencia el énfasis en los modos estratégicos de operar de acuerdo al contexto general⁵². Da la impresión que desde la des-inscripción, la des-obra, opera la reutilización de las nuevas herramientas estratégicas que el nuevo modelo impone. Si antes teníamos un vacío por la devastación, en la actualidad y por el desarrollo del modelo podríamos sugerir un vacío por evidente repetición de signos, o sea elementos que otrora pertenecían al arte, realmente pertenecen al mercado, la visualidad opera como herramienta de expectativa y la publicidad como elemento de comunicación del diseño de la vida cotidiana.

Lo último es un punto esencial para analizar el periodo actual. Se reutilizan herramientas desde un modo similar al del contexto, se asume la pérdida, y por ende el cambio de estrategias ⁵³.

La escena se establece como tal, en la medida que se reconoce en su análisis como un hecho en la historia (del arte) conformado desde un concepto⁵⁴, como la etapa de asimilación de un nuevo periodo. Se profundiza hasta la exageración en las dinámicas que posibilitan establecer códigos de lenguaje acorde al contexto. Siendo este el factor político dentro de la noción de escena, nada más lejano al panfleto producido por la falta de análisis contextual.

II.5.-Producción en el contexto actual: tres focos de análisis desde un lenguaje común.

Para plantear una mínima posibilidad de escena actual (o escenario de producción), debemos poner atención a los factores que la construyen: lo que resalta en primera instancia es el

política-revolución era central para la revisión y las propuestas de las directrices del arte, en ese minuto todo varia, se presenta la pérdida, cambian las condiciones, los códigos, y las herramientas, las nociones antes irreductibles pasan a formar parte de lo real, repetible y cambiante del nuevo modelo económico implantado.

⁵² En comparación con las etapas anteriores, se cambia el paradigma de la militancia por la sobrevivencia, los modos de lenguaje posibles, se reubica la obra y la institución en un lugar limítrofe y vacío.

⁵³ En relación a lo último las expresiones del arte de dictadura se relacionan con los códigos y accionares del contexto: arte corporal -soporte país de acción violenta, arte urbano- de la descompaginación a la codificación de lo disuelto, o sea estudio (C.A.D.A) y el discurso técnico mediático como posibilidad o herramienta de lenguaje analógico con el impacto del acontecimiento: “parpadeo” (en relación a la fotografía), y obviamente como recurso de las vanguardias artísticas (puesta al día).

⁵⁴ Sergio Rojas “¿herederos de la discontinuidad?”

reconocimiento de un contexto y los códigos inmersos en él (varían en relación a la misma matriz económica). En consecuencia con las paginas anteriores, esta propuesta hace hincapié en el análisis y reconocimiento de que la visualidad se constituye como medio, como lenguaje global de un contexto destinado a “incorporar” para sobrevivir.

La propuesta de un arte político no es inviable, en la medida que se estructuren las dinámicas del entorno (jerarquía) y nuevas formas de relacionarlas, como sugiere Bourriaud (desde una visión general) en “Estética Relacional”. Desde este punto, no podemos usar las mismas formas que en décadas pasadas, no se le puede exigir un discurso similar a las actuales generaciones, pero no por ello se veta la posibilidad de establecer obra de carácter político o crítico. Dicho carácter recae en la reflexión del campo del arte, de su posible territorio de investigación, de la procedencia de las herramientas y su relación con el entorno.

El hecho de reconocer el “déficit de campo”, no es especializar la producción en diversas áreas ajenas, frases como “..es que yo trabajo desde el psicoanálisis”, “mi producción se basa en la sociología” o “desarrollo un estudio antropológico de mi vida” no corresponden a lo que aquí proponemos, si bien es necesario tener un conocimiento del entorno, éste debe ser en términos estructurales, ya que lo político de la reflexión proviene y apunta al campo artístico y sus posibilidades, por mínimas que sean: acción y práctica de la visualidad⁵⁵. El que reflexiona es un productor visual, no un psicólogo ni sociólogo, por lo tanto dicho cuestionamiento derivará en modus operandis estratégicos.

Los cambios globales repercuten en la relación entre institución estética y mercado, a sabiendas de que la institución debe sobrevivir bajo los códigos globales de consumo, desprendemos tres puntos a comentar como reforzamiento de los tres ítem de la primera parte: asimilación de un territorio híbrido como lugar de acción, dinámicas de producción en relación con la cultura de la imagen y la repetición del uso del lenguaje como modus operandi. Si en esta parte del texto comentamos sobre la ecuación en torno a la noción de producción como territorio problemático, la propuesta para dicho territorio, referencias históricas en relación a la importancia

⁵⁵ Tal vez un caso cercano pueda ser la obra de Patrick Hamilton desde el uso de la ironía a la revisión de la unión lenguaje-visualidad (como herramientas del contexto, del modelo, del mercado): publicidad y mercado a modo de cosmética repetitiva, ausencia de original, promesa seriada e instantánea. Ello implica una aproximación a las herramientas del arte y la reubicación institucional en el mercado: la visualidad como lenguaje cotidiano.

del contexto, ejemplos de obra personal, pensamos necesario establecer los cruces conceptuales que estructuran el territorio del problema (esbozado ya desde el primer capítulo).

A.-Asimilación de territorio híbrido: Según Canclini, si el patrimonio de las artes visuales se encuentra inmerso (construcción y difusión) en las redes invisibles de los medios, ¿cuál debiera ser la función de los artistas en el Campo de los imaginarios sociales? o específicamente ¿desde dónde se construye la obra y con qué lenguaje? Tomando en cuenta que las “autoridades” quieren convertirse en administradores del campo (justificación como agentes de cultura y justificación institucional como ente que produce productores)

Hemos abordado al carácter ambiguo del territorio artístico en relación a los códigos generales y las herramientas que se pueden utilizar, si en líneas anteriores expresábamos que la gran capacidad decodificadora de imágenes por parte de las masas era una característica imprescindible para reconocer el territorio híbrido, el lenguaje y las herramientas del mercado, ahora deberíamos profundizar justamente ahí, en el lenguaje.

Esta herramienta juega un rol fundamental para responder o aproximarnos a la pregunta anterior: la comunicación como canal de códigos y signos permite la movilidad y entendimiento global; “la comunicación no solo expresa, sino que también organiza el movimiento de la globalización”⁵⁶. El carácter político del campo social se legitima en el espacio de la comunicación. Desde la comunicación se constituye el nuevo modo de producción: mercancía y consumo. Produce o reproduce su propia imagen. Nosotros, tenemos la posibilidad, de, bajo las mismas operaciones, producir cuestionamientos del carácter verídico y único de dichas imágenes a través de la manipulación objetual. Para ello es fundamental controlar los grados de verosimilitud con el entorno en cada propuesta. Se apuesta abiertamente a no hablar de espacio limítrofe o margen sino que instalarse en él.

⁵⁶ Hardt-Negri,2000: 32



Nicolás Miranda “No se gana como copiando”, 2006. MAC Quinta Normal

Volvemos a comentar una obra personal para respaldar lo expuesto. En el caso de “No se gana como copiando”, obra enmarcada en el programa académico del Magíster en Artes Visuales (examen de taller), nos encontramos con un espejo convexo (de seguridad) instalado en una sala del Museo de Arte Contemporáneo, su borde de goma esta pintado dorado, no es un marco realmente metálico.

El objeto fue instalado en la sala principal de la exposición junto a la mayoría de los trabajos de los estudiantes de Magíster; en las otras dos salas utilizadas para la exposición se colocaron réplicas en miniatura (no más de 8cms de diámetro) del espejo original, frente a videos e instalaciones de otros expositores (específicamente dentro de una sala y en la balaustrada del segundo piso, de tal manera que el espejo reflejara lo que ocurría al interior de la otra ya que la tenía al frente).

A partir de artículos del Código Civil de nuestro país, se debía establecer conexión (narrativa) y a la vez una obra. El título hace alusión al trabajo de Claudio Correa “No se gana como robando”, sin mayores pretensiones que el juego de palabras para exagerar la operación de apropiación: acople de un camuflaje absurdo.

Elegí dos fragmentos de artículos, los cuales fueron unidos en una sola frase, y ésta, a su vez incluida en la instalación bajo el espejo: “En un marco ajeno, un espejo propio...no habiendo conocimiento del hecho por una parte, ni mala fe por otra (...)”. Indudablemente la frase remite a la propiedad e identidad, dejando la puerta abierta para utilizar el cinismo como recurso en tanto es asumido como herramienta de apropiación.

Al igual que en el caso de “Frágil”, esta obra responde a una ecuación más concreta o específica: unir dos elementos para formar un total, permitiendo releer el espacio general. Inducir a

segundas lecturas desde una manipulación aparentemente simple de los elementos existentes en un contexto específico es el pilar de esta obra, situándose como eje en mi producción general. En esta obra, la unión es realizada por el objeto en sí, instalado en un lugar específico. Hay que tomar en consideración la instancia que ahí se “jugaba”: examen de Magíster donde cada alumno muestra “su” obra y/u operación.

La representación de lo que el Código Civil decía, no fue de mayor importancia, sino que llevarlo a cabo desde el juego de palabras inicial. Manipular elementos existentes permite tergiversar, exagerar, ironizar, etc...el soporte que los contiene.

No se trata de que en mi caso, no existiera obra y directamente le copiara a mis compañeros (también podría ser válido), más bien que la obra (tanto en esta propuesta como en mi línea general) es la operación en sí, las características formales de cada una responden a los conceptos existentes en el contexto que abordaré, de esta manera afirmamos que la singularidad formal depende y será regida en primer lugar, por del análisis del entorno directo. En este caso la literalidad del párrafo del código, el juego de palabras, la sala del museo, la instancia académica.

Como se nombró anteriormente, el Camuflaje debe ser administrado, cada obra es diferente a la otra, no todas requieren el mismo nivel de verosimilitud o camuflaje; en este caso particular, correspondía hacer evidente el acople por sobre la acción de camuflar desapercibidamente.

Por otro lado, el dato del espejo, en tanto que Historia del Arte no fue asumido en su totalidad, pues abordarlo expandiría la operación que intentaba realizar. Por otra parte, la relación con el espejo de vigilancia es manipulada desde el marco mismo del objeto, éste es pintado, simula, camufla y al mismo tiempo deja en evidencia la precariedad del objeto original, en una especie de “a medio camino” efectivo para el límite territorial que busca la operación. Si quedaba con el marco de goma original exageraba la noción de vigilancia, dejándola a ella como pilar de obra, si hubiese tenido un marco de madera o metálico se aproximaba demasiado a la noción de espejo de habitación, se intentó dar un término medio, cínico, hipócrita que evidenciara su procedencia y al mismo tiempo su intención, algo así como un invitado de piedra, un disfrazado, travestido, camuflado de manera exagerada o directamente un “colado”.

La operación remite al contexto general en tanto que reutiliza (tal cual él) las nociones de propiedad e identidad, así como la supuesta originalidad y pureza de las imágenes apropiadas para

su repetición, literalmente esta obra se apropia de lo ajeno para evidenciar la importancia de la estrategia. Produce su discurso y se reproduce a si mismo en la medida que manipula a un “otro”. Pone en cuestionamiento el espacio y su carácter “verídico”.

B.- El campo del arte en relación con la cultura de la imagen: La concepción del artista como productor, en primera instancia, debe su existencia a las condiciones económicas y sociales de la constitución progresiva del campo artístico⁵⁷. El campo del arte, al estar inscrito en el funcionamiento económico global, opera de manera similar que dicho entorno, pues su incorporación tiene como motivo su funcionalidad o modo de operar.

El campo artístico se incorpora al mercado con los códigos que éste opera. Si el campo debe accionar de la misma manera que el contexto, el Museo y el productor artístico también: el Museo como espectáculo y el artista en un sistema general de productores de espectáculos: mercancía. Según Andreas Huyssen⁵⁸ el Museo moderno se incorpora al modo de acción del mercado, posee un proceso de inscripción en lo que se denomina cultura de masas (no absolutamente, dentro de él, existe una dinámica dialéctica entre memoria y espectacularidad), forma parte de la industria cultural. En relación al fluir del contexto cotidiano, el Museo es comparado con la grabadora, pero desde una “espectacularización de sus eventos”. Desde la reorganización del capital cultural, podemos afirmar la tesis de modificación hacia una industria cultural del espectáculo (Museo abierto de noche no deja de ser un panorama atractivo, casi como el de las ventas nocturnas de las grandes tiendas comerciales), un ejemplo claro son los patrocinadores y el despliegue mediático (contexto global) de las grandes exposiciones. De esta manera el Museo, es espectáculo y como tal, provee de rendimientos económicos.

De lo anterior se deduce que el artista como profesional también se inscribe en la mecánica global⁵⁹ Recurriré a un punto ya escrito por mi en un trabajo anterior, en aquel punto trato de

⁵⁷ En relación a Bourdieu, este campo, se produce a partir de una serie de mecanismos sociales, como territorio de justificación de la producción de arte, arrastrando consigo una serie de sub instituciones que establecen el accionar dinámico del discurso “ tales como la emergencia del conjunto de las instituciones específicas que son la condición del funcionamiento de la economía de los bienes culturales: lugares de exposición (Galerías, Museos, etc.), instancias de consagración (Academias, Salones) instancias de reproducción de los productores (Escuelas de Bellas Artes)” relacionado todo ello con agentes especializados: historiadores, críticos.

⁵⁸ Huyssen, no se cuenta con los datos de edición; 20.

⁵⁹ De esta manera podemos extender los parámetros nombrados por Bourdieu (coyuntura de los 70) a la actualidad (globalización-capitalismo financiero).

justificar la existencia del Magíster en Artes Visuales de la Universidad de Chile, tomando en cuenta que no se trata solo del artista como productor, sino que esto es el resultado de la incorporación de la institución artística en las dinámicas globales, podemos citar nuevamente a Hardt y Negri, en cuanto a las políticas financieras “...producen subjetividades dentro del contexto biopolítico: producen necesidades, relaciones sociales, cuerpos y mentes, es decir, producen productores...En la esfera biopolítica, la vida está hecha de trabajar para la producción y la producción esta hecha de trabajar para la vida”⁶⁰.

La Universidad o la escuela de arte se debe justificar a partir del modo de accionar en la medida que se compara con otros campos de profesionalización. Las escuelas no son necesariamente un elemento legitimador, la profesionalización del artista dependerá de su comparación con un sistema general de productores. El motivo de la existencia del Magíster, de esta manera radica en la comparación y justificación ante el entorno, se reconoce como una pieza más.

El mercado provee a la sociedad de productores pertenecientes a diversos campos (ingenieros, arquitectos, abogados, diseñadores, publicistas, etc...), el artista debe ser un productor más e inscribirse en el accionar de la mercancía y la institución educativa deberá operar de la misma manera para su validación como tal, para ello deberá subir sus categorías en cuanto a parámetros institucionales (grado académico, en la profesionalización no basta el pregrado). La institución y específicamente el Magíster no intenta reproducir un discurso ideológico en serie propiamente tal (tomando en cuenta la diversidad de discursos y procedencias que desembocan en él), sino que reafirmar su existencia desde el reconocimiento de sí mismo como elemento del sistema, en la medida que es capaz de reproducir productores⁶¹.

El mercado absorbe, no expulsa nuevas corrientes, así ha pasado — por ejemplo—con fenómenos sociales como el Rap o el Punk, en el minuto de ser incorporados su esencia como idea (sobre todo en términos político— ideológicos) se pierde, pues se concretizan como uno más, se

⁶⁰ Hardt-Negri, 2000: 32

⁶¹ Como efecto del mercado y el espectáculo podríamos tomar en cuenta el “carácter de nuevo genio”, no a nivel caricaturesco, sino que a nivel de estrategias de supervivencia e innovación institucionales (no solo el museo, las universidades también), ponen a resguardo a “jóvenes talentos” para surtir el mercado, elevar el precio y servir la marca de fábrica del genio joven. Esto no es mas (en cuanto estrategia, sin tratar de opacar el real talento o inteligencia de los estudiantes) que un asunto de espectáculo y mercado, aunque de todas maneras, para el análisis de este texto es solo un ejemplo, de conexión con la industria cultural como espectáculo.

establecen en un conjunto rentable⁶². De alguna manera pasa lo mismo (solo en términos de incorporación rentable, no de pérdida de la esencia) con algunos medios de comunicación, ya sea desde publicidades cargadas de ironía, o el ejemplo concreto de algunas series de televisión, ya al principio hablamos del caso de “Married with Children” y de mi comodidad para la búsqueda de referentes televisivos, de ellos destacan otros ejemplos como “Los Simpson”, “Padre de Familia” o “American Dad”, las dos últimas, sobre todo, cargadas de sátira política, crítica social desde el humor negro, repiten la imagen de la sociedad, generan la suerte de efecto espejo que nombramos en relación a la obra de Cattelan, abordan el ridículo, la insolencia desde un enfoque ácido, aun así, son rentables, incorporados y transmitidos por la cadena FOX.

El carácter crítico se puede reestablecer en la medida que se acomode al lenguaje del contexto, reconociendo el carácter híbrido de éste.

C- Lenguaje visual, comunicación, símbolo y mercancía: se conforma por códigos repetidos, es la esencia del actual periodo: repetición hasta crear vacíos, de esta manera la imitación, copia y simulacro son herramientas fundamentales tanto en la constitución de discurso global, así como herramienta de producción de obra.

Volvamos a los puntos anteriores en relación a la “realidad” o dinámicas de contexto, estas corresponden según Baudrillard (entre otros) al mercado (como sectorización del modelo económico) y la mercancía. Para el funcionamiento de estas dinámicas los medios de comunicación son vitales, éstos a su vez se manejan con códigos interiorizados en la memoria o más bien imaginario colectivo de los individuos, es la expectativa, el deseo, repetidos una y otra vez: capas de discurso sobre discurso, promesa sobre promesa, modelos de vida repetidos en serie a modo de copia, produciendo un espacio de vacío por saturación de lo mismo (anteriormente este punto esta abordado en la mención a Susan Sontag)

El modelo no sectoriza, incorpora, se expande globalmente (las variaciones son en relación a los mercados específicos) bajo una promesa común. Tal promesa se concreta como hecho real, sin embargo sus aproximaciones se constituyen como paquete de consumo abstracto: eterna promesa de

⁶² Por lo comentado en los últimos párrafos podemos establecer una analogía entre artista talentoso y rock star, siempre desde la actualidad, relacionado con el contexto del espectáculo (no así con la verdadera profesionalización), podemos encontrar desde mitos urbanos, personajes under y por supuesto a las grupies.

incorporación: inclusión de la media desde el consumo⁶³. En continuidad, afirmamos que esta fase del modelo económico basa su lenguaje en la imagen, lo global opera bajo un lenguaje visual, como afirmamos anteriormente, es la publicidad el campo que aterriza, grafica o materializa dicho imaginario de consumo, adquiere la mayoría de las herramientas que se supone, le son propias al campo artístico⁶⁴. Lo visual se inscribe en el imaginario colectivo como expectativas, no representa, sino que encarna a la sociedad del espectáculo, ésta, definida como la mediación de la imagen en la estructura de relaciones humanas⁶⁵. Los híbridos territoriales provenientes de la espectacularización de la vida corresponden al límite territorial donde se instala el discurso artístico y a la vez corresponde a la reubicación de la institución estética⁶⁶.

Por medio de la comunicación se establecen y ratifican las expectativas, Hardt y Negri ratifican: “dirige los imaginarios...”. Las industrias de la comunicación “integran el imaginario y lo simbólico”⁶⁷, desde el lenguaje se constituyen como factores fundamentales del territorio del deseo, del signo y del fetiche de la mercancía (Baudrillard)⁶⁸.

Con los datos relacionados aquí, se puede afirmar que el campo del arte pertenece a una tierra de nadie,..... o más bien de todos,..no por democrático sino que por herramientas comunes, códigos y dinámicas⁶⁹.

⁶³ De esta manera podemos volver a Benjamín, ya que en dicha incorporación encontramos que por una parte, la clase media podría ser el fiel reflejo de una marginalidad pos-moderna y por otro, dicha clase correspondería a la mejor capacitada para la descodificación de imágenes.

⁶⁴ Abandonadas incluso por las vanguardias del siglo xx como el concepto de museo o la noción de belleza.

⁶⁵ Debord, 1998: 64,17.

⁶⁶ La multiculturalidad en relación con la imagen y la tecnología se manifiesta en las generaciones jóvenes, donde Canclini afirma que el modo de ver es transterritorial: “los consumidores de todas las clases sociales son capaces de leer las citas de un imaginario multilocalizado que la tv y la publicidad agrupan” Canclini, 1999:42,44.

⁶⁷ Hardt-Negri,2000:32

⁶⁸ Los conceptos que componen la noción de fetiche, no dejan de ser estratégicos para la producción de obra desde la asimilación del contexto: disimulo, engaño, artificio, “en suma un trabajo cultural de signos en el origen del status del objeto-fetiche”. El fetichismo de la mercancía según Baudrillard es la sacralización del sistema como tal. Para Zizek lo simbólico se inaugura con la adquisición del lenguaje; es mutuamente relacional. Así, sucede aquello de que "un hombre sólo es rey porque sus súbditos se comportan ante él como un rey". Al mismo tiempo, siempre permanece una cierta distancia respecto a lo real: no sólo es loco un mendigo que piensa que es rey, lo es también aquel rey que verdaderamente cree que él es un rey. Puesto que efectivamente, este último sólo tiene el "mandato simbólico" de un rey.

⁶⁹ En este punto es necesario detenernos un poco en cuanto al análisis de los conceptos manejados. Jean Baudrillard aborda la temática del mercado o específicamente el fetiche de la mercancía, desde el deseo, así como el análisis de la importancia del valor de signo en relación a valor de cambio, por su parte Hal Foster indaga en la lógica de la mercancía ratificando la ecuación antes nombrada: el fetiche (fragmentado) como deseo.

En “Crítica a la Economía Política del signo” el teórico galo afirma: “Es este universo diseñado, lo que constituye propiamente el entorno”, la dinámica del entorno gatilla relaciones y movilizaciones del individuo.

El signo es el elemento distintivo en términos particulares. Pero en términos globales es la estrategia general del diseño, de esta manera, el arte no puede desligarse de los modos de acción general, de lo prefabricado. Esta inmerso en un contexto, el lenguaje o meta lenguaje artístico, es la excentricidad del diseño antes nombrado⁷⁰. Desde la institucionalidad repite discurso y pertenece al espectáculo popular de masas.

Hal Foster por su parte, nos permite resumir lo manifestado hasta acá, él aborda la temática desde la pos—modernidad, en principio interrogando sobre la justificación de las estrategias desde la estética, asumiendo la visualidad y la noción de gusto o belleza como elementos pertenecientes a las masas, citando a Gramsci refuerza la tesis de configurar nuevas estrategias, desde la conciencia de los límites o recursos instrumentales (en términos críticos visuales)⁷¹.

Asume a partir de la esencia del sistema, el accionar del mercado como fenómeno expansivo y totalitario, enfatizando en el carácter comercial de algunos artistas como consecuencia del hecho de ser parte del sistema⁷², rematando en que el prestigio como signo de obra, es un patrimonio solo reservado a algunos consumidores. “esta pasión por el signo, este fetichismo del

⁷⁰ Los requisitos obligan a establecer diferencia con otras producciones relacionadas a lo visual (no artísticas sino que económicas-productivas) la uniformidad de trabajos FONDART no es casual, es el resultado de la exigencia del signo distintivo, es la búsqueda del carácter ideológico, el status, relacionado al pensamiento y la reflexión analítica, bajo los códigos globales, el discurso es homogéneo pues así está diseñado, bajo parámetros específicos, está buscada su simbología distintiva. La reproducción de un discurso institucional reduce al campo artístico al trabajo del interprete. Bajo las leyes de la cultura popular masiva podemos relacionar el lenguaje o las expectativas de las masas como ansias de nuevas experiencias espectaculares, no sería inconsecuente pensar en el caso de la compañía Francesa Royal De Luxe en su visita a Chile con “La Pequeña Gigante” hace un par de meses atrás, la mayoría de los medios de comunicación masivos apelaban al fenómeno de “la muñeca”, como la demostración de que el chileno estaría ansioso de cultura (depende de quién define el término, para Rosalind Krauss por ejemplo el termino se relaciona con otro tipo más de control social), dado a que la población Santiaguina acudió en masa al evento, no obstante el dramaturgo Marco Antonio de la Parra comentó en un medio de comunicación escrito, que no sabia si era tan positivo ver a todo un país con la boca abierta, mas allá de apelar al aspecto rural que demostramos en aquellos días, se puede afirmar que esa actitud corresponde a las ansias de espectáculo, de la nueva experiencia, no así de un fenómeno de arte (en cuanto a definición: teoría-praxis).

⁷¹ Foster, no se cuenta con dato de edición: 4

⁷² cabe aclarar que dicha reflexión encaja de manera mas clara en los países industrializados, donde desde el reconocimiento de las dinámicas del sistema: el artista puede ironizar pero a la vez ser cínico— el cinismo puede ser un recurso político de las artes visuales- ya que al mismo tiempo puede ser multimillonario, opera bajo las coordinas ejes del sistema capitalista

significante, rige igualmente en nuestra recepción del arte: codiciamos y consumimos no tanto la obra de arte *per se* como el Koons, el Steinbach”. Destaca el carácter de estrella, (ya mencionado anteriormente en este texto) y de consumo como reemplazantes a modo de signo de la ausencia de poder cultural o específicamente la pérdida de aura, la imagen del artista “estrella”, el rock star en este punto calza completamente con el énfasis en la producción de productores, la obra no es lo único que vale, sino que el productor, su huella, su marca (no necesariamente el discurso). Destacamos que la manipulación irónica de los elementos nombrados permite instalar la obra en un campo crítico de manera intencional, tal como comenta Nicolás Bourriaud (en uno de los puntos más pertinentes para este escrito) haciendo alusión a la farsa, estafa o engaño desde el reconocimiento de las artes como una disciplina propensa a la movilidad.

Reforzamos la propuesta realizada durante todo el texto: instalar la producción en el terreno del cinismo sutil, reutilizando herramientas tales como la apropiación, simulación, repetición y copia, acordes con el funcionamiento del entorno. Donde lo que nos interesa es aproximarnos al gesto político desde la noción de camuflaje. Esta manipulación de herramientas, nos presenta reubicaciones, “vueltas de tuerca”, dobles lecturas. Es decir desde el *modus operandi* global, se puede, no auratizar, sino que espectacularizar la acción aparentemente mas intrascendente.

El contexto y su accionar se establece como elemento a decodificar fragmentadamente, es espectáculo y ficción, esencia del contexto actual, simulación como entorno. El arte y el diseño en general se presentan bajo un sistema de códigos operando en territorios sin límites visibles sostenidos por los consumidores en general y cada pieza dentro del funcionamiento mecánico general. La sociedad espectacularizada o el espectáculo popular de masas permite reconocer el territorio ambiguo y las herramientas posibles a utilizar. Para Zizek, por ejemplo, las redes simbólicas son nuestra realidad social⁷³.

⁷³ La pantalla del monitor como forma de comunicación en el ciberespacio: como un interfaz nos refiere a una mediación simbólica de la comunicación, a un abismo entre quien sea que habla y la "posición de hablar" en sí. Invierte el contexto, donde el espacio abstracto y los fenómenos mediáticos se constituyen como esencia del periodo actual.



Estrategia publicitaria⁷⁴.

La idea con estos tres cruces, en el sub.capitulo II.5, ha sido reestablecer el territorio general, aunque parezca repetitivo es necesario realizar estos análisis en cuanto territorio o contexto híbrido, la producción en dicho soporte y el uso del lenguaje perteneciente a él, para poder acotar la estrategia de operación, si bien esta parte puede haber dejado varias hipótesis para abordar, nos seguiremos limitando a la estructura inicial de esta propuesta: territorio general y operación de camuflaje con fin político.

⁷⁴ Destaca en este caso la forma y el contexto político para establecer la relación irónica

CAPITULO III. GESTO: CARACTERÍSTICA POLÍTICA DE LA OPERACIÓN

III.1-Análisis contextual: primer factor político

El hecho de detectar las características del contexto, es nuestra primera relación política, dicho análisis nos propone el territorio de acción, si bien en términos técnicos, será la calle, el contexto incluye dinámicas que van mas allá de ella. Pues implica un orden o reestructuración social y por ende de los campos profesionales.

Todo este trabajo ha sido estructurado desde (en la medida que se propone rearticular todo mi proceso académico en el Magíster reutilizando mis propios trabajos) y hacia la operación, pues constituye la médula de la acción política. Es la columna vertebral del gesto artístico “Lo gestual es el conjunto de operaciones necesarias puestas en juego por la producción de obras de arte, su fabricación y la producción de signos...”⁷⁵

Si bien la intención de relacionar la obra con el entorno, no es nueva (proviene desde la gestación de las vanguardias en cuanto arte contemporáneo), si han existido variaciones en el sistema económico y por ende en los códigos y dinámicas del contexto. Como mencionamos anteriormente, al contrario de varias intenciones artísticas liberadoras, es éste quien se expande y reagrupa campos e imaginarios, no es el arte el que realiza la acción cancerígena. Dicha expansión la resumimos, para nuestras intenciones operacionales, al enfocar el problema o territorio en la producción de imágenes como lenguaje económico y este a su vez como estrategia del sistema para concretizar la relación producción - consumo.

La noción de arte contextual estuvo presente de manera tacita en las acciones vanguardistas, pero no adquiere el nombre o la categoría de corriente contemporánea hasta 1976, como afirma Paul Ardenne, de manera muy discreta. Es el artista Jan Swidzinski quien le otorga dicho nombre en un manifiesto para comentar su propia producción.

Se relaciona con las nociones de estética relacional y post producción en cuanto opera y establece lazos con un “otro”, en este caso, las reglas del contexto. Para establecer cualquier relación se debe analizar la estructura del elemento a utilizar (sea un objeto, una calle un concepto,

⁷⁵ Bourriaud, 2006: 140

etc..). El desarrollo del arte contextual se basa en procesos de experimentación, reinscripción, formas de habitar, estrategias de acople, etc. Podemos hablar desde Matta Clarck a Orozco. Pero en resumidas cuentas y reutilizando las palabras de Ardenne, este tipo de operación artística se concreta en la medida que establece relación con el contexto sin intermediario alguno, siendo el contexto el “conjunto de circunstancias en las cuales se inserta un hecho” y a la vez siendo este mismo quien le da un nuevo significado.

Cabe destacar que Paul Ardenne establece una crítica a la noción de estética relacional cuando ésta se inscribe como verdad absoluta y como corriente nueva, no asumiendo que es la consecuencia de una serie de experimentaciones ya realizadas treinta o cincuenta años atrás, destaca que muchas veces se ve promovido por artistas incultos y ególatras que en lugar de contraponerse e instalar dudas en relación a las dinámicas de contexto, terminan aprovechando sus vías espectaculares para agradarle. Conformando un show más dentro de las múltiples ofertas el espectáculo de masas, podemos destacar ejemplos como el de Rirkrit Tiravanija con su bondadosa apología al viajero, la autoreferencia exagerada de Gonzalez-Torres, pero por sobre todo el desconocimiento de lo que está detrás de cada objeto a relacionar, dejando de lado el contexto y fortaleciendo (o exagerando) la subjetividad autoreferente, critica la comodidad del que se instala a resguardo en lo que cree aun es intocable, la institución artística. Lo político del arte contextual radica en su nula intención sublime, y por sobre todo, en el interés por analizar el contexto, lo cual nos dirige a establecer el territorio de acción así como a cuestionarlo.

Ya realizado el análisis del entorno inmediato o contexto y habiendo destacado la importancia política de dicho estudio para la producción de obra crítica, se deben asumir estrategias acotadas para la acción operacional. Retomando de esta manera el punto donde nos quedamos: jerarquía de conceptos operacionales y su reestructuración en mi producción de obra.

III.2.-Acotación en la estructura de producción personal: camuflar para resignificar

Se han establecido hasta ahora tres instancias principales en términos operacionales para mi producción de obra, desde el mero gesto inconsciente como residuo del recorrido callejero a dos estructuras de diagrama con la intención de jerarquizar y poder experimentar distintos tipos de acciones. Es, en este punto, donde se debe acotar aun mas dicho diagrama para una operación limpia y concientemente dirigida a un hecho especifico inscrito en un entorno ya delimitado.

No asumimos esta estructura desde el campo de la galería. Esta distancia no es por un asunto ético, es porque tal como afirma Bourriaud, la galería es un campo mas en el mecanismo global, responde a las mismas leyes, por lo tanto la estructura de acción que se presenta acá también podría ser aplicada al “cubo blanco”. No es una oposición, sino que en la calle como soporte directo encontramos los ejemplos más notorios de lo comentado hasta este punto. La galería responde de la misma manera que sistemas productivos mas amplios, es posible manipular lo “cotidiano” como operación dentro y fuera de dicho espacio⁷⁶.

Optamos por la calle como soporte por lo recién comentado, ejemplifica de manera mas directa la relación o filiación operativa que tenemos con el entorno, es, como define Ardenne, el lugar del intercambio, del encuentro, de relación con el “otro”. Encarna la acción directa de dos conceptos ejes: apropiación y habitar “El arte en contexto real se define como un arte de la acción, de la presencia y de la afirmación inmediata que se une a una realidad compleja, a la que el artista anuda a su medida y antojo”⁷⁷. La ciudad o la calle específicamente funciona como receptáculo de los fenómenos que nos interesan, reconociendo que el territorio artístico y específicamente el del artista se han desplazado a las dinámicas del mundo, la calle es en primera instancia el principal soporte a trabajar⁷⁸.

⁷⁶ Esta es una de las diferencias entre el arte de post producción y arte netamente conceptual, pues el primero no enfoca todo el accionar al espacio galerístico. Recordemos que la noción de museo moderno, tanto que campo incorporado a las dinámicas globales y a la vez, ente que legitima la operación artística ya fue comentado en la segunda etapa de este texto.

⁷⁷ Ardenne, 2002: 59.

⁷⁸ Reconociendo nuevamente que esto no es una invención, ni siquiera las vanguardias trabajaron por primera vez con el espacio urbano. Esto se remonta a la antigüedad (caravanas religiosas) y por otro lado a la delimitación de ella desde el fenómeno del monumento .

Con la reubicación de la producción artística en un límite híbrido y la propuesta a no recuperar las herramientas en él disponibles, sino que, a estudiar y someter a cuestionamientos los elementos que encontramos en la ciudad desde los conceptos de camuflaje y acople (unión) en beneficio del cinismo como operación crítica, podemos, en primer lugar, describir mi operación actual en un texto explicativo:

La base de mis proyectos radica en instalar el discurso o la producción misma, en un territorio limítrofe, límite de signo o procedencia: ¿está hablando en serio? ¿arte, publicidad, mobiliario?...¿qué es?. Dicho tiempo de duda, es fundamental, pues, permite releer, reinterpretar el soporte de la obra, sus condiciones, dinámicas, las identidades y posibles formas de habitar, así como la procedencia de la misma. Permite cuestionarlos desde una ecuación cínica, al unir dos elementos formando un total, una nueva situación que ameritará otro tipo de lectura. Al repetir o instalar una suerte de espejo frente a un elemento, se evidencian sus características y contradicciones (mecánica de la ironía, como recurso operacional): repetición y acople, resultan las herramientas pilares para la resignificación.

Trabajo desde la farsa sutil, la sustitución, la copia, la apropiación y la reutilización, repitiendo estrategias y elementos del contexto global. La idea es operar desde el margen (no desde la marginalidad o el discurso de artista resentido), desde los recursos entregados por el entorno, ya sean objetuales o conceptuales, apelando a pequeñas modificaciones, exageración de situaciones, juegos de palabras, montajes, que permitan vueltas de tuerca o relecturas a modo de interferencia.

Resalta acá la cultura popular masiva como contexto (visualidad como lenguaje global, mas cercano al mercado y la publicidad que al campo de las artes visuales), en la medida que choca con el “campo artístico”, exaltando la movilidad de signos (independientes al plus del signo ideológico).

El concepto base es la disimulación⁷⁹, como acción del camuflaje de acople. Es éste concepto el motor de la crítica política desde la ironía (el cinismo al formar un nuevo conjunto). Se manipula recalando la falta de herramientas propias de la institución estética, subrayando contradicciones ya existentes: el “fracaso” para ella ya está dado, solo se pone en evidencia. No es una solución, sino una interrogante, un análisis repetitivo.

⁷⁹ No corresponde aquí aplicar la diferencia teórica que Baudrillard hace entre este término y el de simulacro como contexto. Pues asumimos el disimulo solo como herramienta técnica de operación.

Para establecer el carácter político del discurso es necesario instalar la producción de obra al interior de las dinámicas del mismo contexto global. Se constituye la obra como nuevo conjunto desde la unión de elementos, para ello dependerá del contexto en dos instancias: primero, el contexto general o entorno, segundo, las características del contexto específico que abordaré, o sea la estructura de un “otro”, entiéndase como situación específica a la cual pueda acoplar un objeto determinado. En resumen, apuesto por la generación de segundas lecturas que nacen desde la unión de dos elementos, objetos, contextos o conceptos⁸⁰

Entendiendo lo anterior, para estructurar un proyecto, cada objeto o concepto original así como su contexto específico deben ser analizados, desde sus condiciones materiales a su estructura funcional (en cuanto a desenvolvimiento social: uso y conceptos implicados). Esto le otorgará singularidad a cada obra, ya que, en primera instancia cada soporte también la posee (por ejemplo, un monumento de una plaza céntrica adquiere una estructura simbólica—funcional distinta a una señalética de calle de barrio, aunque los conceptos de identidad y apropiación estén implícitos en ambas) y en segunda, porque la manera de abordarla (estrategia y materialidad) será en respuesta a ello, a su estructura original.

Si bien, sería contradictorio resaltar acá la importancia de la noción de singularidad por si sola, no podemos dejar de tomarla en consideración, en la medida que sirva para enfocar o respaldar lo comentado anteriormente: cada obra independiente, con sus características singulares responde a una estructura conceptual—operativa general.

Para poder respaldar los conceptos fundamentales (a modo de ejes estructurales) que hemos nombrado en este trabajo, y sobre todo en esta última parte (ya más definida la estrategia de operación) es necesario remitirnos al análisis o explicación breve de otro par de obras.

Con la intención de sustentar dichos conceptos generales vistos hasta aquí como bases de la estrategia⁸¹, resaltaremos la individualidad de un par de producciones por mi realizadas. Desde su

⁸⁰ Ya esbozado en la segunda parte de este texto cuando comento cuatro obras de mi producción.

⁸¹ Destaquemos que esta descripción es la primera relación con el eje operacional establecido y jerarquizado. Anteriormente, de manera específica desde la página número 16 a la 32, realizamos una descripción de obra en base a los conceptos hasta ese entonces utilizados, sin embargo no estaban absolutamente estructurados ni acotados. Por otra parte, si bien acá expliqué cual es mi forma de operar, a modo de texto o “statement” encontraremos lo que refiere a estructura operativa y descripción de obra final (a modo de ejemplo) entre las páginas 39-41. En las tres instancias descriptivas se intenta establecer relación entre la singularidad formal de cada obra y los conceptos ejes que fueron estructurando la operación específica.

singularidad formal, material, conceptual apostamos por respaldar la noción del camuflaje de acople como operación general.

En la segunda parte, comentamos cuatro obras personales, las dos últimas se estructuran de manera ya más definida, similar a las que relatamos a continuación.

Como primer caso derivado de la explicación anterior, rescato la obra “Pepito pega doble”. Obra expuesta en la exposición “L’ORÉA” en la Galería Metropolitana. Expuesta también en México DF, en el encuentro “Performagia”.

Intervención pública con un objeto de doble funcionalidad. En primera instancia es un paño azul similar al de los vendedores ambulantes (de mayores dimensiones), sobre él se instala ropa para vender, posee cuerdas en cada una de sus esquinas para recoger la mercadería de manera rápida ante la presencia policial, dado el carácter ilegal del comercio ambulante.

En segunda instancia la obra es un plinto u objeto (“monolito”) municipal. Por el reverso del paño antes nombrado posee una estructura de cartón, dividida en cuatro partes para que, al levantar los extremos del paño, con las cuerdas, también se levante la estructura, construyendo el objeto tridimensional a modo de plinto, esta estructura está forrada en plástico azul y al mismo tiempo posee el texto: “Ilustre Municipalidad de Santiago”, con la misma tipografía y colores que los utilizados por el municipio. En resumen se utilizó cartón de base para maqueta, plástico azul, letras adhesivas, género azul, cuerdas, ropa para vender, vendedor, compradores, policía.



Nicolás Miranda, “Pepito pega doble”, 2005- intervención en paseo ahumada.

Es operación de Camuflaje, copia el modus operandi del comercio ambulante. El paño utilizado como soporte de mercadería se transforma en escondite del vendedor, al mismo tiempo que opera como plinto municipal.

Aborda la homogenización y pulcritud de los objetos del centro de Santiago. Como en el resto de las obras, ésta depende de los códigos generales y objetos específicos para poder funcionar (análisis contextual). Por un lado tenemos la homogeneización comentada y por otro el accionar de los comerciantes ambulantes a la hora de arrancar de la policía.

Institucionaliza lo ilegal al formar un conjunto. La unión de la acción del ambulante con el mobiliario urbano (características del centro de Santiago), permite fusionar dos objetos: el paño ambulante con el plinto institucional.

Si bien, se dieron todas las condiciones para que la performance resultara, es decir, venta real de productos y la aparición en reiteradas ocasiones de la policía, la institucionalidad de lo ilegal antes nombrada no se completa en su totalidad, esto no es azaroso sino que intencional. Se busca un resultado absurdo, y un tanto ambiguo, la misma materialidad del objeto lo induce: esta camuflado, el paño se intenta homogenizar, pasar desapercibido, conforme a las reglas de su contexto.

El carácter absurdo está provocado por la exageración de signos a partir de su manipulación. El exagerar elementos, situaciones, objetos, acciones o dinámicas, en otras palabras, el trabajo desde la ironía, en la medida que repite y camufla en un “otro” permite evidenciar el carácter contradictorio o incluso ridículo de los soportes. El nuevo objeto derivado de la unión de dos elementos no deja de ser ridículo a pesar de “cumplir” con requerimientos institucionales, pues su funcionalidad concreta (original) queda al



descubierto.

Estrategia visual. Portada de “L`orea” exposición en la Galería Metropolitana. Muestra colectiva con Cristóbal Allende, Claudia Lee y Paula Terc. Fusión de elementos para crear una nueva lectura.

En consecuencia con lo planteado, recalco que la singularidad de cada obra depende del entorno a abordar, es él quien rige la disposición objetual, la ubicación, forma, tamaño, etc.... Los conceptos originales de un contexto específico determinan las características materiales del proyecto.

La estructura operativa de mi producción apunta a la formación de conjuntos, que permitan segundas interpretaciones de los elementos originales, para ello se utilizan conceptos claves, el principal es el camuflaje de acople (fusionar dos elementos existentes o agregar uno nuevo a un original), los demás⁸², aunque mantienen cierto orden jerárquico pueden variar, sin embargo cada obra es distinta a la anterior dado a que sus soportes formales originales son diferentes. La estructura general plantea un fin problemático, la formalidades para aproximarnos a él, conforman un cuerpo de obra aparentemente variado.

Las propuestas se rigen por la misma matriz operativa pero no responden todas de la misma manera, un ejemplo concreto es el caso de la obra “Cuentos para dormir”, que es similar a “Pepito pega doble” en términos estructurales, no obstante su materialidad es tremendamente distinta.

Esta producción corresponde a la exposición “Filete” de los alumnos de segundo año de Magíster en Artes Visuales, realizada en la Biblioteca de Santiago. La característica o requisito de la exposición consistía en que cada obra debía ir rigurosamente acompañada con su texto explicativo (*statement*).

Formalmente mi trabajo consistía en un cuento infantil, tapa y hojas duras plastificadas, en su interior cada alumno del magíster tenía un cuento asignado y una ilustración que lo representaba.

Los cuentos eran modificaciones de sus propios *statement* a partir de rimas dadas por la infiltración intencional de palabras, así como por la invención de un comienzo y un final para establecer un hilo narrativo alusivo a cualquier cuento de niños, el *statement* de cada uno estaba camuflado en el interior del relato. Las ilustraciones por su parte eran fotografías de representaciones escultóricas en plasticina (caricaturas) individualizando a cada participante en poses o situaciones coloquiales con su propio texto explicativo y por ende “experiencia”.

⁸² La estructura será detallada en el V capítulo de esta tercera parte.



Nicolás Miranda, fragmento “Cuentos para dormir” 2006. Exposición “Filete”.

La fórmula operativa se repite: unión de elementos para una nueva lectura, son justamente esos elementos los que provocan la diferencia entre un trabajo y otro, en este caso el pie forzado del “*statement*” y el lugar de exposición: la biblioteca de Santiago, establecen la fusión que deriva en la formación del libro infantil “cuentos para dormir”(no considero necesario explicar más en relación a la procedencia del cuento mismo y su título: biblioteca / “*statements*”) la diferencia con la obra anterior es evidente, incluso en cuanto al uso de la manualidad para la construcción del objeto.

En este caso, la unión de los elementos mencionados obliga a realizar un trabajo narrativo y manual para conseguir una aproximación cínica a un libro de cuentos infantiles original, depende del camuflaje de manera distinta que los casos anteriores.

Artiom

Artiom, fue el primero en emprender camino. Siempre pensaba "si existiera una maquina de pintar,.. yo seguiría pintando??.... parece que estoy blasfemando"

Una noche mientras pintaba una mujer, esta le hablo: "¿Qué haces?"-sabía que la pregunta se refería a su gran interrogante, el joven pintor nervioso respondió: "pinto fotos, tal como lo hacen otros, la diferencia es que recojo y selecciono material visual, esto tampoco es tan inusual, ..desviando imágenes que circulan en Internet a veces hasta tomando fernet."



Carolina

A carolina la obsesionaba la retícula, como si de un tablero de ajedrez se tratara, todo se regia por la vertical y horizontal, su conflicto era obviamente un asunto espacial,..mirando justamente un tablero de ajedrez buscando la respuesta para poder dar un revez, de pronto una de las piezas le comento: "por mucho que yo sea un peón entiendo muy bien tu obsesión"- "qué?" le respondió Carolina, "de verdad entiendes mi confusión pequeño peón?" -"Por supuesto, no mires mi presupuesto, en un tablero he de vivir, y la experiencia la puedo compartir, al igual que tu, yo vivo en la ortogonal, claro tomando en cuenta la diferencia proporcional", era verdad, la niña se daba cuenta que estaba al frente de la analogía que necesitaba.

Nicolás Miranda, fragmentos del objeto-libro "Cuentos para dormir", 2006. Exposición "Filete".

Mas allá de las diferencias materiales, me parece importante recalcar que en este trabajo se manifiesta la importancia de la unión exagerada de elementos originales para generar o evidenciar una situación o acción absurda. El hilo transversal de mis proyectos es el análisis de contexto en primera instancia y en segunda, la formación de conjuntos (como operación), las características particulares de cada obra dependerán de los elementos contextuales a fusionar.

Por su parte, la materialidad adquiere distintos rendimientos en cada caso, en algunos es un elemento netamente técnico—funcional, o sea sirve para camuflar desde la definición más básica del término, no cuestionando los materiales constructivos, sino que buscando solo la mimesis con elementos originales, por ejemplo un monumento construido con estructura de polietileno⁸³ pero con su exterior similar a cualquier monumento público, apunta solo al camuflaje formal y no material, en primera instancia por factores técnicos de la intervención: en este caso debe ser liviano, la lectura producida desde la materialidad para este proyecto, si bien no es menor, en cuanto a cinismo, no posee la misma importancia conceptual que la noción de acople, se copia la forma no la construcción. A diferencia de "Cuentos para dormir", donde sí es necesario construir el objeto de la

⁸³ Este ejemplo de obra será abordado al final de este texto

misma manera que el original, imitando la calidad del papel, la calidad fotográfica, la calidad de las figuras en plasticina fotografiadas, el tipo de portada y énfasis narrativo en cada caso. Para que funcione la operación la copia material debe estar presente.

Como podemos ver los grados de infiltración camuflada son regidos o administrados por el control de la singularidad material de cada propuesta, es el caso de “Pepito pega doble”⁸⁴ donde la transformación del paño como material original a objeto uniforme, tendrá rendimiento en el terreno de la sátira en la medida que se deja en evidencia el límite material entre un objeto y otro. O sea al manifestar su procedencia frágil y el lugar de arribo, se instala en un territorio ambiguo de manera intencional.

La reestructuración conceptual, así como cada obra ejemplificada en este capítulo dependen del contexto general y sus dinámicas, el factor político en mi producción se basa en la repetición, en la copia de las mecánicas ya existentes para poder cuestionar la propia producción y territorio artístico, en el fondo para poder problematizar desde un lenguaje ya establecido por el contexto. Para ello es necesario tomar en consideración el concepto de reutilización de las formas así como la importancia del soporte, en este caso; la calle (asumiendo que no es el único soporte, pero que ejemplifica de la manera más clara y técnica la propuesta operativa en cuanto contexto, el ejemplo concreto de ello lo vemos en “cuentos para dormir”).

III.3.-Articulación de proyecto de obra: Bourriaud y la resignificación de las formas como segundo factor político.

Una vez establecidas las coordenadas del territorio de producción artística como problemática, y los conceptos ejes para abordarla, resumimos que la principal característica es resignificar productos (desde la unión de elementos) disponibles. Tal como describe Bourriaud, es trabajar con materia ya informada, es una manipulación constante en búsqueda de desplazamientos de signos. Se estructura desde el consumo de imágenes como actividad, y no pasividad, pues corresponde al motor del sistema.

En “Post producción”, Bourriaud enfatiza el carácter político de la resignificación, en la medida que ésta permite producir un nuevo sentido desde el consumo de lo ya informado.

⁸⁴ Con el caso del título de las obras pasa lo mismo: controla los grados de camuflaje e ironía. Es una herramienta constructiva más

Como apunta Ardenne a modo de crítica, a una posible evangelización del término “relacional”, todo esto relacionado, tanto en el campo artístico como en nuestra conexión con el entorno. Apostamos a, que si bien Ardenne está en lo correcto, la lucida manipulación de lo relacional, sí permite establecer discursos críticos ajenos a la facilidad del discurso moral. Ese carácter se da cuando problematizamos —a partir del análisis— la esfera de las relaciones. Estamos constituidos por formas sociales de carácter histórico según Marx la esencia humana es el conjunto de relaciones sociales.

El problematizar las estructuras, en términos artísticos contemporáneos significa la creación de “situaciones perturbadoras”, las interferencias antes nombradas. Estas se dan en los espacios de intercambio. Esa es la noción de “realidad” que nos interesa, el residuo de la experiencia social como lugar de trueque simbólico.

Bourriaud define (desde un punto de vista exageradamente positivo, aumentando las posibilidades políticas de la mera operación) el instante de reflexión como posibilidad política de la obra actual “Es el congelamiento de las mecánicas, en la detención de la imagen, donde nuestra época encuentra su eficacia política”⁸⁵, es decir en el instante de duda, de análisis, de reflexión, de resignificación, la producción adquiere el carácter crítico. Por supuesto, debe ser desde el interior, desde el seno del sistema ⁸⁶, con sumo cuidado de no evangelizar el término.



Brad Downey “Virgen con niño”, 2004. Londres

⁸⁵ Bourriaud, 2006: 104

⁸⁶ Esto lo enfatiza en los últimos capítulos del texto “Estética Relacional”, al referirse a la actualidad de la propuesta de Félix Guattari.

El consumo por su parte ha sido foco de interés de corrientes artísticas contemporáneas, el Pop abordándolo desde los condicionamientos visuales o consumo de masas o el Neo Realismo desde el consumo abstracto a modo de consumo anónimo (imaginarios de incorporación). La sociedad de consumo es nuestro escenario, como repertorio de formas (desde la objetualidad material a formas de lenguaje a modo de códigos sociales), su ejemplo concreto: movilidad en la calle desde la producción de imágenes.

Instalarse en el medio y apropiarse de los códigos de la cultura es la invitación más rescatable que realiza Nicolás Bourriaud: consumir y tergiversar. Asumir la producción como un trabajo de montaje: desmontar, y alterar las formas que construyen el entorno. Para establecer la posición del discurso artístico actual, el teórico citado en esta parte, contrapone la idea de historia lineal de carácter purista y la de eclecticismo, rescatando de ellas solo el análisis que puede derivar del segundo termino, en la medida que desde el consumo constante se genera actividad reflexiva. Establecer un inventario del contexto como formula de reinterpretación

“Ningún signo debe quedar inerte, ninguna imagen debe permanecer intocable”⁸⁷. El discurso oficial es difundido por la publicidad, el arte contrapone imágenes, las acopla, extraídas de la misma fuente de herramientas: el contexto. El hacer uso del mundo y sus dinámicas es lo crítico / político en la obra contemporánea, es la operación, no el discurso literal implícito en ella.

La obra de Brad Downey encarna justamente lo expuesto en los últimos párrafos: modificar el significado normal de la objetualidad urbana. Los objetos de transito, por ejemplo, son inadvertidos pues representan lo real, no son sometidos a cuestionamientos, al igual -afirma Downey - que los dispositivos de control. Define al trabajo artístico como la acción de poner en tela de juicio las verdades fundamentales de su cultura. Distorsiona la ciudad a partir del acople objetual, intenta dar segundas lecturas o “vuelta de tuerca” a lo que se presenta dentro de lo “normal”. De esta manera hace evidente su “extrañeza ideológica”. Al acoplar elementos genera un nuevo conjunto a interpretar, apostando en la mayoría de los casos al ridículo.

⁸⁷ Bourriaud, 2007: 122

III.4.-La calle como espacio para la resignificación.

Sin pretender ser la reencarnación de “Juanito Laguna”, recalco nuevamente que el hecho de recorrer la calle, corresponde a la primera aproximación con los fenómenos urbanos, Michel de Certeau ve en ese acto, la posibilidad de encontrar relaciones y dinámicas disminuidas por el fluir cotidiano.

Es en ese espacio demarcado por lugares y no lugares (desde la interpretación técnica de dichos términos: identidad espacial demarcada por objetos destinados a la memoria v/s espacios de tránsito carentes de singularidad), donde encontramos la mayor movilidad de signos y formas de nuestro contexto. Basta ver en algunas estaciones del metro de Santiago el arrebato de cultura promovido por Metro S.A., con obras de grandes dimensiones en las paredes y en la misma línea, el despliegue publicitario (los objetos visuales se instalan de la misma manera, en los mismos lugares, con los mismos tamaños, hasta podrían tener la misma firma y daría exactamente igual).

La esencia política inserta en la ocupación visual de la calle ha sido absorbida por la publicidad y el mobiliario urbano, el graffiti por ejemplo, es reutilizado y apropiado para campañas publicitarias de grandes empresas, recordemos el escorpión de la marca Nike a modo de estencil que hace unos años desbordó las calles de Santiago o el mismo caso de las estaciones de metro, concretamente en Estación Central y Los Héroes (ambas de la línea uno), exhiben gigantografías a modo de graffiti publicitando zapatillas. Para ratificar la esquizofrenia podemos agregarle la Brigada Ramona Parra en la estación Parque Bustamante (muestra de “Mono González”).

La apropiación del espacio público es un gesto político, realizado por el sistema. La acción de la Brigada Ramona Parra, si bien, se entiende y respeta el carácter revolucionario educativo, corresponde a un contexto socio económico distinto al de hoy. Dicha producción visual y su posterior apropiación le pertenece a este modelo económico.

El mobiliario público también ejerce un rol visual, no directamente enfocado al consumo o a la cultura de masas, pero si a la estructura homogénea de la ciudad desde el objeto, el color, la ubicación, o sea, a la imagen, ejemplo de ello son los monumentos que demarcan espacios o lugares específicos, los objetos ambiguos pero uniformes que intentan estandarizar y ordenar el recorrido de algún lugar de tránsito, destaco nuevamente la obra de Pablo Rivera “Déjà vu”.

Recalco que la calle no es el único soporte existente para poder realizar operaciones de camuflaje para resignificar a un “otro”, sin embargo es en ella donde se dan y ejemplifican de mejor manera la serie de factores estructurales de la dinámica del contexto general. Recordando que el espacio galerístico es un campo más dentro de una mecánica general, apuntamos al espacio público para extraer los ejemplos más demostrativos que nos permitan exponer la importancia del contexto en conexión con el uso de la visualidad como lenguaje.

La idea no es realizar una suerte de fórmula para aplicar solo en el espacio público, sino que analizar el entorno y operar desde ahí, un ejemplo claro es la obra “Cuentos para dormir”, ya explicada con anterioridad, dicha producción pertenece al espacio de la galería o de la exhibición⁸⁸, sin embargo se articula desde las estrategias extraídas del entorno como fenómeno social. La operación de resignificación, el camuflaje de acople, lo estructura de manera similar a los otros ejemplos de producción personal que si se instalan en la calle. Como hemos destacado en este texto, lo que nos importa es la operación, la singularidad formal de cada trabajo dependerá del análisis que se realice del contexto específico a intervenir, como la calle presenta la mayoría de los problemas a abordar: visualidad como lenguaje social, producción de imágenes para el resguardo económico, inclusión del individuo a partir de ese lenguaje, así como las nociones de apropiación, organización, lugares y no lugares, abordados tanto por instancias gubernamentales como por entes privados, se entenderá el por qué la utilizamos como principal soporte o ejemplo conceptual—operativo.

Después de asumir el recorrido y bajo la noción de camuflaje de acople nos trasladamos directamente al arte contextual que describe Paul Ardenne, además de la referencia histórica que nos entregan las estrategias Situacionistas (Guy Debord), como analogías a estrategias militares de ocupación, específicamente de guerrilla urbana en forma de ente infiltrado.

Es fundamental para cualquier apropiación, en primer lugar, la revisión de los códigos específicos de cada situación para luego prolongarlos. Repito el término que Ardenne le otorga a la acción de repetir los códigos desde su manipulación: decorar la ciudad. No con ornamentos, sino que con el acondicionamiento de elementos para que se inscriban dentro de la lógica del contexto

⁸⁸ Este espacio no es menor, la propuesta que establecemos acá no lo reniega, solo lo asume como un campo más en relación a las dinámicas generales. Se debe reconocer que en dicho espacio las intervenciones tienen la posibilidad de ser mostradas y discutidas asumiendo que el rol del artista no es dar solución a cuestiones trascendentales, sino que plantear problemas (planteo el cinismo por sobre el salvataje), en otras palabras la idea no es cambiar a la masa consumidora desde las intervenciones de resignificación. Proponerlo de esa manera sería tremendamente ingenuo.

especifico a abordar , es “una aportación, transfusión de materia sensible”⁸⁹ donde el arte urbano se constituye como una prolongación de la ciudad, como herramienta, sin intención de seducción, sino que de análisis.

Siguiendo en la misma línea de operación: nos preparamos a repetir el objeto, elemento, situación o concepto. Ya manipulados y estudiados los códigos, la segunda instancia es la de reinterpretación o refiguración, Es enfatizar la transfusión en la misma sintonía que el contexto, para luego transformar su signo o lectura, acá se redefine la herramienta artística, recordando que la obra se constituye como mezcla, como un híbrido (en la medida que se decodifica su procedencia), se reutiliza o se repite el original para plantear el problema: como efecto espejo, plástica contra plástica.

Como última acción y eje operacional de mi mapa conceptual: el disimulo, en la medida que remite a la acción de camuflar. Confunde y desvía , manipula el objeto original y su parásito, el disimulo instala la duda para la decodificación del signo. Permite la aparición de la ironía y el cinismo como herramientas críticas, como motores de la posible operación política. Es hipócrita pues no se enfrenta de manera radical al contexto urbano, no actúa como una pedrada, se funde con él, para generar un nuevo elemento que hay que releer, relectura que generalmente se desarrolla ya a estas alturas en el terreno del absurdo.



Ejemplo de elemento ya existente a ser intervenido: Monumento representativo de Diego Portales.

⁸⁹ Ardenne, 2006: 67

Destaco solo como ejemplo la imagen anterior; el monumento a Diego Portales. Este objeto esta ubicado en calle Ejercito 441, el elemento no posee plinto, se presenta como accidente urbano desde códigos preestablecidos, por lo tanto como posible soporte para obra de camuflaje

No es menor el hecho de que la lógica operativa que mencionamos, permite realizar una serie de acciones de intervención, sin embargo cada una debe ser sometida a análisis, a edición, estudiando la forma, el rendimiento, la singularidad material, el enfoque, etc....La estrategia operativa debe ser administrada de manera rigurosa.

De tal manera, en este caso, surgen una serie de posibles de intervenciones, unas mas cónicas (o menos inocentes) que otras. Desde, acoplar un numero de la revista “vivienda y decoración” en la mano derecha del monumento a instalar un gorro a sus pies a modo de recipiente de propinas tal como lo hacen las estatuas vivientes. Para ambas situaciones, el objeto acoplado debe estar camuflado con el material del monumento, debe tener el mismo color, el mismo brillo y aparentar la forma. Sea como sea, lo importante, en todos los casos de camuflaje, es disminuir los grados de obra “panfletaria” en pro del carácter político de la operación.

Para ello, por simple que sea, la forma y materialidad, en términos generales, deben articular las propuestas, o sea, deben existir dos instancias de camuflaje. La primera es el camuflaje en cuanto códigos del contexto, repetir acciones, manejar lecturas sociales, en resumen, es operar como el entorno, como la publicidad, manejar imaginarios colectivos con lo ya dado y la segunda instancia consiste en abordar la forma y materialidad del objeto mismo a intervenir, de esa manera poder controlar los grados de camuflaje para el rendimiento de cada propuesta.

Cabe destacar que el ejemplo recién comentado es solo una idea que se articula de la misma manera que otras. Más allá de plantear este caso como obra específica, lo que nos interesa son las instancias necesarias de camuflaje y análisis para abordar una situación u objeto urbano. Desde este punto, presento dos proyectos a modo de maquetas, articulados bajo el mismo esquema de acción.

El primer caso: “Pajarito 1” es una intervención publica, a partir de la reutilización de códigos y objetos de un espacio-lugar específico.



Territorio y elementos a utilizar en el proyecto de obra.



Elemento a utilizar.

La obra consiste en una escultura de tres metros de alto por dos y medio de base, construida con estructura de polietileno expandido (buscando funcionalidad: liviana para poder instalar), y masa de modelado espacial pintada al óleo. Es la representación escultórica de un fotógrafo de plaza, típicos (identidad) de la Plaza de Armas de Santiago, los cuales fotografían niños sentados sobre caballos “pony” de juguete.

La escultura está instalada en la Plaza de Armas, frente al monumento que representa a Pedro de Valdivia sobre su caballo.



Maqueta en plasticina de objeto escultórico para la obra “Pajarito I”.

La obra no es política porque ridiculiza o se ríe del conquistador de nuestro territorio, eso da lo mismo, si se quedara solo en eso sería una obra excesivamente gráfica, despreocupada de la acción e inocente, es por la operación implícita de camuflaje de acople, el cual permite, por medio de la exageración (imitación de dinámicas) que se ejecute el factor irónico, instala el cinismo, desde los códigos, en este caso del monumento y el homenaje, permitiendo desde ahí, releer la situación como un hecho ridículo.

Sumar, agregar, acoplar un elemento a otro es la característica de la operación. Requiere de un manejo conciente de los grados de verosimilitud o de disimulo (en algunos puede exagerar, en otros pasar casi desapercibida). Recordemos que la repetición o imitación ya sea desde el acople de un objeto o situación de similares características a un “otro” ya informado, es una acción subversiva para Bourriaud, lo ejemplifica cuando analiza la producción de Philippe Parreno, el artista asume su producción desde la premisa de que la realidad se estructura como lenguaje y el arte lo puede rearticular, inscribe su producción en dicho formato, así la calificación subversiva está dada puesto que encarna la realidad, no la representa. Es el efecto espejo que hemos nombrado. Desde la perspectiva Marxista de Louis Althusser, la verdadera crítica es la que critica lo real y existe por las condiciones de esa misma realidad⁹⁰. La imitación es política pues proviene en primer lugar de la esencia del contexto, al ser cuestionada la procedencia de la obra, de paso, se reanaliza su sostén.



Maqueta de obra “Pajarito I”.



Maqueta de obra “Pajarito I”.

⁹⁰ En este punto se pueden revisar los objetos “Chindogu”, objetos japoneses, inventados intencionalmente con carácter crítico. Funciona la crítica por la exageración de la funcionalidad del objeto, cayendo en lo ridículo.

Desde esa manipulación exagerada e imitada de los códigos, en este caso de la Plaza de Armas de Santiago y la noción de monumento, pone en movilidad los conceptos habitar e identidad. Son puestos en duda desde las formas mismas de habitar, a través de las herramientas elegidas: sustitución, copia, apropiación, reubicación. El nuevo conjunto, es un híbrido, que instala el tiempo de duda para la lectura de su posible funcionamiento, procedencia y signo.

Ahora bien, cuáles son los puntos débiles que puede presentar esta propuesta (o problema). Antes que los nombremos cabe recordar, que no es asumida como una obra final o cumbre de una etapa de producción, opera dentro de la lógica conceptual descrita hasta acá, mas que el fin de un camino, se inscribe como un ejemplo técnico.

Las debilidades de ella, las remitimos al campo de la economía de recursos en supuesta contradicción con el carácter “mínimo” de nuestro diagrama. O sea, para qué tal objeto, tales dimensiones, tal trabajo manual, para algo que puede ser resuelto o mas bien presentado con un ínfimo objeto de acople...¿por qué ese despilfarro?.

En primer lugar, porque esta operación con dicho objeto original y objeto de acople, permite dar énfasis en mayor medida a la manipulación de los grados de verosimilitud que se requieren para provocar la interferencia. Si esta obra (cada una depende de niveles distintos) no se camufla con un monumento “real” en cuanto a factura (imitación), no tendrá el rendimiento esperado: crear una relectura desde un nuevo conjunto o situación.

Segundo: esta operación ejemplifica que el objeto original no es lo central en términos políticos literales. Si en mi pregrado trabajé con el monumento como eje constructivo de las nociones de identidad y manipulación a tal punto que se confundía el real eje de las propuestas, acá establezco una distancia para reforzar el carácter político y social de la operación. El objeto original (figura) es una mera herramienta que debemos someter a análisis técnico: conceptos que los constituyen y características funcionales. Si en este caso el original es un monumento, en otro caso puede ser una señalética, un paradero, una publicidad, o un monolito.



Operación de acople por sobre discurso literal⁹¹.

El problema de la economía de recursos no radica en el derroche de material, sino que en la economía operacional: ya sea un objeto de consumo comprado en un “todo a mil” o una construcción escultórica (con meses de trabajo manual) apuntaran a que con un solo movimiento podamos resignificar un original. Lo social no esta en el objeto mismo ni en el aparente discurso, esta en la manipulación de los códigos sociales que construyen al objeto o situación original.

Si asumimos que cualquier objeto publico puede ser abordado para resignificarlo en este ejemplo no queda otra opción que imitar el comportamiento funcional de la escultura de plaza tanto objeto que delimita un lugar en un espacio de transito apelando a la identidad y la memoria. De todas maneras no es menor en términos irónicos que en este caso, se requiera una enorme producción de trabajo para una acción mínima, que solo tiene sentido, no cuando nos resguardamos en las ventajas que nos da el campo del arte para realizar absurdos, sino que cuando, reconociendo el territorio del discurso artístico exageramos el rol de la operación.

El riesgo de caer en la acción inocente, no esta dado por la figura que elige representar, se hace presente si sale del campo de la acción. Al igual que si pretendiera cambiar los códigos sociales o reformular el arte contemporáneo, en lugar de asumirse como una posibilidad menos pretenciosa.

Lo anterior es en relación a lo manifestado en la descripción de obras personales: cada caso debe ser analizado y por ende administrado en cuanto materialidad. Analizar posibles problemas y jerarquizar conceptos de importancia. Destaco que este proyecto particular es un ejemplo más entre

⁹¹ No se cuenta con datos referenciales.

otros posibles, no es el fin de una etapa, sino que corresponde al que estoy trabajando actualmente, aun abierto a modificaciones formales. Así mismo podría haber comentado un mayor número de “ideas” que están en carpeta, sin embargo éste resume y apunta a lo central de nuestra propuesta: importancia de la estrategia operativa como camuflaje de acople para las “vueltas de tuerca”, por sobre la construcción material autónoma (materiales, tamaño, recursos, etc...), dado que ésta depende de las características del territorio de la operación.

El segundo proyecto corresponde a la construcción de un diorama, tal como los realizados por Rodolfo Gutiérrez (“Zerreitug”) en diversas estaciones del metro de Santiago. Estos objetos, se constituyen como representaciones en miniatura de acontecimientos históricos de nuestra nación. Sus características, de esta manera, son similares a las del monumento. Si bien no conforman o delimitan un lugar como tal, si abordan las nociones de identidad y memoria. En el caso de Gutiérrez, además, asume la precariedad, lo anecdótico y referencias a situaciones contextuales contemporáneas (Che Guevara camuflado en el paisaje de un diorama del metro Universidad de Chile, o un indigente punk de los años 80, en otro diorama alusivo a la alameda de las delicias existente en la misma estación).

Desde la misma técnica escultórica del autor mencionado, a las características funcionales de dicho objeto, la propuesta consiste en construir un diorama del hall central del Museo Nacional de Bellas Artes, con público contemporáneo y la reproducción de la obra “Ballon Dog” de Jeff Koons en su interior. Este objeto a su vez, instalado en la estación del metro Bellas Artes de la línea cinco, tal como los dioramas originales de las estaciones construidas en los últimos años en cuanto a materialidad del soporte y tamaño de éste.



La articulación de la propuesta, consiste, en instalar el objeto-obra en un límite territorial, límite de signo o procedencia, se camufla desde el acople y la repetición de las herramientas y estrategias del contexto general. En otras palabras, desde la lógica relacional, opera en el territorio de la imagen como medio de comunicación político: en tanto genera necesidades, manipula imaginarios e instala realidades.



Técnicamente es camuflaje y acople en dos instancias; la primera de carácter formal; el metro como contenedor para la experiencia espectacular de consumo de cultura, unida a la característica educativa que poseen los dioramas. La segunda, en tanto, es de carácter conceptual-estructural para mi producción de obra; la unión de la visualidad a modo de herramienta para la promesa de incorporación, es decir, la imagen como fetiche contemporáneo, como modo de seducción, asumiendo la noción de identidad local desde el manejo de la imagen.

Tal acople, nos permite visualizar y hacer presente una situación inexistente, una suerte de puesta en abismo. La reutilización de estrategias del contexto y la publicidad supone, problematizar los modos de producción de obra.

Abordar una producción como la de Jeff Koons, desde un lugar que no ha terminado un proceso de industrialización (más bien fue congelado), sería una apuesta fallida, en tanto se pretendiera la mera copia, sin embargo desde la lógica relacional de reutilización y acople, es posible fingir el acontecimiento, la historia, la identidad y el deseo como elementos concretos.

Más allá de establecer una representación, lo que atañe a esta propuesta es el énfasis en la operación y su procedencia, el resultado objetual, sin bien puede ser leído como una campaña publicitaria, un diorama real, un boicot educativo o un discurso artístico aspiracional, lo que articula el problema es que desde las estrategias publicitarias relacionales, o sea con las herramientas del contexto visual-global es posible apropiarse y abordar “Ballon Dog” en el contexto local, inclusive con la precariedad como apuesta.

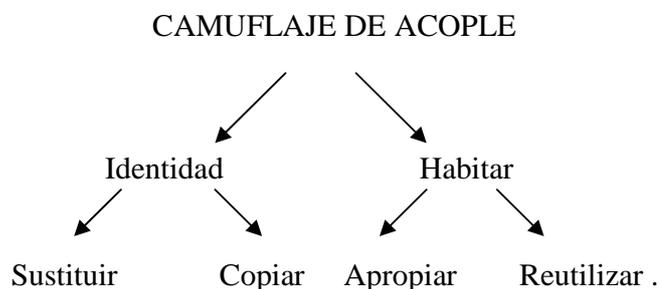
Lo político radica en el reconocimiento de la movilidad e impureza del signo, donde la farsa es un medio más en un esquema operativo específico para estudiar el territorio artístico. En este caso, la visualidad como fetiche (dado que hace presente la promesa de incorporación abstracta) y el diorama como objeto fetiche (ya que representa una ausencia: acontecimiento e identidad), producen un objeto híbrido, ambiguo, pero a la vez formalmente concreto y decodificable, propenso a ser releído desde su ambigüedad funcional y territorial.

III.5.-Proyecto de obra

De esta manera comenzamos a cerrar este texto o el último punto de su eje: la operación en mi producción personal. El actual mapa conceptual es el que utilizo para el proyecto de intervención que estoy trabajando en este momento acorde con mi tesis de magíster, tal propuesta se titula “Redondos Momentos”. A diferencia de las dos primeras etapas de este texto, donde vimos variaciones entre los diagramas, mapas y jerarquías de conceptos, éste responde a todo lo comentado en esta tercera y última parte.

Desde la premisa de tener que encontrar la estrategia más acotada que remitiera a una mínima acción para poder transformar o resignificar el sentido de un elemento, tal cual como lo hace la publicidad desde la apropiación de todo lo que tiene a su paso, he desarrollado la siguiente estructura.

TABLA IV: Mapa operativo actual



Como describí con anterioridad, la producción de obra, en esta última etapa, es enfocada a la acción del camuflaje, es decir, disimular algo con la intención de acoplarlo (en el sentido mecánico del término) a un “otro”, para de esta manera, formar un nuevo elemento conformado como conjunto. Unir un elemento a una situación ya dada por códigos específicos.



Objeto original a manipular; diorama representativo de Andrés Bello ubicado en el metro Universidad de Chile.

En el sentido que nos interesan los conceptos hasta acá nombrados (según la RAE), los entenderemos como: camuflaje en cuanto acción de disimulo y acoplar en cuanto acción de unión.:

Camuflaje: Disimular dando a algo el aspecto de otra cosa

Disimular: Encubrir con astucia la intención.... Disfrazar u ocultar algo para que parezca distinto de lo que es

Acoplar : Dispositivo que sirve para unir los extremos de dos ejes.

Unir : Acercar una cosa a otra para que formen un conjunto, concurren al mismo objeto o fin.

A esto debemos sumarle la importancia de la visualidad y la imagen como lenguaje global, que, aunque ya fue abordada en la segunda etapa de este texto, conviene reiterar su rol estructural para esta propuesta de obra, así como fue esbozado en el ejemplo anterior.

Desde el reconocimiento de que la visualidad se inscribe como medio en el contexto global, independiente al territorio de la institución estética, se puede inferir que su rol funcional va más allá de la mera noción de intermediario entre objeto de consumo y consumidores, ya que se instala en el territorio de lo abstracto y de lo concreto a la vez, poniendo en funcionamiento la dinámica eje del contexto.

Se ubica en el campo de lo abstracto pues se constituye como medio comunicacional, como lenguaje, como fetiche contemporáneo al hacer presente la promesa de incorporación y la ausencia de original, manipulando y operando desde lo simbólico para que ésta sea ejecutada.

Al mismo tiempo es un elemento concreto pues su funcionalidad es poner en marcha la principal ecuación del modelo económico del contexto; producir consumo desde la promesa anteriormente nombrada, haciéndola latente a partir de la imagen.

Estas características de la visualidad y la imagen, son las que permiten establecer las herramientas y estrategias operativas y en definitiva problematizar los modos de producción artística en la actualidad. Reconocer que dichas formas le pertenecen a la publicidad más que a las artes visuales es lo que delimita nuestro territorio de acción. En otras palabras, la estética relacional no es el nicho para el arte político porque supuestamente le permite modificar los imaginarios colectivos y posee carácter puro, al contrario, la estética relacional es una herramienta eje del contexto y la publicidad, he ahí la importancia de su reutilización. Tal como afirma Paul Ardenne, ese análisis es el que hace político al arte contextual.



Objeto escultórico construido para ser acoplado al original

Mencionar conceptos como el camuflaje, el acople y la reutilización de herramientas contextuales es lo que permite abordar la impureza del signo artístico. De esta manera plantearé el proyecto de obra propiamente tal.

“Redondos momentos” es una intervención de acople a un objeto ya existente con códigos reconocibles. Al igual que el ejemplo anterior, en este caso se manipulan dioramas realizados por Rodolfo Gutiérrez. Dado a que las características formales y funcionales de dicho objeto ya están mencionadas, me remitiré a la descripción y estructura de la obra.

Esta propuesta forma parte de una serie de tres intervenciones, en cada una de ellas se manipulará un diorama distinto y por ende una temática representativa particular; en consecuencia, existirán tres objetos a acoplar, cada uno de ellos respondiendo de manera coloquial a su respectivo diorama original, pero en todos los casos, imitando la técnica escultórica de “Zerreitug”

La obra que aquí se propone es la primera de estas intervenciones, aborda el diorama ilustrativo de la fundación de la Universidad de Chile, ubicado en la estación de metro que lleva el mismo nombre de la casa de estudios. Es la representación figurativa de una reunión que sostiene Andrés Bello en su despacho.

El camuflaje de acople es realizado, en este caso, por una miniatura confeccionada con la misma técnica, materialidad y tamaño que las del diorama en cuestión, relaciona en territorio ambiguo, el contexto general (forma y modo publicitario) con el acontecimiento que el diorama ilustra. Formalmente, consiste en la escultura de un repartidor de pizzas y la puerta que supuestamente toca, se instala en el suelo, bajo la caja que contiene la representación. El nombre de

la obra remite a la frase publicitaria de la empresa “Telepizza”; “momentos redondos”, aludiendo a la vez, a la situación representada en el objeto ya existente.



Esta propuesta no pretende establecer un discurso anti-institucional, el objeto original es solo una excusa formal para la operación de resignificación, la institución estética o en este caso la Universidad, es asumida como una más entre otras, lo político no radica en la literalidad ilustrativa del objeto manipulado, sino, en el cinismo y la ambigüedad como productos de la operación.



Fragmento de la obra

Posee dos instancias de camuflaje y acople; la primera en relación a la construcción escultórica del objeto acoplado, es decir a la imitación formal y la segunda a la unión de dos elementos ya existentes, poniendo énfasis en la ambigüedad de la procedencia. La intención no es camuflar para engañar al transeúnte, sino que cuestionar el territorio artístico para la operación crítica. Para ello es fundamental controlar los grados de verosimilitud con un original.

En consecuencia con lo anterior, la estrategia publicitaria relacional en pos del consumo (además del repartidor de una empresa de pizzas como objeto) y el diorama como objeto funcional (representación de un hito) poseen la noción de identidad ya que son elementos reconocibles, decodificados, o sea son elementos ya informados.

La unión de ambos elementos reconocidos, por lo tanto cotidianos; consumo e ilustración histórica, propone un objeto híbrido que actualiza la representación original pues pasa de ser una reunión crucial para la república a una reunión de amigos en un loft esperando una pizza. La resignificación proveniente de la unión de estos dos objetos existentes, aclara la importancia de la estrategia relacional como base operativa. Aunque esta operación pudiera ser leída como una campaña publicitaria, no se completa, pues, no se resignifica un objeto con otro para el consumo, sino que utiliza la estrategia publicitaria para resignificar, en este caso, la característica de dos elementos establecidos como verdades.



“Redondos momentos”, intervención pública. 2009⁹².

El repartidor de pizza es una pequeña interferencia, un ruido, que, al provenir de una situación real del contexto general (consumo y objeto), provoca el disloque del soporte original. Ambos, original y acople, son formas cotidianas, que al ser unidas, problematizan los modos de

⁹² Opte por cinco imágenes para establecer un hilo narrativo entendible desde el acercamiento inicial a un objeto sin soporte aparente, para llegar a su puesta en escena o contexto.

producción artística y su territorio desde la noción de identidad, precariedad y actualización. No representa el carácter transfronterizo de los códigos sociales, sino que encarna el territorio transfronterizo y ambiguo de las herramientas artísticas, dicho de otra manera; la impureza del signo y la movilidad de herramientas.



Fragmento de la obra.

Al abordar los dioramas como objeto-excusa, asumo que no es menor el antecedente de los Hermanos Chapman, sin embargo a diferencia de la alegoría contemporánea que ellos utilizan con elementos “bizarros” actuales, además de su permanente cita a la historia del arte, propongo imágenes aparentemente inocentes, cotidianas, tal vez más que el porno. Realizar obras políticas y cónicas no significa necesariamente exagerar los componentes estéticos, también es posible a partir de la manipulación y contraposición de objetos absolutamente cotidianos⁹³, derivando en una nueva situación a ser releída.

⁹³ La comparación con los Chapman es solo técnica en relación al modo de operar. No descarto el uso y profundización que ellos realizan a la noción de estética y sus ramificaciones relacionales.



Fragmento de la obra

Se trata de activar lecturas desde híbridos camuflados, no de inventar algo nuevo, ni rescatar la imagen. Para este caso, al igual que Ardenne, destacaremos la obra “Lady Rosa of Luxemburg” de la artista Croata Sanja Ivekovic. Donde instala una replica del monumento en homenaje a los muertos en las guerras mundiales en la ciudad de Luxemburgo, la replica es del mismo tamaño que la original y esta ubicada al frente, la diferencia es que si bien en la primera se destaca una mujer simbolizando la victoria, en el acople de Ivekovic esta mujer esta embarazada.



Escultura original en Luxemburgo

Para el caso no nos interesa el discurso de emancipación femenina, obviamente lo realiza desde el homenaje a la revolucionaria alemana Rosa Luxemburgo, nos interesa la apropiación tanto espacial, como discursiva para acoplar una obra camuflada, es ahí, en ese gesto, cuando gatilla la actividad reflexiva en torno al sentido. Para su articulación operacional, también se remitió al

tiempo y el espacio: el primero como obra de acople y el segundo al contexto político discursivo local.



Sanja Ivekovic. "Lady Rose of Luxemburg", 2001. Luxemburgo.

CONCLUSIONES

Todo este trabajo ha sido enfocado a partir de tres preguntas centrales: dónde, por qué y cómo se puede instalar el discurso de la producción de obra crítica. Tales interrogantes estructuran las tres partes del texto, enfocándolas en primer lugar al territorio y contexto general. En segundo, hacia la estrategia operativa de producción.

En primera instancia como un esbozo general desde la relación más directa y natural con el gesto artístico que aquí se propone, posteriormente (en las dos partes restantes), profundizamos en los análisis de contexto e institución estética, lo que nos obliga a aplicar estructuraciones jerárquicas de conceptos utilizados en pro del gesto.

En la parte central nos referimos al signo a partir de cruces conceptuales, es en esta parte donde se enfoca el análisis del contexto, asumiendo que lo central es la operación artística como gesto político. Para ello nos enfocamos en un problema y las condiciones que lo generan: producción de imágenes como lenguaje del sistema económico y las posibles estrategias a utilizar para la producción crítica. El contexto económico y como consecuencia de él, el territorio de producción artística se someten a análisis como pilares fundamentales de cualquier tipo de operación.

Finalmente podemos establecer una estructura definida y acotada dependiente de la elección del territorio de investigación, este último punto es vital, ya que nos hemos enfocado en (a partir de bastantes referencias tanto teóricas como visuales), acotar y resumir la operación artística a una estructura operacional que permita, a partir de la manipulación de herramientas o conceptos ejes, una acción mínima para la rearticulación y resignificación de sentidos.

Asumimos que las Artes Visuales son parte de las dinámicas globales, donde la imagen es una forma de comunicación. No remite solo al uso mercantil de ella, sino que a la generación de lenguaje desde el manejo de la visualidad. Ella se incorpora a la ecuación producción—consumo.

Con tal premisa es que nos proponemos establecer el territorio operacional, o déficit de éste, respaldándonos en diversos análisis y guiños a los códigos existentes en el entorno socio—económico. No basta con reducirnos al espacio galerístico, él es uno más dentro de una mecánica global, la institución estética se incorpora (reincorpora históricamente) a las dinámicas del entorno, específicamente del espectáculo popular masivo, aunque cueste reconocerlo no posee herramientas propias, la visualidad, la calle, los imaginarios están afuera.

La visualidad esta en todos lados, la apropiación de los espacios es parte de la estrategia del sistema económico, cómo, si no es camuflado en sus estrategias, repitiéndolas, copiándolas y exagerándolas se puede establecer una obra de carácter político en la actualidad.

Generar segundas lecturas desde el camuflaje, al acoplar a un objeto, con todo lo que él implica (signo: funcionalidad, territorio, forma y materialidad), otro de similares características es un gesto político, es evidenciar su esencia, es utilizar la ironía como recurso desde la repetición o exageración.

Si en primer lugar nos preguntamos dónde, cómo y por qué, en cuanto a la formación de la operación en un territorio específico, podemos decir que ésta, en términos políticos se fundamenta en tres instancias:

- Producción: repetición desde el análisis contextual
- Reutilización de soportes originales: acople en cuanto lectura de códigos
- Análisis del entorno para resignificar: formación de conjuntos a modo de interrupción sutil.

Al reafirmar, en cierta medida, las nociones de arte contextual y de postproducción, derivadas de la importancia del análisis del contexto general y del específico a abordar, resumimos que el motor de la operación consiste en repetir un “otro”; un objeto, una acción, situación o un gesto para que sea acoplado al original y de esta manera formar un nuevo conjunto con una nueva lectura, generada no por la utilización de nuevos códigos, sino que por la exageración de los mismos.

A modo de conclusión explicativa expondremos tres casos para rescatar cada uno de los puntos que forman la operación política: repetición, acople y conjunto, respectivamente, como herramientas para establecer obras desde la producción de relaciones entre elementos ya existentes.

Caso 1.- Sierra v/s Jaar, ejemplos de la hipótesis: la repetición gestual como herramienta política.

“Juan, Pedro, Eduardo, Maria..... volvieron a casa”⁹⁴. Esto último no es una frase extraída de una película protagonizada por Bruce Willis, o de un “Spaguetti Western”, sino que corresponde a la última frase en la explicación o relato de Alfredo Jaar en relación a su obra “La nube/The cloud”, un monumento efímero compuesto por cerca de tres mil globos blancos para recordar al mismo número de emigrantes que han muerto en los últimos diez años tratando de cruzar la frontera.⁹⁵

La obra de Jaar remite a conceptos trascendentales: la vida, el individuo, la memoria, la muerte. Establece una relación o busca apelar a lo humano que queda en el mundo⁹⁶, desde una intención crítica, pero externa a las movibilidades del contexto, produce un discurso de obra de denuncia. El primer punto en contraposición a nuestra propuesta en relación a rendimientos políticos, es esa lejanía o discurso externo, como si el campo del arte estuviera limpio de las impurezas del mundo⁹⁷. Su resguardo en lo ético puede caer en el discurso moralista sin tomar en cuenta su procedencia. De esta manera defiende los conceptos y signos del sistema, del biopoder⁹⁸, desde una visión “humanizada”. La defensa de la vida siempre dará un plus moral dentro de los códigos sociales: análisis de una guerra, discurso en relación al aborto, sobre todo si el panfleto proviene del “campo artístico”. No los problematiza en su totalidad, los representa.

⁹⁴ Los nombres de los protagonistas pueden estar modificados, sin embargo la idea central en este texto no se vera modificada, a pesar de que la obra de Jaar apunta a la memoria, la justicia y la identidad).

⁹⁵ Este trabajo se realizó en la Avenida Internacional de Tijuana, junto a la barda que marca la división entre México y Estados Unidos. Los globos, en forma de nube, fueron suspendidos en el aire, mientras que un cuarteto de músicos estadounidenses y un cellista, en el lado mexicano, interpretaba música de Albinoni, en comunicación con otro músico que interpretaban música de Bach al otro lado de la barda. Se leyeron en el acto los poemas *Tras el muro* y *El descenso*, de Víctor Hugo Limón, para posteriormente guardar un minuto de silencio y soltar los globos hacia el inmenso cielo azul que al filo de las 10:30 horas de la mañana del sábado 14 de octubre ponía su parte para una escenografía natural que hizo más emotivo el momento. Curiosamente los globos, que formaron una larga nube blanca, entraron a territorio estadounidense para finalmente volver, todos, al espacio mexicano.

⁹⁶ Nada más distante que la noción moderna de cinismo que nos interesa como herramienta política.

⁹⁷ El respeto, el derecho al individuo y la vida es tema central en su producción, recordemos sin embargo que el concepto de vida es incorporado a los códigos sociales no desde la generosidad, sino desde la estrategia del mercado para su sobrevivencia.

⁹⁸ Mauricio Lazzarato al referirse al fenómeno del panóptico se refiere concretamente a este punto central, nos argumenta que la vida emerge en la historia como utilidad, la incorporación es simultanea no casualmente al surgimiento y evolución del capitalismo.



Alfredo Jaar, "The cloud/La nube", Frontera de Tijuana/ San Diego, 2000.

Esta reflexión entorno al individuo, la vida y las injusticias sobre ellos cometidas no es otra cosa que denunciar con una esperanza ortopédica de que esos hechos no se repitan y permanezcan en la memoria. Corresponde sin embargo al mismo discurso ortopédico desde la tecnologización del castigo: "que no vuelva a pasar".

De esta manera podríamos sugerir que la potencia de la obra de Jaar no radica básicamente en estos conceptos trascendentales desde una postura ético-crítica, sino que radica en su modo de empleo, en la forma de llevarlos a cabo o a escena. En otras palabras Jaar ejemplifica perfectamente el carácter de productor (artístico) desde el sistema capitalista: no es el discurso lo que importa (importa que este presente,..importa la información, no tanto el contenido), es el modo o el "gesto". Jaar es el canal por el cual el lenguaje de los signos se hace público. Este carácter de productor es la potencia de su obra, el es un medio de comunicación que establece un discurso cargado de ideología, estética y de poesía⁹⁹.

Tal como una producción hollywoodense, pertenecen a la industria cultural del espectáculo. Encarna la concepción del artista como un productor de metalenguajes del diseño, de un discurso con contenido, de diseñador con una sutil marca o signo diferenciador, pero absolutamente dentro del mecanismo del sistema y del espectáculo popular masivo, se involucra con él remando para el mismo lado, cuestiona la deshumanización del mundo, no las dinámicas del sistema, por ello se aleja del contexto, realiza una crítica externa desde la supuesta comodidad moral o función ética-educativa de las artes visuales. Resumimos que la distancia con la estrategia operativa que proponemos se basa en que Jaar piensa que lo político está en el discurso de denuncia sin problematizar la producción artística y por ende en lugar de abordar las dinámicas globales, las comenta y representa..

⁹⁹ "Contestar a la rabia y a la violencia con poesía y música. Fue un momento emotivo. La obra nació de la indignación, pero el resultado final quería ser poesía", dijo Alfredo Jaar. "Yo quería insistir en este minuto de silencio porque la muerte ya es algo cotidiano en la frontera, la muerte se ha banalizado".

La producción de obra de Jaar tiene un carácter violentamente político, donde habitan el discurso crítico “ideológico”(de denuncia en este caso) por una parte y por otra el artista como medio de comunicación, como metalenguaje del diseño capitalista. Simón Royo¹⁰⁰ comenta justamente este punto esencial para el análisis (en relación a la falta de análisis crítico hacia las formas de producción) : “...Resulta absolutamente absorbido por un sistema que se alimenta de paradojas. El artista postmoderno contra más antisistema se cree más fortalece a esas estructuras que le aplauden, premian y pagan sus ataques. Desaparecido el sujeto impera un sistema que esgrime autocríticas con el objetivo doble de generarse una buena conciencia al tiempo que proclamar su invulnerabilidad, suscitando la falsa sensación de ejercitar la autocrítica”¹⁰¹.

Por su parte la obra de Santiago Sierra apela directamente a la estrategia, opera desde dentro, con las mismas herramientas, encarna lo que llamamos anteriormente el efecto espejo como herramienta de crítica. No busca el discurso ético de conceptos trascendentales,..si se infiltra alguno de ellos es siempre desde el accionar del mercado entendiendo la noción de individuo y vida como consumo y producción¹⁰². Reconoce el sistema y el contexto económico capitalista como realidad, como entorno real, Sierra no intenta modificar la vida de los individuos, solo repite el mecanismo pagándole a sus trabajadores como cualquier empleador, como “cualquier pintor que le paga a su modelo” afirma Miguel Ángel Hidalgo.

Detecta el carácter perverso del deseo, del fetichismo de la mercancía, del deseo del signo, conscientemente hace evidente su modus operandi, repitiéndolo constantemente. El carácter perverso de esta manera, no radica en el hecho de pagarle a un individuo para que “haga el ridículo”, sino que radica en comprar su tiempo en alguna acción aparentemente improductiva o inútil, dentro de un campo de abstracción: el arte.

Debord se refiere a la noción de tiempo en forma de objeto de consumo de la siguiente manera: “...Esta clase de mercancía, que evidentemente no puede tener curso mas que en la función de la penuria acreditada de realidades correspondientes, figura con la misma evidencia entre los artículos-piloto de la modernización de las ventas al ser pagable a crédito”¹⁰³.

¹⁰⁰ www.rebellion.org

¹⁰¹ Esto es pertinente en la medida que el artista se atrincheró en un supuesto territorio puro, sintiendo el deber moral de educar al mundo. En otras palabras peca de ingenuidad.

¹⁰² .“Si consigo alguien que por 65 euros me sujete una pared por cinco días te estaré mostrando un hecho real”.

¹⁰³ Debord,1998:64

Destacamos que la noción de tiempo que utilizamos en este texto es distinta a la que proponen los Situacionistas, ya que en ella ven solo la enajenación del hombre, en cambio para esta propuesta y en concordancia con Bourriaud, se asume como una estrategia para la crítica: tiempo de relectura.

A diferencia de Jaar, Sierra critica desde la repetición conciente de la operación global, no recurre al discurso ortopédico de corrección (en el caso de Jaar desde la moral, la memoria, la ética). Su producción se basa en el gesto que nos interesa como uno de los ejes de la operatividad: la repetición de la realidad, en este caso, de la fórmula poder-mercancía.

No apela al metalenguaje del diseño transformado en arte, sino que al arte como un campo más, delimitado borrosamente y por ende atravesado por las dinámicas y herramientas generales. Apela a la producción desde la repetición, no desde el evangelio. Jaar utiliza el lugar estratégico del arte para el discurso mesiánico-ético. Sierra establece la relación directa entre actividad económica y creación artística.

Utiliza la ironía como elemento constructor de obra, en la medida que no da un discurso redentor, sino que desde la repetición pone en evidencia una contradicción ya existente y desde ahí exalta el carácter mercantil en la producción artística. Como artista se limita a implicarse en una realidad que ejerce una violenta presión sobre los individuos. “No documentó hechos reales, intervengo en ellos”, afirma. Comprometerse con la realidad es destriparla, hacer visibles situaciones que permanecen intencionadamente ocultas. En relación al mundo del arte, ese compromiso consiste en visualizar cómo se crea una obra de arte, es decir, una mercancía de lujo.



Santiago Sierra, “133 personas remuneradas para teñir su pelo de rubio”, Venecia, 2001.

Se instala en el límite asumiendo la derrota, la pérdida de patrimonio estratégico del campo de las artes en pro del mercado. A diferencia de Jaar, Sierra opone su pesimismo y derrota a la idea de que el arte puede redimir al hombre de la violencia que el capitalismo impone a las relaciones

sociales. No reflexiona sobre la injusticia, repite mecánicamente el gesto¹⁰⁴ como un espejo.

Recordemos que el signo artístico solo re-sitúa a la producción artística dentro de las dinámicas del sistema, (en este caso institucional/productiva) en un territorio sin límites claros, por lo tanto, en términos generales, remite al deseo de incorporación del individuo desde códigos diseñados, códigos que se manifiestan según Debord de manera visual o sea la promesa espectacular no es más que la reproducción del sistema capitalista. Cada producción “fuera de lo común” es un espectáculo más.

Caso 2.- De Orozco a Dan Witz: estrategia de acople en el territorio híbrido.

El territorio de vacío actual, antes nombrado, está sobre poblado de simulacros, una copia, sobre otra, una verdad sobre otra¹⁰⁵. En la posibilidad del arte a partir de la repetición y superposición, Canclini¹⁰⁶, detecta el siguiente “síntoma” ya comentado en este texto: “mas que apropiarse de espacios físicos, o invertir en culturas o fronteras específicas, los artistas realizan obras transfronterizas, que transitan a la vez por los circuitos del arte y de los medios”. Siendo estos circuitos la sobre información misma, la hibridación, la imitación y apropiación que nombramos antes, es realizada en primer lugar por el contexto.

Podemos, en este caso observar una serie de apropiaciones públicas por parte de la publicidad, el hecho de evidenciar su enfoque hacia un objeto de consumo la distinguen de las obras artísticas en términos funcionales (las de los extremos por ejemplo nos recuerdan a Oldenburg)

¹⁰⁴ Sierra afirma que hace la misma instrumentalización de los otros en el sistema capitalista. “Quizá ese es el tema de mi trabajo y nunca está escondido”. No se trata sólo poner al descubierto el trabajo que existe tras la producción de cualquier mercancía, también el control y la violencia implicados en una relación laboral.

¹⁰⁵ Por ejemplo, antes se utilizaba la censura para cubrir una verdad, sin embargo hoy, “la verdad” es cubierta por la sobre información, existen varias versiones, la verdad desacreditada implica la aparición de otra.

¹⁰⁶ Canclini, textos de internet; www.jornada.unam.com, arte en la frontera



Publicidades urbanas: apropiación /acople / resignificación.

Por otra parte, Benjamín H.D. Buchloh¹⁰⁷, al referirse a la obra de Gabriel Orozco, lo primero que hace es citar a Robert Desnos, en cuanto reconocen en la publicidad un campo importantísimo en relación al lenguaje de hoy en día, sostienen la hipótesis de una publicidad desde la escultura. No es casual esta cita en relación a la obra de Orozco. Más que un asunto propio de la escultura, toma de esta disciplina el punto de partida para los disloques y estrategias discursivas, en tanto que refiere a territorios, múltiples especialidades y la capacidad de establecerse en lo público, no como el monumento necesariamente, sino por que es en ese espacio donde se cruzan los lenguajes visuales y de ahí se desprenden las herramientas a utilizar.



Gabriel Orozco, “Hasta encontrar otra Schwalbe amarilla”, DF, 1995



Gabriel Orozco, “Isla dentro de otra isla”, Nueva York, 1993.

Según Buchloh el modo de lenguaje de Orozco nace de un punto de conflicto en cuanto escultura: a partir de la asimilación de la escultura a la estructura del mercado: ¿cuál es el momento en que la escultura se transforma del objeto al signo publicitario?, de acuerdo a lo expuesto, pienso que la respuesta va mas allá del arte pop y de “Brillo Box”, podemos afirmar que este paso del objeto al signo publicitario no solo se remite al arte contemporáneo trivial como afirma Buchloh, sino que se demarca en cuanto se utilizan las mismas estrategias de lenguaje de manera lucida, asimilando el propio déficit de campo de la institución estética, la importancia de “Brillo Box”, no

¹⁰⁷ Orozco, 2001: 73

radica en la imagen o en el afiche publicitario propiamente tal, sino en el cruce de discursos artísticos o lenguajes visuales, estableciendo un híbrido como resultado. La obra opera desde los márgenes de definición, de supuestos mal entendidos o multiplicidad de definiciones posibles. Podemos sostener que el diseño del mercado se establece como el único sitio de percepción simultánea colectiva.

La obra de Orozco realiza disloques o manipulaciones de la realidad (particularmente desde la metáfora), la efectividad de la obra, esta en la estrategia para realizar pequeñas modificaciones, donde la mayoría de las veces, dada la descontextualización, el factor irónico adquiere importancia como espacio de duda. Se instala en el limite, en territorio ambiguo, intencionalmente entre lo servil y subversivo, en esa característica premeditada radica la importancia de la obra de Orozco para este texto.

En relación a las estrategias de apropiación podemos encontrar la raíz en el graffiti, sin embargo esta acción no responde a la exigencia política que queremos, pues ya ha sido absorbido por las mecánicas del contexto, el carácter rebelde de apropiación y ocupación ya le pertenece al mercado, solo le queda la “estética” y algún mínimo rasgo de ironía, pero desde la literalidad grafica, no en la ocupación de territorios públicos.



Banksy, Graffiti, Londres, 2007¹⁰⁸



Publicidad urbana en Buenos Aires: campaña Para el uso del preservativo.

¹⁰⁸ No figura título de la obra, sin embargo se le atribuye relación con la exposición “Santa’s Ghetto” en Londres, ya que un día antes de su inauguración aparecieron en dicha ciudad, seis nuevos graffitis de Banksy, incluido éste.

Cabe destacar que la utilización radical o el mal entendimiento de lo violento, puede hacer caer al concepto de apropiación al terreno de la acción histórica. Solo quedarse en dicho término, sin asumir su real implicancia en los modos y dinámicas de lo cotidiano, hace correr el riesgo de una obra poco política, semejante a la pedrada, antes que al infiltrado. Un ejemplo concreto de esta situación es la producción del argentino Oscar Brahim, sobre quien incluso existe un documental, dada las características de su obra. Él le agrega imágenes recortadas a publicidades ya existentes en el espacio público, sin bien, es un gesto potente, carece de cinismo e ironía. Incluso se hace inocente, por ejemplo, en la primera imagen no hay interferencia, pues muchas publicidades son en sí una referencia al pene, al sexo y la mujer objeto. Detecta la acción fascista, pero no aplica la ecuación correcta.



Oscar Brahim, intervención pública, Buenos Aires¹⁰⁹.



Publicidad relacional-sexual



Oscar Brahim, intervención pública, Buenos Aires¹¹⁰.

La apropiación arbitraria, específicamente el gesto de acople, debe apuntar al espacio de duda, al análisis y cuestionamiento irónico de nuestro entorno. Bastantes artistas provenientes de la estructura del graffiti han derivado en esta acción, ya nos detuvimos en el caso de Brad Downey, que bajo acoples “mínimos” resignifica la objetualidad urbana. Situación similar¹¹¹, encontramos en la obra del colectivo “Cut up”, quienes desde el disimulo parodian la publicidad con situaciones cotidianas, o Cayetano Ferrer, quien instala un territorio ambiguo desde el camuflaje al manipular aparentes objetos de consumo, desde su forma, tamaño y color que proponen nada, Jerome Demuth, se propone competir con la publicidad, imitándola e instalándose en su territorio, por su parte Mark Jenkins yuxtapone elementos cotidianos en la urbe, se caracteriza por acoplar algo a un “otro”, pone en duda al igual que Downey, otro caso a destacar es el de “Carla-ly” quien aplica la misma

¹⁰⁹ No se cuenta con mas datos referenciales.

¹¹⁰ No se cuenta con mas datos referenciales.

¹¹¹ Es valido mencionar que la mayoría de las obras de los artistas y/o colectivos mencionados acá fueron extraídos del libro “Creatividad en la calle” de Francesca Gavin, otra fuente para encontrar ejemplos similares es en el blog www.floresnelatico.es/uploaded_images/186401.

estrategia de acople pero desde detalles ínfimos: parches en grietas de la calle, establece una suerte de “acción absurda” pero bajo los mismos códigos operacionales que el contexto, a propósito del límite territorial, esta idea fue ejecutada por la marca de parches “Nexcare”, en la misma línea destaco a “Slinkachu”, opera con juegos de escala, instalando “momentos fotográficos” desde ínfimas figuras escultóricas en pequeños “accidentes” urbanos.



“Cut up” , “Asbo kid”, Barcelona, 2006.



Cayetano Ferrer, serie “Empty and Lost”, Chicago, 2006.



“Slinkachu”, “Dear son”, Londres, 2006.

Cada caso ejemplificado demuestra la importancia de la estrategia de acople, estos artistas y colectivos infiltran (desde la copia) con sus obras, sus discursos y sus objetos las dinámicas globales, es en esa instancia donde lo político se manifiesta, poniendo en duda la veracidad del soporte.

Retomando el ejemplo de Orozco, en su obra “hasta encontrar otra Schwalbe amarilla”, manipula el territorio híbrido al igual que los casos recién comentados, utilizando las mismas herramientas (acople explícito) desde una manera irónica, sin dejar de lado los factores del mercado que hacen posible una situación como esta. Podemos ver que en ninguno de estos casos dejan de lado los contextos socio-políticos, sin repetir un discurso desde el arte ni desde una coyuntura anacrónica, se infiltran en los modos de producción global en términos objetuales y discursivos. Otra obra del Mexicano de gran potencia, en las mismas coordenadas, de los artistas callejeros y especialmente de Dan Witz, en cuanto metáfora y “modus operandi” como el acople de un elemento mínimo a través de una acción mínima, es “isla dentro de otra isla”, acá el gesto es sutil, podría ser publicitario (por la limpieza del gesto) sin embargo la carga irónica es enorme, pasando de la operación básica de reubicación a una metáfora políticamente potente y asida. La

potencia de obras de este tipo, no radica en el discurso crítico moral de un lugar físico específico (incluyendo su problemática social) sino que en el modo de establecer la operación, desde la misma esencia del sistema y su lenguaje, reubicándose en los límites ambiguos que éste mismo produce.



Mark Jenkins, "Sign of Springs", Michigan, 2008.



"Carla-ly", versión de la marca "Nexcare"¹¹².



Dan Witz, "New York", Nueva York, 2004.

El otro punto en común con Dan Witz, radica en el hecho de asumir de manera explícita las movilidades de la institución estética, manifestarlo teóricamente y en los montajes artísticos. Asumiendo las variaciones de ésta durante la última mitad del siglo XX y evidenciando su giro hacia el espectáculo, donde ambos artistas proponen: la mesa de estudio, Orozco de manera expositiva (sin dejar de lado la operación, acá nos referimos a la escultura como vestigio de consumo, como "vitrina") y Witz como estructura operativa.

Witz asume la producción desde una postura tremendamente lúcida y crítica, descartando el rol reivindicativo y "vanguardista" del artista como ente político capaz de movilizar a las masas. Asume el rol político pero desde la obligación de repensar la propia operación y producción; "El arte callejero desea que la gente esté despierta, pero yo ya no lo creo.... Sé que cuando los artistas montan cosas quieren mantenerse despiertos a ellos mismos. Eso es lo que realmente puedo hacer yo"¹¹³.

¹¹² La serie de Carla-ly en su mayoría corresponde a Caracas y Valencia durante el año 2005, la operación es la misma que la imagen aquí ejemplificada. Optamos por incorporar la publicidad real para respaldar lo comentado en este texto en relación con el límite territorial y las herramientas visuales del sistema.

¹¹³ Gavin, 2008:120.

Se declara anónimo, en cuanto intervenciones sutiles en el espacio público, ya sean con objetos o pequeñas pinturas que realiza en muros de la ciudad principalmente de Nueva York, en esa sutileza, el mismo declara, esta la potencia pues yuxtapone elementos, a partir de la noción de acople, exagerando la contradicción, de esta manera el humor es parte clave de su obra, como lo podemos ver en la imagen presente en la pagina anterior (“*New York*”) al intervenir una casa con un globo rojo, formando un nuevo conjunto: una cara.

El carácter ilegal si bien, en su producción es fundamental, para mi propuesta especifica no, pues como ya explicamos, la legalidad estará regida por los conceptos específicos que determinen el proyecto después de haber analizado su contexto directo. Lo que rescatamos en este punto es el carácter transversal que tiene la noción de acople como herramienta política de construcción.

Caso 3.- De Guy Debord al Skate Board: el análisis y la formación de conjuntos como fin político.

Como explicamos, la mayoría de los referentes artísticos nombrados acá, provienen de la estructura del graffiti, sin embargo se desprenden de ésta y plantean otros modos de abordar las formas que componen nuestro entorno y por sobre todo ponen énfasis en las condiciones que lo constituyen. Se “desvían” tras reconocer territorios impuros (en el buen sentido de la palabra): tanto al arte callejero tradicional, como el campo de las artes visuales. Desde este reconocimiento se establece el análisis político critico en primera instancia, y en segunda a partir de la elección de los modos de operar.

Las formas de subversión han sido utilizadas por los medios y el mercado, la mera ocupación no es símbolo de contrapunto cultural, es más de lo mismo pues las fronteras se hicieron difusas tras ser reutilizados por la publicidad.

Planteamos acá que si bien lo importante para establecer obras de carácter critico es la operación que nace del análisis de contexto, también es un hecho importante la propuesta de estos artistas a modo de corriente alternativa. No es casualidad que un numero significativo se instale en el territorio híbrido que acá se plantea, prácticamente con las mismas estructuras conceptuales.

En su mayoría instalan un accidente, un ruido mínimo, desde la reutilización de formas y estrategias. Se demarca la relación filial con la calle, desde la practica del skateboard al estudio de las propuestas Dadaístas, Situacionistas y el análisis del contexto entregado por Guy Debord. Pero

en este caso, no se pretende liberar al mundo, no se instala una situación para cambiar la estructura político económica dominante, se instala para, desde su misma dinámica producción /consumo, resignificar, producir relecturas,..en otras palabras, someterlo a estudio, como afirma Downey, su primera aproximación a la resignificación objetual fue a raíz de andar en Skate y otorgar otra función a los objetos urbanos.

Si el consumo no es absoluta pasividad, estas propuestas al repetir o exagerar la acción de consumir, proponen la movilidad de signos. Se trasladan del consumo a la exageración de la producción, en ese sentido la influencia de Debord es notoria, en la medida que generar actividad es la esencia del motor revolucionario, lo político no radica en la nueva experiencia urbana en términos ornamentales, radica en lo cínico que se puede llegar a ser con la manipulación de lo ya dado para formar un nuevo conjunto formal—conceptual.

En este texto no pretendo dar una verdad final ni determinar toda mi producción de obra futura con una fórmula, es parte de un proceso, donde probablemente y en consecuencia con el análisis de soporte, tendré que remitir a cuestiones más complejas en términos estéticos. Una muestra clara de ello, es la reutilización de la violencia como herramienta visual en la obra de los hermanos Chapman. Lo violento no es solo la imagen sino la manipulación de las herramientas y códigos del contexto general. A sabiendas que no son una dupla de hermanos “degenerados”, sino que re habitan y retoman las dinámicas de la cultura popular masiva en la hibridez propia del territorio artístico con una reformulación estética acorde a ello. Sus obras establecen relación y coherencia desde la singularidad formal (y desde la materialidad) en conexión con los imaginarios colectivos derivados del espectáculo masivo, así como con la misma historia del arte, el carácter estético es pieza clave para articular su ironía, en ese sentido algo similar ocurre con la obra de Ron Mueck¹¹⁴.

La actividad analítica permite generar relaciones concientes, producir sentidos lucidos por absurdas que parezcan algunas intervenciones. Tal vez no se mantiene en esta propuesta la intención de cambiar la vida del individuo tal como lo planteaban las vanguardias, pero si manosear los cogidos de lenguaje existentes, mantiene en común con las corrientes del siglo XX la idea desprendida del collage y del *ready made*: formar un conjunto nuevo desde el acople de un

¹¹⁴ Acotemos que el cinismo, la violencia y el carácter político de las obras y sus respectivas operaciones no radica necesariamente en el uso de imágenes chocantes (en contraposición aludo a mi obra “Cuentos para dormir” analizada en las paginas 44-45), sino que en las articulaciones que estas puedan hacer, en éste caso desde la manipulación formal en relación a imaginarios e historia.

elemento a otro existente, ese manoseo acorde con el “modus operandi” global permite resignificar desde el cinismo, someter a cuestión nuestro entorno. El bombardeo de acciones “mínimas” ponen al descubierto su procedencia. La relectura provocada en todos estos casos, si bien responde a la mecánica global como producción de imágenes en beneficio del consumo, en un territorio de constante intercambio, como la calle, no es abordada desde el discurso moral, ni del panfleto, la operación cínica posee una herramienta política poco frecuente en las producciones artísticas institucionales, herramienta articuladora de “vueltas de tuerca” y relecturas: el humor.

BIBLIOGRAFÍA

- Ardenne, Paul, “Un arte contextual, creación artística en medio urbano, en situación de intervención, de participación”, 2006, Cendeac, Murcia, España.
- Baudrillard, Jean, “Cultura y simulacro”, 2007, Kairós, Barcelona, España.
- Baudrillard, Jean, “Crítica de la economía política del signo”, 2005, Editorial Siglo Veintiuno, Buenos Aires, Argentina.
- Benjamin, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (sin documentación editorial)
- Benjamin, Walter, “El autor como productor” 1975, Taurus ed, Madrid, España
- Bourdieu, Pierre, “Las Reglas del Arte” (sin documentación editorial).
- Bourriaud, Nicolas, “Estética Relacional”, 2006, Adriana Hidalgo, Buenos Aires Argentina.
- Bourriaud, Nicolas, “Postproducción”, 2007, Adriana Hidalgo, Buenos Aires Argentina.
- Canclini, Néstor García, “Consumidores y Ciudadanos” 1995. México, D.F. Grijalbo.
- Canclini, Néstor García, “Imaginario Urbanos”, 1999, Editorial Eudeba, Buenos Aires, Argentina.
- Debord, Guy, “La Sociedad del Espectáculo” 1998, Pretextos, publicado en el Archivo Situacionista Hispano.
- Déotte, Jean-Louis, “Catástrofe y Olvido, las ruinas, Europa, el Museo, (sin documentación editorial).
- Foster, Hal, “El retorno de lo real”, 2001, Akal, Madrid, España.
- Foster, Hal, “La Posmodernidad” (selección y prologo de Hal Foster”), 1985, Kairós, Barcelona, España.
- Foster, Hal, “Archivos y utopías en el arte contemporáneo”, sin documentación editorial.
- Foucault, Michel, “Vigilar y castigar”, 2002, Editorial Siglo veintiuno, Buenos Aires Argentina.
- Gavin, Francesca, “Creatividad en la calle, nuevo arte underground”, 2008, Blume, Barcelona España.

- Hard, Michael –Negri Antonio, “Imperio”, 2000, Edición de Harvard University Press, Cambridge, Massacgussets, www.philosophia.cl.
- Hidalgo, Miguel Ángel, “Trabajando con los excrementos de lo real”, www.salonkritik.net
- Home, Stuart, “El asalto a la cultura, corrientes utópicas desde el Letrismo a Class war”, 2004, Virus, Barcelona, España.
- Huysen, Andreas, “Escapar de la amnesia: El Museo como medio de masas” texto publicado en la revista “El Paseante” 23/25, 1995. Madrid, España.
- Krauss, Rosalind,”Nota sobre la fotografía y lo simulácrico”, no se cuenta con año de edición, Alianza Editorial.
- Lazzarato, Mauricio, “Del biopoder a la biopolítica”, www.sindominio.net
- Leach, Neil, “La anestésica de la arquitectura” capítulo “La saturación de la imagen”, 2001, Editorial Gustavo Gili, S.A, Barcelona, España.
- Machuca, Gullermo, “Frutos del País”,2002, La Blanca Montaña
- Maldonado, Carlos, “El arte moderno y la teoría marxista del arte” 1971, Santiago, Chile, Ediciones de la Universidad Técnica del Estado.
- Maseda, Pilar, “Apreciación de las artes y el diseño II” www.discursovisual.genart.gob.mx
- Oyarzún, Pablo, “Arte, visualidad e historia” 1999, Santiago Chile, La Blanca Montaña
- Ossa, Carlos, texto catálogo de exposición “L´ORÉA”, Galería Metropolitana, 2005, Santiago, Chile.
- Revista de Critica Cultural “Arte y Política”, nº 29/30, 2004, Santiago de Chile.
- Rojas, Sergio, “¿Herederos de la discontinuidad?”, www.sepiensa.cl
- Royo, Simón, “Santiago Sierra o el difícil compromiso del arte posmoderno”, www.rebellion.org
- Thayer, Willy, “El malestar en la inscripción” “Calle y Acontecimiento”2001, Santiago de Chile, editado por Francisco Sanfuentes.
- Diversos autores, “Gabriel Orozco”, 2006, Turner, Colonia Coyoacán, México.
- Diversos autores, “Art Now”, 2005, Taschen, Barcelona España.
- Zizek, Slavoj, www.psykeba.com.ar

-Wikipedia, enciclopedia, www.wikipedia.com

-Diccionario ideológico de la lengua Española- Julio Casares, de la real academia española, 1975, Editorial Gustavo Gili.