

UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE POSTGRADO

Tesis para optar al grado de Magíster en Artes con mención en Artes Visuales

# **La potencialidad elástica de la imagen**

Alberto Cofré Olivares

Licenciado en Artes mención Artes Plásticas  
Universidad de Chile, 2004.

Profesor guía:  
Daniel Cruz

2016

*Agradecimientos:*

*Chinita, gracias por todo*

*A mi amigo Daniel y sus correcciones incombustibles*

*A Alberto y Cecilia.*

## Tabla de contenidos

Introducción.....	4
La imagen técnica.....	7
Imagen contemporánea.....	7
La dimensión política de la imagen.....	14
Hans Haacke “Cubo de condensación”.....	14
Juan Downey “Map of Chile Anaconda”.....	16
Puntos de articulación.....	20
Temporalidad en el espacio fotográfico.....	20
Cinemática.....	28
Latencia.....	31
Puesta en evidencia.....	36
Terrario.....	36
Moscas sobre óleo negro.....	38
Modulación.....	41
48 ventanales en Santiago Centro.....	45
El artista como generador de un contexto.....	48
Conclusión.....	51
Bibliografía.....	53

## Introducción

Esta tesis consiste en el compilado y análisis visual de mi propuesta autoral en el campo de las artes visuales, en el cual se destacan elementos significativos en el ámbito de lo estético y lo plástico. Estos elementos coexisten transversal y continuamente en mi producción de proyectos visuales. Esta tesis ha incentivado un ejercicio de reflexión, el cual me ha posibilitado verbalizar aspectos gravitantes en mi producción de obra, lo que ha inspirado una serie de cuestionamientos sobre ¿cuál es mi motivación detrás de estos trabajos?, ¿por qué son estas obras y no otras las que producen atracción en mi quehacer artístico?, ¿qué cuestiones se vuelven interesantes de pensar a partir de mi producción de obra?, o ¿cuáles son los problemas que se articulan o se ponen en tensión en la mecánica interna de mis proyectos?

Al realizar el análisis de mi producción artística, busco hacer una serie de observaciones que responden esencialmente al rescate de los puntos más significativos de cada una de mis propuestas, las que en su conjunto logran articular una suerte de *statement*. Con el fin de enriquecer los conceptos que a continuación aquí se van exponer, pongo en diálogo el análisis de mis propuestas artísticas, con obras de arte contemporáneas y problemas vinculados a la historicidad de la imagen, en la medida que estos dialoguen pertinentemente con mis proyectos. La parte central de esta experiencia es el relato de una obra desarrollada durante mi Magister de Artes Visuales que explicita mis inquietudes respecto al quehacer artístico: *Latencia* es el nombre de la obra que será el marco y centro de mi trabajo de tesis.

Para iniciar este ejercicio de puesta en evidencia, comienzo con el análisis de una serie de conflictos observados en la producción de obras contemporáneas, siendo estos ejes de problematización el punto de partida de mi producción de proyectos, relacionados con las artes visuales. En mi experiencia personal, he observado que existe un número importante de obras que se plantean a sí mismas exclusivamente en relación con la auto contemplación o, en otras palabras, la contemplación pasiva de lo que se exhibe, demarcando acuciosamente el cómo pensar la obra. En este fenómeno, perteneciente a la dialéctica existente entre espectador y obra de arte, se establecen conceptos vinculados al estremecimiento (capacidad de asombro frente a lo exhibido) y la perpetuidad de la obra de arte en el tiempo, conceptos

que carecen de una relectura en cuanto al que hacer artístico contemporáneo. Esto ha provocado que lentamente las manifestaciones visuales del arte vayan cediendo su cuota de espectacularidad en cuanto al entusiasmo y comprensión de lo que se exhibe, a otras manifestaciones visuales más agresivas, tal como acontece en los *mass media*.

Estas observaciones que nacen en primer lugar desde mi producción de obra, y en segundo lugar desde la producción artística de otros, me han llevado a desarrollar proyectos artísticos que se apropien de códigos provenientes de los fenómenos de comunicación masiva actual, proponiendo que vayan más allá de la mera contemplación y que ofrezcan al espectador la posibilidad de ser un generador en tiempo real de los contenidos presentados en la obra. Esto significa que la misma obra esté en un constante proceso de modificación, ofreciendo una experiencia distinta en cada momento.

Este último aspecto es una noción central en mi trabajo. La idea de modificación permanente en la obra de arte, en el cual el artista no determina los límites de la obra en cuanto a su visualidad, sino que genera un contexto permeable. Un contexto que puede estar en constante cambio por las condiciones establecidas en la misma obra, o en el cual los propios espectadores serán los que afecten la visualidad presentada, generando en el transcurso del tiempo nuevas lecturas de una misma propuesta. Este concepto de obra permeable a su entorno o contexto, es comparable según el artista Hans Haacke, a un organismo vivo, pues la obra está en constante proceso de cambio, solo limitada por las posibilidades estadísticas, y el espectador tendrá que disponerse a enfrentar una obra nueva en cada momento. Esta es la relación dialéctica entre espectador y obra que me interesa rescatar.

En términos de la relación existente entre el discurso o relato propuesto en la obra y el espectador, se podría decir entonces que dicha relación se ve mediada por la materialidad, la cual ejerce en la mayoría de los proyectos que se expondrán en esta tesis, un punto de conflicto vinculado a la formalidad de la obra de arte, en relación a la inestabilidad de los materiales dispuestos. Dichos materiales o disposiciones materiales tienen relación con la contemporaneidad, con los *mass media* y la multidisciplinariedad. De esta manera, se hace un contrapunto a la lógica del arte clásico en cuanto a disponer materiales que se perpetúen inalterables en el tiempo. Si pensamos en esta mediación material podríamos decir entonces que existe un punto de conflicto ante la formalidad, debido a que los aspectos formales en el

arte clásico tienen que ver con cuestiones vinculadas a la perpetuación de normas y a la capacidad de la obra de comunicarse exclusivamente desde su andamiaje constructivo interno (inalterable). Pues bien, en los trabajos que se expondrán más adelante las materialidades están pensadas para estar en constante modificación, desde dos distintas aproximaciones. La primera, mediante su disposición material, y la segunda, la intervención del espectador como parte integradora de la obra.

Esta tesis está organizada en cinco secciones. La primera y segunda sección, presentan el marco conceptual, en el cual se describen y analizan nociones en torno a la imagen técnica y su dimensión política. La siguiente sección, *Puntos de articulación*, revisa la obra central de esta tesis: *Latencia*, obra que a su vez actúa como punto articulador de conceptos claves de mi producción artística. Finalmente, la sección *Puesta en evidencia* describe y discute cuatro de mis propuestas vinculadas a las artes visuales, y por último, la sección *Conclusión* cierra esta tesis.

## La imagen técnica

### Imagen contemporánea

En sus inicios, a la fotografía se le atribuía una verdad absoluta en cuanto a la realidad que ésta representaba. Es decir, la fotografía se usó como una garantía constitutiva de algo que alguna vez existió, pero con el paso del tiempo y el estudio de la imagen fotográfica - en cuanto a sus capacidades técnicas-, esta cualidad que se pensaba intrínseca comienza a ser desacreditada (Tagg, 1987). Unos de los factores que aportaron a este proceso de pérdida de fe o, en palabras de Walter Benjamin (2003), destrucción del aura de la imagen, fue la capacidad técnica reproductiva que tiene la fotografía. Pues cada vez que se puede multiplicar una técnica u objeto, este tiene la potencialidad de volverse masivo, e influir en los diferentes ámbitos de la cotidianidad, y por tanto, de transformarse en materia de estudio, como es el caso de la fotografía. Benjamin (2003) plantea que las personas en la sociedad tienen la capacidad de percibir sensorialmente el mundo que los rodea, y esa percepción es modificada según la historia de los pueblos. Esta capacidad perceptiva que es capaz de distinguir el carácter único y perpetuo del aura, se pone en crisis mediante la reproducción técnica vinculada a los *mass medias* (revistas, diarios, libros...etc.). Este fenómeno surge por la aparición de las urbes y la necesidad de sus habitantes por acercarse a las cosas por encima de su carácter aurático (unidad y durabilidad), siendo desplazado por la contemplación de la reproducción, la cual convierte este ejercicio perceptivo en algo cotidiano y homogéneo incluso en aquellas cosas que tienen un carácter único. Se podría decir que el aura es reemplazada por un conflicto vinculado a la medición política, debido a que estas reproducciones responden a un ejercicio de poder, en relación a cómo se presenta el mundo desde una determinada clase dominante.



Cartel propaganda franquista

(Fuente: <http://www.fuenterrebollo.com/Gobiernos/Carteles-Franco/franco-cartel6.jpg>)

Al reconocer esta dimensión política, podemos estar conscientes de que la única manera de constituir significado en la imagen es con un análisis que incluya su contexto histórico-social, expandiendo esta idea de que la imagen no contendría una verdad intrínseca o un aura, sino que estaría determinada por su contexto y su función por la cual fue originada. Para poner un claro ejemplo, podemos observar el caso de la vicerrectoría de educación popular en la España franquista, la cual tenía como objetivo estar al servicio del discurso político dominante, y de esta manera asegurar que el mensaje franquista fuera comunicado con éxito a toda España y al mundo, a través del arte, la música, el teatro, las películas, los libros, la radio, los materiales educativos y la prensa.

Este ejercicio analítico (análisis de la imagen en su contexto) es lo que va estar presente en cualquier tipo de reflexión en torno a la imagen, la cual denominaremos la *imagen contemporánea*. La siguiente cita de Tagg (1987) nos ayuda a entender el rol del contexto en la comprensión de esta imagen:

Cada fotografía es el resultado de distorsiones específicas, y en todos los sentidos significativos, que hacen que su relación con cualquier realidad anterior sea algo sumamente problemático, y plantean la cuestión del nivel determinante del aparato material y de las prácticas sociales dentro de las cuales tiene lugar la fotografía. (p. 8)

Ampliando este concepto de *imagen contemporánea*, e insistiendo en esta idea que fue rápidamente desechada en cuanto a la imagen como portadora de una verdad intrínseca, hoy nos damos cuenta que si quisiéramos establecer una preexistencia de realidad en la fotografía, solo sería posible si existiese una historia y un contexto social y político que la articulara. Y este contexto y/o historia son configurados de alguna forma por instituciones, círculos, personas que detentan poder y crean significados particulares. Por lo tanto, la imagen se ve sujeta a la manipulación y a las deformidades de un contexto específico, siendo estos emplazamientos gravitantes a la hora de plantear un proyecto de arte porque de alguna manera, la obra será permeable a este fenómeno. Este aspecto se vuelve relevante en mi trabajo de tesis, pues mi intención es poner en tensión este fenómeno en mi producción artística.

Un caso descrito por John Tagg (1987) en el libro *The burden of representation* [El peso de la representación] sirve de ejemplo para entender el origen de la denominada *imagen contemporánea*, y también para ilustrar el cambio de la percepción de la fotografía como representación unívoca de la realidad hacia su significación arraigada en su contexto.



(fuente: <https://homecrisisandtheimagination.wordpress.com/tag/quarry-hill/>)

Un ejemplo al interior del texto de Tagg (1987) es la descripción del barrio de Quarry Hill. Este era un barrio ubicado en la ciudad de Leeds a finales del siglo XIX, el cual se hizo conocido por las precarias condiciones de las viviendas construidas. Esta

precariedad y pobreza iban acompañadas por la superpoblación y el hacinamiento de sus habitantes, la mayoría inmigrantes. Otra característica importante de esta área eran las bajísimas condiciones de salubridad y ventilación. Todas estas, condiciones ideales para la difusión de enfermedades y plagas.

Ante estas circunstancias, relata Tagg (1987), algunas autoridades de la época, y en particular un renombrado médico, doctor Cameron, discuten la posible erradicación de este barrio ubicado en el centro de la ciudad hacia la periferia. El doctor Cameron es de importancia para el caso del barrio Quarry Hill pues personificaba la solución a las epidemias y enfermedades que afectaban el área y sus habitantes, y además representaba un nuevo tipo de profesional, apasionado por su profesión y absolutamente tecnicista en el análisis e investigación de los problemas de salubridad de este barrio. Este afán tecnicista llevaba a Cameron a hacer descripciones acabadas de todos los focos infecciosos, acompañadas con registros fotográficos que servían de base y prueba de las insalubres condiciones de vida de los habitantes de esta área. Este hecho es de relevancia para el desarrollo de la *imagen contemporánea*, pues, por primera vez un registro fotográfico era tomado como medio de prueba en el caso de un problema público. Mediante el uso de imágenes, Cameron intentaba convencer al municipio de la necesidad de nuevos espacios para las clases obreras.

Indica Tagg que Cameron se preocupaba principalmente de plasmar con las fotografías la pobreza material de Quarry Hill, enfocándose exclusivamente en los muros sucios, la basura acumulada en las esquinas, los escombros en las calles, las techumbres caídas y el hacinamiento de las viviendas. Sin embargo, un concejal de la ciudad criticó a Cameron argumentando que sus registros excluían los intereses, las experiencias, la vida social y los sentimientos de las personas que vivían en este sector. Con esta crítica, el concejal intentaba defender a los habitantes de este barrio quienes se oponían tajantemente a la erradicación del barrio hacia la periferia. Este concejal cuestionaba que las fotografías de Cameron no incluyeran la vida familiar en el barrio, la cercanía de los obreros al centro de la ciudad y el sentido de comunidad al interior de Quarry Hill, es decir, insinuaba que el fotógrafo presentaba y escondía información del cuadro intencionalmente. Esta fisura entre Cameron y el concejal es de importancia para mi argumento, pues nos recuerda la intencionalidad del fotógrafo de representar su visión y esconder la perspectiva de otros.

Las críticas recibidas no cambiaron las prácticas de Cameron, sino que por el contrario aumentaron sus estrategias técnicas para probar la veracidad de las fotografías. Por ejemplo, Cameron comenzó a acompañar las fotografías con una leyenda que indicaba la hora, el día, el diafragma, la orientación y la obturación de cada una de las tomas en cuestión, para que cualquier perito fotográfico pudiera lograr hacer una lectura exacta de lo que acontecía en Quarry Hill. A pesar de todos estos esfuerzos, Cameron no fue capaz de controlar el significado de las fotografías. En efecto, las fotografías del barrio, el significado de estas imágenes y en especial el uso de ellas se transformaron en una lucha política, que se podría resumir como lo que muestra la fotografía y lo que oculta.

Este relato muestra los diferentes puntos de vista y análisis que una misma serie de fotografías provoca. Evidenciando una pérdida de legitimidad de la imagen fotográfica, la cual pretende restaurarse mediante cuestiones técnicas, tales como la exposición, ángulo, velocidad obturación, tipo de película, reforzando el carácter inverosímil de la fotografía desde la perspectiva del espectador. Finalmente, se demarca la imposibilidad de la fotografía para ser prueba categórica de una situación o problema, sin un análisis previo de su contexto. Lo cual nos permite reflexionar acerca de la imagen y plantearnos preguntas que obedecen a una manera de observar y analizar las imágenes en la contemporaneidad. En las palabras de Tagg (1987):

La fotografía no transmite una realidad preexistente y ya significada en sí misma. Como con cualquier otro sistema discursivo, la pregunta que se debe plantear no es; “¿Qué revela este discurso con respecto a algo más?”, sino más bien: “¿Qué hace; cuáles son sus condiciones de existencia; cómo influye en su contexto más que reflejarlo; cómo anima un significado más que descubrirlo; dónde debemos colocarnos para aceptarla como real o verdadera; y qué consecuencias se desprenden del hecho de hacerlo? (p. 155)

Este caso es importante para el desarrollo del concepto de la *imagen contemporánea* y desde luego para mi producción artística, pues nos ayuda a pensar la imagen en sus múltiples dimensiones, ya que el ejercicio de pensar, por ejemplo, la fotografía como portadora de una verdad absoluta limita su interpretación. De esta manera, podríamos pensar en un proyecto de arte que atienda a su carácter multidimensional: la del artista que actúa como generador de una

propuesta, la interpretación del individuo como espectador desde sus particularidades y la del imaginario colectivo poseedor desde un mismo *background* cultural. Es decir, revisar las múltiples dimensiones de una propuesta artística, desde su contexto, que nace a partir de la dialéctica existente entre espectador y obra.

## **La dimensión política de la imagen**

Para ampliar este concepto de la *imagen contemporánea*, desde las artes visuales presentaré dos instalaciones, “Cubo de condensación” de Hans Haake y “Map of Chile Anaconda” de Juan Downey, las cuales nos sirven de ejemplo para entender mejor las características de la *imagen contemporánea*, esta vez desde su dimensión plástica. Ambas obras enfatizan la relevancia del contexto en la interpretación de la obra de arte y más importante aún su dimensión política. De esta manera, podemos apreciar que este fenómeno no se limita solamente a la imagen, sino que puede manifestarse en diversas áreas del arte, diseño, publicidad, medios...etc. En el caso de los trabajos que se presentarán a continuación, “Cubo de condensación” y “Map of Chile Anaconda” son instalaciones que están intrínsecamente relacionadas con su contexto, de otra manera (independiente de su contexto) no podrían ser activadas y esta dependencia está articulada por la institución del museo o galería donde están emplazadas.

### **Hans Haacke “Cubo de condensación”**

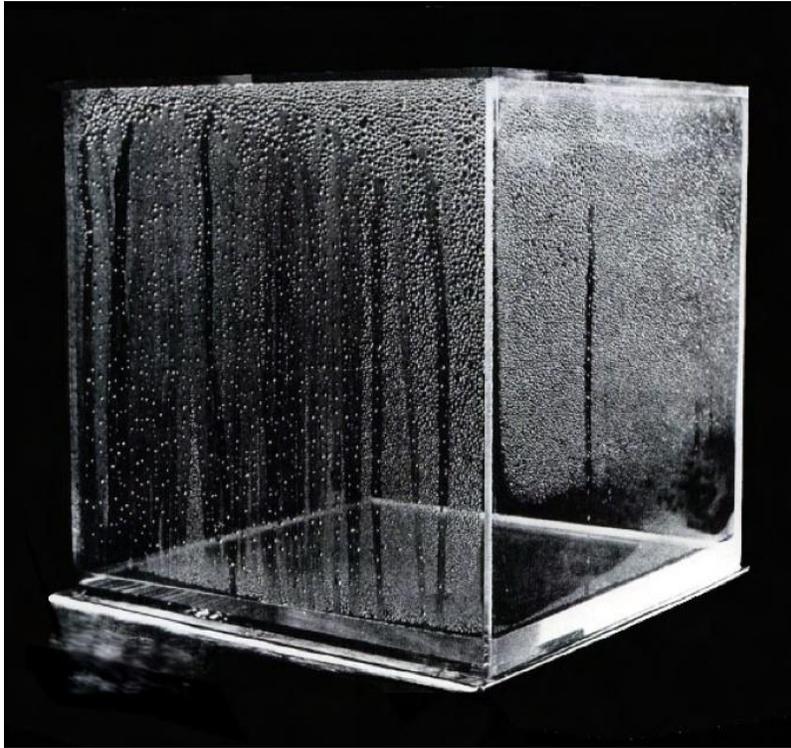
Respecto del trabajo del artista alemán Hans Haacke “Cubo de condensación”, este fue exhibido en sus inicios en el *Massachusetts Institute of Technology* con el nombre de “Cubo de agua”. Este proyecto comenzó en 1965 y terminó en el año 2008. Cubo de condensación consistió en un cubo de metacrilato de 76 x 76 x 76 cm, en cuyo interior había agua, la cual cambiaba desde el estado líquido a uno gaseoso según las condiciones de humedad que existían en el mismo museo. Este proceso de gasificación generaba líneas de agua en las paredes interiores de este cubo. La condensación ocurría porque el aire solo puede mantener una limitada cantidad de agua, y cuando este límite es sobrepasado la condensación acontece. Este fenómeno era posible ya que en la mayoría de los museos o galerías existe una humedad relativa del aire alrededor de un 45 % la cual fluctúa desde la mañana hasta la noche. Los motivos de esta fluctuación tienen que ver con el control de humedad y temperatura que existen en los museos modernos y la humedad que aportan los espectadores al visitar la obra. De esta manera, este vapor de agua se incrementaba al interior de este cubo de metacrilato, el cual era extremadamente susceptible a las condiciones atmosféricas externas.

Por lo tanto, tenemos dos mecanismos que ejercían cambios en la estructura del cubo, por una parte, la institución del museo, la cual buscaba mediante la ingeniería moderna mantener una temperatura y humedad constante, generando un contexto seguro para las obras que habitan dentro del museo. Pero por otra, el espectador modificaba las condiciones de este museo aportando humedad. Este juego entre estos dos componentes se veía representado por un contenedor que era sumamente susceptible a estos cambios.

El trabajo de Haacke nos invita a reflexionar acerca del arte como sistema físico, el cual es modificable e interpretable según el paso del tiempo, pues dispone artefactos susceptibles a los cambios, dependientes de factores biológicos y movimientos aleatorios de los visitantes de la muestra. En palabras del propio Hans Haacke (en Gutierrez, 2014):

Las condiciones son comparables a un organismo vivo que reacciona de forma flexible a su entorno. La imagen de la condensación no puede preverse con precisión. Cambia libremente, determinada únicamente por límites estadísticos. Me gusta esta libertad. (pag. 7)

Entonces, volvemos a esta idea de la *imagen contemporánea*. Las imágenes, han perdido su capacidad de representar, o ser portadora de una verdad en sí misma, de esta manera una buena estrategia de pensar la obra de arte, es desde sus múltiples dimensiones, siendo conscientes de su contexto, se develaran aspectos sociales, históricos, culturales, etc. En el caso de la propuesta de Haacke, él genera una crítica a la institución del museo, y a como esta institucionalidad del arte genera y establece contextos específicos, que guardan relación con el carácter elitista de las instituciones vinculadas a las bellas artes, durante los años sesenta y setenta en los Estados Unidos, y cómo el consumidor de arte se relaciona con la obra como un símbolo de status social. Se apunta, en definitiva, al museo como parte de la industria del entretenimiento para las elites. Esta lectura de este cubo de metacrilato, afectado por la institucionalidad del arte y el transitar de los espectadores, está sujeta a un contexto, el cual hace posible una interpretación. El arte solo puede develar preguntas que nacen a partir de un contexto y escenario específicos.



Hans Haacke, “Cubo de condensación”

Formato: Instalación

Metacrilato y agua, 76x76x76cm

1963-1965

La idea de Haacke, acerca del artista como un generador de un contexto, la modificación permanente de la obra por un organismo vivo, en este caso el espectador, junto a la reflexión y análisis de las condiciones de las obras que surgen a partir de su contexto son nociones que han influenciado transversalmente mi propia producción de obra.

### **Juan Downey “Map of Chile Anaconda”**

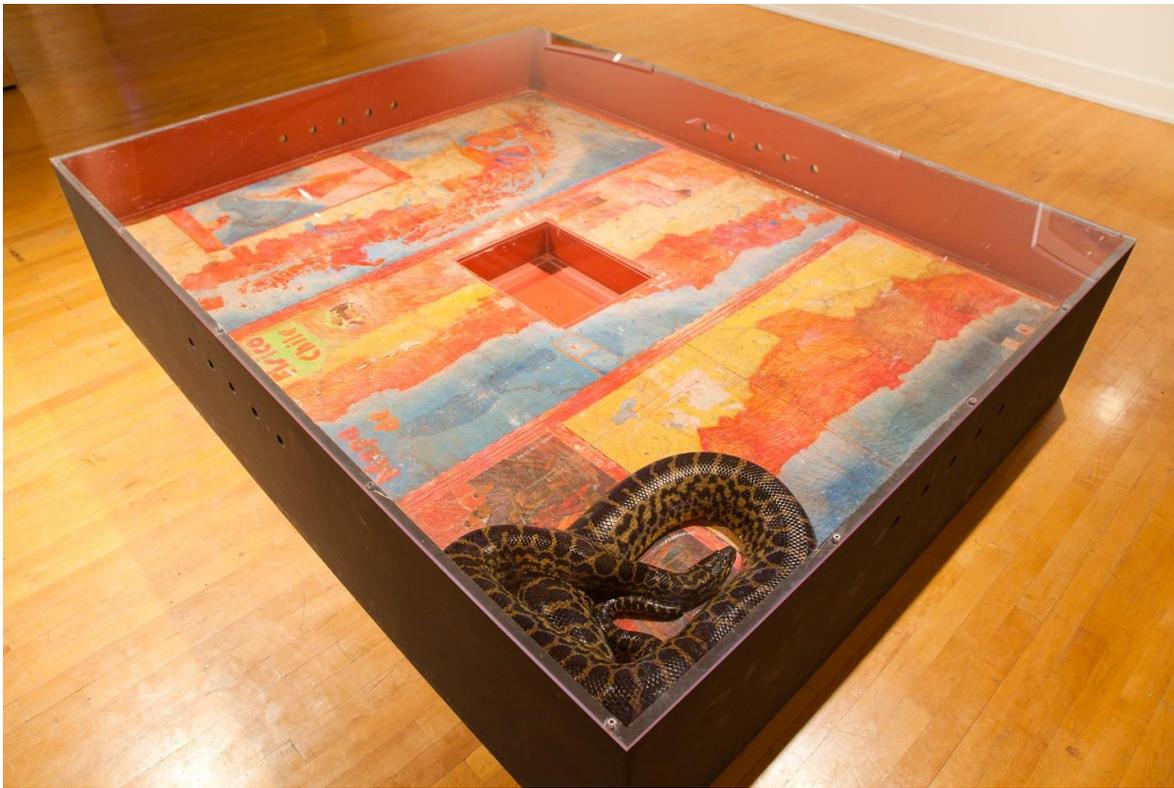
Con otro énfasis, la obra “Map of Chile Anaconda” de Juan Downey también usaba y discutía la importancia del contexto en la producción de arte. Materialmente, esta era una instalación en donde se disponía un cajón, el cual en el fondo tenía coloreado a mano el

mapa de Chile (dividido en tres partes: norte, centro y sur). En el centro de este cajón se encontraba un contenedor de agua, y sobre este mapa de Chile vivía una anaconda. Este cajón estaba cubierto completamente con un plástico transparente (plexiglás), permitiendo al espectador ver lo que acontecía al interior de este cajón.

Para dar una correcta lectura de la obra “Map of Chile Anaconda” de Juan Downey, es necesario explicar primero el contexto histórico de Chile en el 1970. Con la elección del presidente Salvador Allende se dio inicio al proceso de nacionalización del mineral del cobre, el cual estaba en manos de empresas extranjeras, y una de estas era la “Anaconda Copper Mining Company” propiedad de la familia Rockefeller. Esta familia controlaba Chuquicamata, compañía que posteriormente fue expropiada por Allende en 1971. Cuestión que causó gran molestia en esta transnacional y es por este motivo que no es de extrañar que financiara y gestionara el golpe de estado en 1973. En efecto, después del golpe de estado se indemnizó a esta empresa con 250 millones de dólares, más del triple del valor original.

Las características de esta obra y el contexto que la inspiró nos recuerda la frase de Juan Downey (2010): “Arte y política no se mezclan pero se ven bien juntos”. Para aproximarnos a esta obra tenemos que describir dos aspectos fundamentales: la dimensión política y la dimensión estética. Primero, la cuestión política hace referencia a las preguntas asociadas al concepto de *imagen contemporánea*, como por ejemplo: ¿Cómo influye en su contexto esta instalación? ¿Cómo anima un significado más que descubrirlo? ¿Desde dónde esta instalación se vuelve activa? Estas preguntas son de importancia pues la obra desató duras críticas desde la familia Rockefeller, quienes censuraron la obra de Downey durante su presentación en New York, no permitiéndole que disponga “Map of Chile Anaconda”. Una vez descubierto el contexto de la instalación y los significados que encierran los elementos que la componen, la instalación se vuelve críticamente activa, es decir, la obra configura un contexto dinámico. Dinamismo que afecta el movimiento físico de los objetos, en este caso la anaconda, y a la vez, mueve significados desde el contexto político e histórico. La censura de la familia Rockefeller no es de extrañar, pues es posible interpretar que la serpiente representa a la transnacional que acapara las riquezas de Chile, y este es el lugar en donde vive y se alimenta. Mientras Chile se va empobreciendo esta anaconda sigue engordando.

En cuanto a la dimensión estética, esta obra nos ofrece reflexiones similares a las que produce el trabajo de Haacke. En ambos casos, el artista genera un contexto que es susceptible de ser modificado, en este caso por un organismo vivo. Por lo tanto, estas instalaciones rompen la lógica contemplativa que tiene que ver con una estética permanente, en relación a la cualidad inalterable de la obra durante el arte clásico en donde el trabajo compositivo estaba pensado para no ser afectado, es decir, se cuidaba del paso del tiempo y de posibles modificaciones. Estas obras se sitúan desde una lógica permeable, un cambio que surge desde el abandono de la composición inalterable, generando un contexto de lectura política que nos invita, e incluso obliga, a pensar y cuestionar ese contexto.



Juan Downey “Map of Chile anaconda”

Formato: Instalación

Estructura de madera, vidrio, anaconda viva, receptáculo de agua y mapa de Chile.

1973

Para concluir esta sección, podemos señalar que el caso de Quarry Hill nos hace pensar acerca de la multiplicidad de interpretaciones que podrían existir detrás de una imagen, esta idea de cuestionar lo representado e ir en busca de una verdad en torno a la imagen, solo es posible atendiendo a sus múltiples dimensiones. Esta estrategia de lectura de la imagen, la denominamos *imagen contemporánea*. La obra “Cubo de condensación” nos invita a entender el carácter contextual de la obra. La instalación está dispuesta para ser afectada por su contexto, es decir, permeable al espectador, la obra cambia por la simple existencia de más o menos espectadores, siendo su visualidad diferente a distintas horas del día. Esta disposición dialéctica opera de manera conjunta con su dimensión política, en este caso la crítica a la institucionalidad del arte en los años 60 y 70. Estas cualidades antes descritas representan un quiebre con obras de contemplación pasiva, existentes en el arte clásico, las cuales tienen como objetivo mantener su condición original, durante el paso del tiempo. “Map of Chile Anaconda”, además de reunir las características mencionadas sobre Quarry Hill y el “Cubo de condensación”, hace evidente su dimensión política.

## **Puntos de articulación**

### **Temporalidad en el espacio fotográfico**

Al hablar de la experiencia temporal me parece importante aclarar y definir qué se entiende por tiempo en el acto fotográfico. Una de las explicaciones que tiene mayor relevancia para mi trabajo es la de Philippe Dubois (2008) quien define la fotografía como un corte único en el espacio tiempo, anulando por completo la idea de movimiento. Dubois señala que:

la imagen-acto fotográfico interrumpe, detiene, fija, inmoviliza, separa, despega la duración captando sólo un instante. Especialmente, de la misma manera, fracciona, elige, extrae, aísla, capta, corta una porción de extensión. La foto aparece así, en el sentido fuerte, como una tajada, una tajada única y singular de espacio-tiempo, literalmente cortada en vivo. (p. 141)

Este autor, no solo plantea que el acto fotográfico consiste en la anulación del movimiento sino que cuestiona la noción misma de movimiento al ser éste entendido como un desplazamiento continuo de un objeto en el espacio-tiempo. En palabras de Dubois (2008):

Se dice que el movimiento existe porque, si yo tiro una flecha con mi arco, ésta irá del punto A (el arco) al punto B (el blanco), y que eso es el movimiento. Yo respondo que en verdad esa flecha no deja de estar inmóvil, que no puede, en realidad y como tal, sino ocupar una posición diferente en el espacio a cada instante. Dicho de otra forma, en cada fragmento de tiempo, aunque fuera infinitesimal, incluso teórico, la flecha está fija. Nunca se puede decir estrictamente, aquí-ahora, se mueve. Inmóvil ahora y siempre tomada entre dos inmovilidades, una que le ha precedido y otra que le seguirá. El movimiento pues, es una ilusión, no existe en este tiempo. Sólo es concebible en la ficción de un tiempo memorial. (p 144)

En este sentido, este *tiempo memorial* no es más que una recreación, es tomar diferentes segmentos de tiempo y recrear una línea continua que solo tiene sentido según la experiencia del espectador. Pues bien, podríamos decir que en el plano plástico, como por ejemplo el cine o el video, tan solo existe la sensación de que algo se mueve, una ilusión, un concepto de dinamismo aplicable también al interior de una imagen fija.

Dubois (2008) profundiza en esta elasticidad del tiempo y en el proceso de reconstrucción de la memoria diciendo que:

sin negar totalmente la existencia de una temporalidad continua, y por tanto la posibilidad de una memoria del mundo, la fotografía me torna totalmente ajeno a esta, que se desarrolla en otra parte, fuera de mí. Mi propia memoria fotográfica -mi memoria como fotografía y mi fotografía como memoria -me ubica en una suerte de instante hueco, en un agujero del tiempo. Y si uno pretende colmar ese agujero, vale decir, restituir ese recuerdo detenido en el movimiento de su recorrido, reubicarme en el contexto, reinscribirme en el tiempo de la historia, entonces sólo es posible hacerlo desde el exterior, sacándome de mi foto, quitándome de mi corte y sumiéndome en una memoria que ya no es la mía, volviendo a unir desde afuera y a posteriori el tiempo cortado, es decir, haciendo de esa reconstitución una ficción, un metafantasma. (p. 150)

Según Dubois, la fotografía y por extensión el cine, corta toda posibilidad de referencia con la realidad existente en esa toma. El congelamiento del tiempo manifiesta otro tipo de dinámica en relación con la apreciación estética, asociado esta vez con el espectador y su intento por construir un relato en torno a esa imagen, que siempre será ficcional. Este *tiempo memorial* que nos relata Dubois, es el ejercicio de nosotros los espectadores cuando tratamos de darle un sentido narrativo a las imágenes a la que nos vemos expuestos, y solo en esa reconstrucción ficcional es posible pensar el dinamismo y el movimiento en plano de las imágenes.

Por esta razón, me parece más interesante acercarse a la temporalidad de la fotografía no desde la ilusión del movimiento, sino explorando su temporalidad en relación a su capacidad de contraerse y extenderse haciendo referencia a este *tiempo memorial*. De esta forma, me interesa aproximarme a los inicios de la práctica fotográfica en relación a la técnica cuando se necesitaban largos periodos de exposición y era importante el ejercicio paciente de la observación.



Extraído desde la película “Con el ánimo de amar”  
Director: Wong Kar Wai  
2001

Esta idea de largas exposiciones y extensiones queda bien ilustrada en el trabajo cinematográfico de Wong Kar Wai, Rossellini y Bergman, debido a que ellos proponen una

correlación de tomas de larga duración, en donde acontecen pequeños y sutiles cambios dentro de las escenas. Esta temporalidad en el plano cinematográfico que brinda este tipo de cine arte, ofrece resistencia a la velocidad (ejemplo planos rápidos, acciones constante y saturación de información) a la que estamos habituados en el cine hollywoodense o los *mass media*. En estos últimos, la narratividad imposibilita un espacio de reflexión y apreciación entorno a la imagen, es decir, le niega la oportunidad al espectador de reconstruir de manera particular las imágenes propuestas. Al insertar una imagen fija en el contexto de una película animada, como por ejemplo en la película “Pacific Rim” del director Guillermo del Toro, nos damos cuenta que esta imagen emerge como un espacio de especulación puesto que tenemos que hacer el ejercicio de pensar y reflexionar en torno a la potencialidad de la imagen fija.



Extraído desde la película “Pacific Rim”  
Director: Guillermo del Toro  
2013

Revisando la potencialidad de la imagen fija, desde el punto de vista del cine comercial, William Chaloupka (1992), piensa que un cuadro congelado en una película comercial, actúa como suspensión del movimiento, el cual genera un corte en las circunstancias menos esperadas. Esta imagen fija está dispuesta en la película porque tiene

la potencialidad de movimiento, que en ese momento se encuentra en contención. Este punto de suspensión de la imagen, genera la percepción del tiempo expandido provocando en el espectador expectativa y ansiedad entorno a lo que va a acontecer cuando la imagen congelada vuelva al movimiento nuevamente.

Esta recreación que se produce a partir de la imagen fija que tiene que ver con el tiempo memorial o ficcional, hace relación con lo no revelado aun, pero que al mismo tiempo se empieza revelar desde la ficción y el entusiasmo de un espectador entrenado. Podemos decir que la imagen vive en una ambigüedad del lenguaje cinematográfico, que tiene la capacidad de extenderse y contraerse como un punto de tensión, y al mismo tiempo generar un relato ficcional desde el punto de vista del espectador, esto quiere decir, que el espectador anticipa y crea lo que va a pasar.

Cuando hablamos de *tiempo memorial* tanto en la fotografía como en el cine estamos hablando de una ficción que se realiza por un espectador entrenado por un contexto cultural, formado en el mundo de las imágenes, que es capaz de leer distintas dimensiones en el plano cinematográfico, esta apreciación de las múltiples dimensiones de la imagen fotográfica es descrita por Raúl Ruiz (2008) como *inconsciente fotográfico*. En sus palabras:

Cuando examinamos una imagen fotográfica, fija o en movimiento, no tarda en quedar a la vista una cierta cantidad de elementos secundarios que escapan a los signos más patentes en la conformación del tema de la fotografía, y que va adoptando de manera muy natural otra configuración de ellos mismos hasta constituir un motivo nuevo. (p. 67)

Este espectador que se ve enfrentado a estos signos dispuestos por el cineasta, tanto voluntaria e involuntariamente, genera un ejercicio de apreciación en múltiples dimensiones, la dimensión principal es la visión del cineasta como ordena su escenografía con el fin de dar a entender su relato. Pero, por otro lado, también coexisten un sin número de objetos que poseen distintos significados, y desde ese lugar podrían emerger interpretaciones o lecturas de carácter individual y colectivas.

La especificidad del entrenamiento del espectador del cine ha llevado a Raúl Ruiz (2008) a teorizar a este espectador como un *conocedor*. El cineasta señala que:

He llegado a hacerme la idea, con el tiempo, de que el espectador actual de cine es un *connaisseur* (conocedor)-noción que está del todo opuesta justamente a la de *espectador*. Utilicé la expresión de *connaisseur* en el sentido que le da Walter Benjamin, a saber, que lo propio del cine y de los deportes es que sus espectadores comprendan lo que pasa, al punto de anticipar los hechos, en virtud de una capacidad de comprensión adquirida o intuitiva de las reglas en cuestión (las reglas de una narración cinematográfica son verosímiles, es decir, hechas para ser creídas, fácilmente legibles, puesto que deben ser idénticas a las del juego social dominante). He aquí por qué el cine comercial presupone una comunidad internacional de conocedores, así como un conjunto común de reglas del juego social. Se puede hablar, en ese sentido, del cine comercial como del espacio social totalitario por excelencia. (p. 68)

Este espectador informado se enfrenta a la tensión de la coexistencia de varias lecturas en una misma imagen, que muchas veces se contraponen. Esta tensión se traduce en que, por una parte están las experiencias personales, que posibilita una lectura individual y muchas veces única, así también existe una experiencia colectiva con el mundo de las imágenes, que nace desde la observación de la industria cinematográfica del comportamiento social imperante, que tiene como objetivo buscar verisimilitud entre el relato cinematográfico y la vida de la personas. Esta observación del entramado social da como fruto a un lenguaje cinematográfico, al cual nos hemos vistos sometidos durante años, formando así a este espectador conocedor.

Otro aspecto central que destaca Raúl Ruiz (2008) con respecto al inconsciente fotográfico es que en lo estático se esconde la potencialidad del movimiento y en el movimiento se esconde la potencialidad de lo estático. El cineasta chileno resume esta idea con la siguiente frase: “La inmovilidad llamaba al movimiento, el movimiento engendraba la inmovilidad. Agazapado detrás de toda cosa inmóvil, acechaba el movimiento. Me dije: Esas cosas son falsamente inmóviles. La inmovilidad disimula movimiento; ella es su inconsciente” (p. 76).

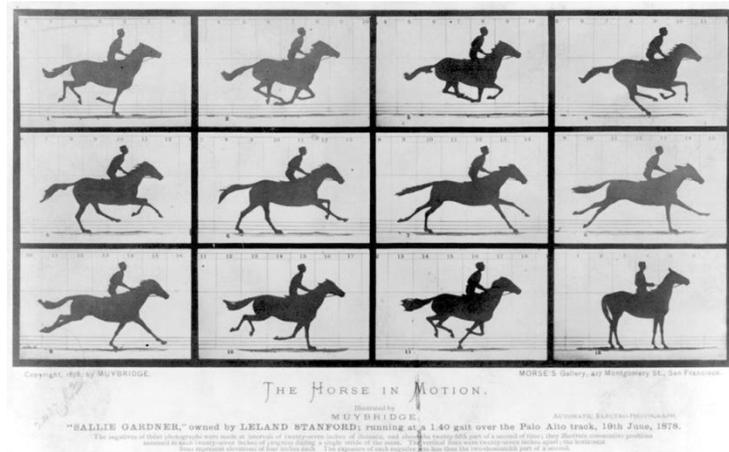
Esta relación entre lo estático y el movimiento que relata Raúl Ruiz, hace pensar en la dialéctica existente entre estas dos dimensiones, y en cómo a través de una imagen fija se puede evocar el movimiento, el cual se encuentra contenido, pero con un potencial de movilidad, el movimiento en este caso es el inconsciente de lo estático. Y si quisiéramos pensarlo con un ejemplo un poco más romántico podríamos decir que después de una gran tormenta, o el estallido de una bomba nuclear, en donde todo se mueve por una gran descarga de energía, sabemos que ese movimiento rabioso finalmente decantará en su inconsciente; lo estático, lo inmóvil, es decir, se volverá a la tranquilidad inicial.

La película francesa “La Jetée” del director Chris Marker, es un ejemplo cinematográfico que ilustra esta perspectiva. Esta es una fotonovela de 28 minutos de extensión en la cual el dinamismo se genera por el tiempo fílmico que expande las posibilidades del relato visual. La serie de fotos que componen esta fotonovela van generando diferentes puntos de tensión en el relato, apoyándose entre sí. En palabras de David Rodowick (1997), filósofo y teórico del cine:

El cine europeo moderno, así como el nuevo cine americano, han desplazado la concepción newtoniana del espacio que caracteriza el periodo clásico. En La Jetée, Chris Marker describe un futuro no muy distante donde un prisionero de guerra está sujeto a una serie de experimentos dolorosos que le posibilitan un "viaje" por el tiempo. Si este pasaje es real y físico, o mental y espiritual, queda ambiguo. El movimiento vacío de la imagen y separado de la representación de la acción, ha abandonado su papel como medida de tiempo. En La Jetée, la imagen del tiempo no se reduce ya al hilo cronológico donde presente, pasado y futuro se alinean en un continuo. La sujeción dolorosa del sujeto -- físicamente estático como el movimiento congelado de la imagen-- lo libera brevemente en el tiempo, así como la imaginación del tiempo se suelta de su subordinación al movimiento unidos por acciones físicas. Una vez que la cronología se pulveriza, el tiempo se fragmenta como las facetas de un cristal estrellado. El continuo cronológico se rompe, transformando pasado, presente y futuro en una serie distinta, discontinua e inconmensurable. Las secciones narrativas de la película son espacios desconectados, divididos en los bloques de

tiempo y enlazados de una manera probabilística: el parque, el museo, el muelle de Orly. La aprehensión del espectador de lo que viene luego es equivalente a una tirada de dados. El tiempo ya no deriva del movimiento; el movimiento "aberrante" o excéntrico deriva del tiempo. (p. 4)

En esta película, la imagen carece de movimiento, solo existe un relato que se genera por proximidad, en el cual las fotografías en secuencia van entregando distintas relaciones que luego el espectador puede interpretar de diferentes maneras, expandiendo las posibilidades del relato fílmico. Pero más importante, las fotografías generan una nueva relación tiempo-movimiento, en la que el único tiempo posible no es el cronológico sino aquel que percibe el espectador como una experiencia.



Eadweard Muybridge "El caballo en movimiento"

Formato: Fotografía.

Cronofotografía

1878

Una vez establecido que el movimiento en la cinematografía es solo una ilusión, podemos observar que este fenómeno se vuelve explícito en el trabajo de Eadweard Muybridge, fotógrafo inglés que investigó el movimiento durante los años 1870 y 1914, quien se puso como objetivo probar que durante el galope del caballo, en algún momento este se suspendía completamente en el aire, idea contraria a las representaciones pictóricas de la época. Gracias a este desafío Muybridge desarrolló una técnica llamada cronofotografía, la que consiste en tomar una secuencia de fotografías con una fracción de segundo de separación. Esta técnica desarrolla el relato de un movimiento. Entonces solo podemos hablar

de un tiempo que tiene como base, una secuencia de imágenes, la cual tiene la propiedad de expandirse, desplazarse o contraerse, desde una recreación onírica o ficcional vinculada a la memoria. Esto podría llegar a existir en una imagen fija o en un plano largo tipo película de Wong Kar Wai, y es desde este punto, que hablaré sobre la cinemática en mi trabajo “Latencia”.

Concluyendo con lo anteriormente dicho en esta sección, me interesa contrastar esta información con mi producción de obra, en la cual intento una re-significación del lenguaje fotográfico, una ampliación de sus límites con el fin de dar cabida a nuevas temporalidades, y así generar nuevas reflexiones en torno a lo estático y el movimiento. Por esto, busco el estudio de nuevas formas de tratamiento de la imagen fotográfica a través de la integración de la electrónica y microcontroladores, y así intento establecer nuevos puntos de tensión en la imagen, y problematizar con un sentido más vigente la práctica fotográfica.

A partir de esta idea (la capacidad de la imagen fija de extenderse y contraerse), propongo abordar el tema de mi producción de obra desde el pequeño espacio existente (sutileza existente en ambas dimensiones) entre lo estático y el movimiento, y así desplazar los límites de la fotografía y el cine, buscando qué elementos u operaciones activan una imagen estática o a una secuencia de imágenes hacia un espacio de crisis vinculado con la cinemática.

### **Cinemática**

A partir de mi propuesta plástica “Latencia”, me interesa abordar tres problemas: a) explorar el fenómeno del tiempo fotográfico como una forma de representación que logre extender sus límites, b) tratar las posibilidades de experimentar la imagen fotográfica como un recuerdo, y c), finalmente, establecer un estado de excepción respecto a cómo percibimos la fotografía, esta vez como un transitar entre la dimensión de lo estático y el movimiento.

Un punto sustancial de este trabajo es la práctica misma del acto fotográfico, en el cual, por medio de la fotografía nos situamos en un espacio de suspensión y reflexión por medio del congelamiento del tiempo. Este espacio rescata solo un instante, el cual será puesto en crisis por la disposición material de esta imagen, en una recreación lumínica electrónica, y

que hace referencia a la imagen en movimiento.

Esta recreación lumínica funciona de manera azarosa, esto quiere decir que el simulacro lumínico de la imagen, cambia constantemente en cada uno de sus puntos, en relación a la intensidad de la luz. La iteración de las luces es distinta en cada momento, es por esto que la obra se vuelve permeable al paso del tiempo, se genera un contexto el cual permite procesos de cambio por medio del uso de la electrónica. Este proyecto es orgánico en su funcionamiento, solo se ve limitado en su visualidad por las posibilidades estadísticas.

Con respecto a los cambios lumínicos es importante señalar que estos nos conectan a la imagen movimiento, hacen que la representación dispuesta en la superficie exista como una manifestación diferente a la fotografía y el video. Situándonos en un lugar intermedio, esta simple provocación sirve para reflexionar en torno a los procesos de cambios y la inestabilidad de la imagen fotográfica. Nos situamos en un punto de inflexión entre la fotografía y la imagen animada, a este espacio lo denominaremos cinemática.

Esto se puede apreciar en el trabajo de Bill Viola en los retratos de personas bajo el agua (“Water portrait”), de la serie “Dreamers”. Esta es una video instalación con siete retratos de personas de diferentes grupos etarios que se encuentran recostadas en un río absolutamente sumergidas, cada retrato es montado en un plasma de alta definición, el que hace referencia a la calidad de la imagen fotográfica y al aprovechamiento de nuestros medios contemporáneos. Estos retratos muestran leves y sutiles movimientos de los personajes, acompañados del normal y ondulado movimiento del agua, este video no tiene principio ni fin es un *loop* constante que mantiene siempre el mismo plano cenital.

Lo que me parece gravitante en este trabajo, es el rescate de la antigua práctica cinematográfica, donde el principal punto de atención eran los objetos y las acciones cotidianas, exhibiendo el paciente ejercicio de observación y el estudio cuidadoso de la toma, siendo cada una de estas extremadamente largas en su duración (Company, 2007). Además otro punto interesante es el aprovechamiento de las herramientas que se pueden encontrar en la actualidad, en este sentido los realizadores de video arte comparten mi entusiasmo con las nuevas posibilidades que ofrece el video de alta definición, el cual nos aproxima a la calidad de la fotografía. Y en mi caso particular, a la electrónica y los microcontroladores que me

acercan a la práctica de la video instalación desde la perspectiva de la fotografía.



Bill Viola, “Water Portraits” series: “The Dreamers”  
Formato: Instalación audiovisual/Loop continuo.  
2013

Existe un anti ejercicio narrativo en relación a la industria cinematográfica, en esta instalación, nada hace pensar que exista un relato detrás de estos videos, este espacio desierto permite que la reflexión y la interpretación de lo que está pasando sea propositiva, y que podamos pensar esta instalación desde el ejercicio de la memoria, entendida como cortas secuencia de imágenes compuestas por desplazamientos y condensaciones típicas de la lógica de los sueños. La producción cinematográfica de Hollywood al perseguir la narratividad no es capaz de entrar en esta lógica, pero sin duda la fotografía y el video arte nos emplazan a un espacio de reflexión que podría llegar a evocar a la memoria. De esta manera, el espectador puede participar activamente en una reconstrucción ficcional del relato propuesto, a través del *tiempo memorial*, poniendo en juego la capacidad elástica de la imagen, apelando a la manera en que funciona nuestra memoria. Puesto que Hollywood hace referencia a la psiquis de la emocionalidad de la experiencia vivida, más que al cómo nosotros pensamos la memoria.

La fotografía y el video arte (o producciones audiovisuales lejanas a la industria cinematográfica), se aproximan a la idea de Barthes (2003) respecto a la fotografía y su lejanía

existente con el cine, mientras que el cine comercial no deja espacio para la reflexión y la interpretación (existe solo una posible lectura), la fotografía permanece anárquica, indómita y con multiciplidad de significados.

## **Latencia**

Antes de proceder con el análisis de este proyecto en relación con las ideas presentadas previamente, me parece necesario hacer una descripción material. “Latencia” consistió en una base que contenía un circuito de *leds* que emulaba el mapa lumínico de la fotografía dispuesta sobre una base, como un cuadro cajón, en donde el circuito de *leds* eran el fondo y la impresión digital el vidrio.

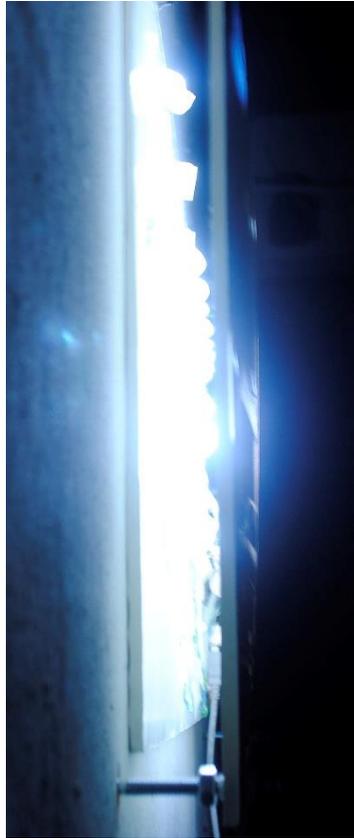
La fotografía que estaba dispuesta sobre la base de *leds* consistía en una impresión digital de 80 x 50 cm, que mostraba una estación de bencina durante la noche. Esta imagen era tremendamente funcional para el propósito del trabajo puesto que la iluminación estaba distribuida en puntos específicos. Las fuentes de luz estaban focalizadas facilitando su manipulación mediante un tratamiento electrónico.

“Latencia” se configuró como un espacio fotográfico intervenido lumínicamente mediante la electrónica y el uso de un microcontrolador. Esta disposición de elementos buscaba la recreación lumínica del lugar en donde la fotografía fue tomada. Y mediante el uso de un microprocesador, se emulaba los leves cambios de luz (vibración, intermitencias, disminución del voltaje, etc.), estas modificaciones se generaba al azar y en tiempo real, entregando diferentes visualidades.

Los materiales propuestos en latencia eran equivalentes a un organismo vivo, pero en esta oportunidad se dispuso de pulsiones eléctricas aleatorias. Se manifestaba el pulso lumínico para generar una equivalencia al palpito interno del cuerpo de un organismo vivo. Logrando un relato o cuerpo de obras, coherente con los proyectos que se pondrán en evidencia más adelante.



Alberto Cofré “Latencia”  
Formato: Instalación  
Impresión digital 80x50 cm, microcontrolador arduino y leds.  
2011



Alberto Cofré, Detalle lado “Latencia”  
Formato: Instalación  
Impresión digital 80x50 cm, microcontrolador arduino y leds.  
2011

Esta instalación hacía referencia a las pantallas retro iluminadas, las cuales estaban asociadas a los monitores, televisores, teléfonos inteligentes, pendones publicitarios, etc. y en su generalidad estos dispositivos nos remitían al video, es decir, a la imagen en movimiento. Este modelo de proyección de luz llamado RGB (tecnología de visualización a través de adición de luz) es el que nosotros utilizamos en nuestra vida cotidiana a través de nuestros artefactos modernos.



Alberto Cofré, Detalle “Latencia”  
Formato: Instalación  
Impresión digital 80x50 cm, microcontrolador arduino y leds.  
2011

Estas decisiones de la materialidad de la obra, nos hacen volver a pensar en la *imagen contemporánea*, en cuanto a que este proyecto se hacía cargo del contexto histórico que había detrás de él. Este contexto histórico, en este caso, se refiere a los materiales y tipos de lenguaje usados actualmente. De esta manera, podríamos decir que esta propuesta visual se apoderaba de los códigos de los *mass media*.

Que este proyecto se haga cargo de su contexto nace a partir de la relación dialéctica entre imagen y espectador, en donde se hace necesario un espectador conocedor (Ruiz, 2008) que recree la ficción de la imagen, desde su conocimiento previo del video y de los aparatos electrónicos, tales como, televisión, monitor, celular.

Siguiendo con la idea del espectador como conocedor, me parece relevante discutir el concepto de *tiempo memorial*, por el fenómeno que acontece en “Latencia”, el cual era una fotografía retro iluminada que hacía referencia a las pantallas electrónicas. De esta manera, este espectador conocedor intenta una reconstrucción ficcional de lo que acontece en la fotografía debido a las experiencias previas con el cine, pues un cuadro congelado siempre contiene un potencial de movimiento o su inconsciente (Ruiz, 2008). Por lo tanto, existe una exploración sobre la capacidad de la fotografía de extenderse y contraerse. Esto gracias al lugar escogido, puesto que las bencineras en las madrugadas son lugares de muy poco tráfico, en donde el mapa lumínico del espacio es lo más atractivo. Además, hace referencia a un lugar cotidiano. En mi producción de obra es importante la conexión con objetos y experiencias cotidianas, pues posibilita que la imagen y su significado sean accesibles a una audiencia más amplia, y asimismo, se profundiza la intención de crear un proyecto sensible a su contexto. De la misma manera que en el trabajo de Bill Viola recientemente mencionado, existe un anti ejercicio narrativo, por consiguiente, se genera un espacio de reflexión donde el espectador interpreta y lee la obra de manera propositiva, acercándonos además a nuestra memoria y a nuestra lógica de los recuerdos.

Por último, otro aspecto relevante en este trabajo es que los efectos de la obra vayan cambiando con el tiempo, por ejemplo, existen leves cambios lumínicos en la potencia de las luces, las cuales van variando azarosamente. Esta dimensión azarosa permite tener una obra permeable al paso del tiempo, en la cual los límites no están totalmente preestablecidos por mí, sino que existe un marco estadístico de variaciones lumínicas.

## **Puesta en evidencia**

En esta sección presento y examino cuatro de mis proyectos vinculados a las artes visuales: “Terrario”, “Moscas sobre óleo negro”, “Modulación” y “48 ventanales en Santiago Centro”, los cuales anteceden e informan mi trabajo de maestría “Latencia”.

### **Terrario**

En el año 2007, en el Centro Cultural Biblioteca de Santiago se exhibió la instalación interactiva “Terrario” trabajo desarrollado de manera colectiva con los artistas Gonzalo Aspeé, Nicolás Briceño y Oscar Cornejo. Esta obra surgió por nuestro interés de crear un trabajo dinámico y en movimiento que permitiera la intervención de los espectadores tanto dentro del museo como desde sus casas, y que de esta forma, logrará expandir los límites del proyecto. Además, nosotros, los autores, de este proyecto, buscábamos usar conocimientos y habilidades que no eran utilizadas tradicionalmente en las disciplinas artísticas, tales como, programación, diseño 3D, desarrollo de páginas web. En este sentido, tal como “Latencia”, este proyecto era sensible a su contexto ya que se hacía cargo de los lenguajes y las herramientas actuales.

La muestra consistía materialmente en 12 pantallas LCD de 19 pulgadas que mostraban diferentes puntos de vista de un mismo paisaje campestre extraído de la zona central de Chile. Estas vistas se generaban segundo a segundo por un motor gráfico que funcionaba a tiempo real describiendo eventos tales como el paso del día a la noche, en donde los animales que coexistían en este medioambiente recreado, eran controlados desde Internet por los propios espectadores desde una página web, haciéndose cargo de la “vida” de los seres de este terrario virtual por medio de un juego online muy a la usanza de los Tamagotchi, juegos de moda durante los años noventa y dos mil. A diferencia de “Latencia” que requería un espectador conocedor del cine, en esta instalación, en cambio se requirió un espectador conocedor de los códigos de multimedia e interactividad. Puesto que los usuarios de la obra necesitaban estar previamente expuestos a internet y juegos interactivos mediales.

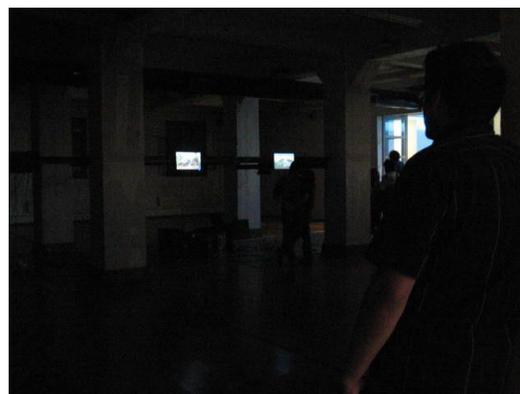


Colectivo 3M, “Terrario”  
 Formato: Instalación  
 Vistas paisaje 3D, proyectada en pantallas led de 19”  
 Biblioteca de Santiago  
 2007



Colectivo 3M, “Terrario”  
 Formato: Instalación  
 Explicación enlace internet usuarios  
 Internet  
 2007

Los objetivos del proyecto buscaban referirse a la capacidad de crear una obra orgánica y permeable en su contexto, que persistiera en un constante proceso de transformación, los cuales eran activados por los mismos espectadores desde diferentes lugares (galería y museo), ofreciendo, de esta manera, una multiplicidad de lecturas y conexiones posibles, las cuales se generaban por los efectos dispuestos desde un inicio. En este trabajo, me (nos) interesaba desplazarlos de la figura del artista omnipotente que delimita y proyecta su trabajo de manera sólida a través del tiempo, hacia la generación de un contexto en donde los espectadores modificarían lo propuesto en un constante proceso de cambio, transformándose así en co-creadores.



Colectivo 3M, “Terrario”  
Formato: Instalación  
Montaje monitores leds y sala biblioteca de Santiago  
2007

Otro objetivo fue usar explícitamente los *mass media* como una forma de apropiarse de los códigos actuales que el arte en Chile no había explorado fuertemente (pues existía un énfasis en las herramientas tradicionales, tales como pintura o escultura). Con esta reapropiación se buscaba crear un nexo más inmediato con los visitantes de la muestra, en cuanto al lenguaje tecnológico escogido.

Las características interactivas de la instalación tuvieron una gran acogida principalmente entre espectadores jóvenes y niños, quienes fueron los que manejaban y entendían más fácilmente las estrategias de participación con el trabajo. En efecto, fueron 3000 los usuarios que se registraron y crearon un animal virtual.

### **Moscas sobre óleo negro**

Posteriormente, “Moscas sobre óleo negro”, se exhibió en el año 2008 durante la exposición colectiva “Corredores de larga distancia 2” en la galería Posada del Corregidor. Este trabajo surgió a partir de mi interés de usar un agente biológico vivo que modificara el cuadro constantemente.

Este trabajo consistió materialmente en un cuadro cajón que tenía un espesor aproximado de 4cm, con los cantos de madera lacada negra y en el fondo un acrílico blanco

que servía como soporte de una pintura al óleo de color negro, la que permaneció fresca gracias a un retardante de secado. Este acrílico mostraba la imagen de un rostro de un niño de raza negra construido mediante el uso de trama, sobre esta imagen una colonia de moscas vivían en el interior del cuadro, comiendo y defecando la superficie de acrílico y el vidrio que servía como tapa de este marco cajón, removiendo además la pintura negra con que estaba construida la imagen.

El objetivo de este trabajo era que los espectadores estuvieran expuestos a una obra diferente en cada momento y que tuviera una imagen y lenguaje familiar. Usar una imagen que en el conjunto de la instalación, hacía referencia a un niño africano viviendo en pobreza extrema, por un lado, resultaba cercana ya que es parte de nuestro conocimiento cultural común, y por otra parte, llamaba a pensar y reflexionar sobre esta cotidianidad. Con el uso de esta imagen cotidiana se intentaba poner en relieve la dimensión política de la imagen, esto es, cuestionar las formas en que se exhibe la pobreza en los *mass media* (como en los documentales), creando un estereotipo de la representación de la pobreza y hambre en África. La imagen servía para hacer latente el carácter publicitario de la pobreza en los medios de comunicación, esta vez haciéndolo evidente en la institución del museo.

Similar a lo que acontece en “Cubo de Condensación”, acá la institución del museo cobraba un rol fundamental, ya que el proyecto incluía su dimensión política. Esto es, el museo al ser un lugar de exposición por excelencia, sobrecarga esta idea de un niño africano con moscas como un objeto de exhibición. De la misma manera, las características físicas del museo afectaban la orgánica de la obra, puesto que la hora, el día y la cantidad de espectadores eran factores que impactaban en la temperatura de la sala y, por consiguiente, en el ciclo reproductivo de las moscas y en su comportamiento.

Durante el desarrollo de la exposición, los espectadores de la sala se enfrentaron a una obra permeable al paso del tiempo y su proceso de desconstrucción. La propuesta artística se modificaba constantemente debido al comportamiento del insecto que permanentemente movía el pigmento con sus patas y ensuciaba la superficie debido a sus necesidades orgánicas (vómitos y heces). Estos cambios hacen referencia al *tiempo memorial* de Dubois ya que se dispusieron objetos móviles tras un vidrio estático, fenómeno comparable a lo que ocurre en un video mostrado en un monitor o televisor. Esta imagen que es aparentemente estática tiene

cambios sutiles, por lo tanto encierra un potencial de movimiento, el cual es apreciado por el espectador. Esta audiencia recrea una ficción en torno a la imagen a partir de los recuerdos y referencias pasadas en documentales o experiencias similares.



Alberto Cofré “Moscas sobre óleo negro”

Formato: Instalación

Extraído desde diario “Las últimas noticias Miércoles 2 de Marzo del 2008”

Cuadro cajón 80 x 60 cm, óleo sobre acrílico, moscas y pupas

Galería Posada del Corregidor. 2008

Este movimiento constante y azaroso de las moscas se relaciona también con “Anaconda Map of Chile” en la cual el comportamiento incierto del organismo vivo determina la visualidad del proyecto. La obra perseguía realizar un quiebre con la lógica contemplativa de la obra de arte: una estaticidad permanente que se cuida del paso del tiempo y de posibles modificaciones. Esta propuesta se situó desde el cambio y en parte, el abandono de la composición, produciendo nuevas soluciones visuales al azar estableciendo un contexto de cambios.

## Modulación

En la sala video sur del Museo de Arte Contemporáneo Parque Forestal, durante el mes de mayo de 2008 se exhibió “Modulación”, instalación interactiva que ganó la convocatoria [A+T] Arte + Tecnología del Centro Cultural de España y Plataforma Cultura Digital. Proyecto ideado por Daniela Peña, Gonzalo Aspée, Alberto Cofré y Nicolás Briceño. Esta obra fue en cierta forma una continuidad de “Terrario” pues creaba un contexto de interacción constante entre la instalación y el espectador, mediante el uso de lenguajes y artefactos de las nuevas tecnologías. Pero a diferencia de “Terrario”, en “Modulación” no solo generamos un contexto artístico para los espectadores, sino que también creamos un contexto de producción para otros artistas. Es decir, “Modulación” fue espacio para que artistas propusieran e interactuaran entre sí.

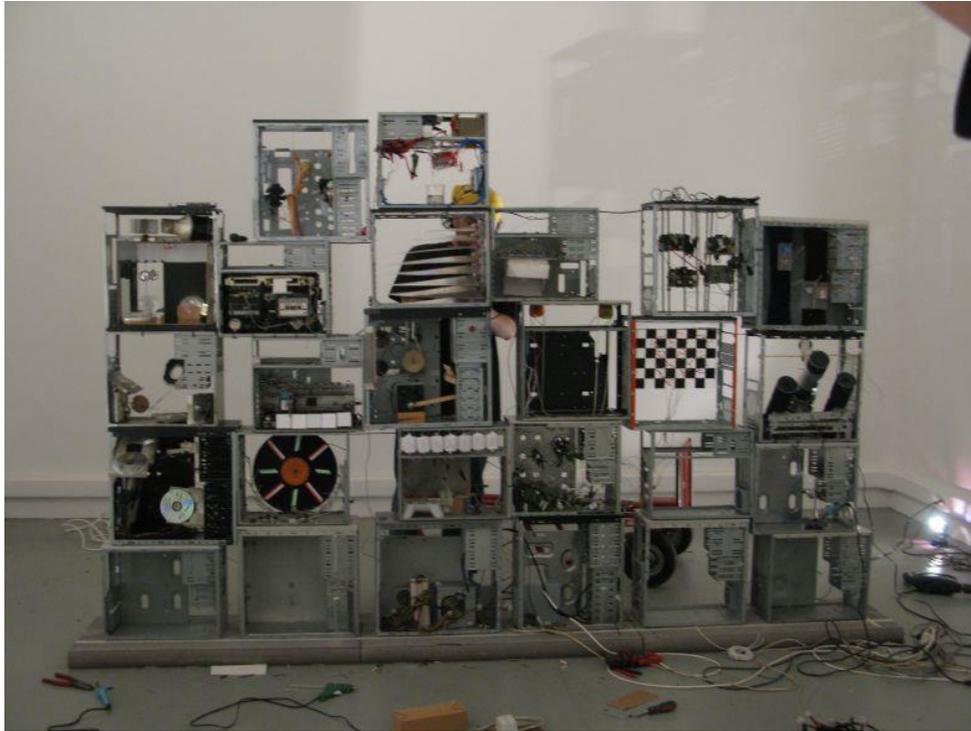


Gonzalo Aspée, Nicolás Briceño, Alberto Cofré y Daniela Peña, “Modulación”  
Formato: Instalación  
Modulos CPU, basura electrónica y cables de Ethernet.  
MAC parque forestal  
2009

Materialmente la obra consistió en 25 módulos contruidos a partir de gabinetes de computadoras ATX, los cuales estaban apilados en corridas de cinco, formando una pared. Cada módulo fue desarrollado por diferentes artistas, quienes tenían que cumplir con la exigencia que cada gabinete incorporase dos entradas conectoras que activasen el módulo. Además, los materiales para la construcción de los módulos debían ser artículos electrónicos de desecho.

La decisión de incluir desechos tecnológicos tenía como propósito reflexionar acerca de lo que se esconde tras la apariencia de los mecanismos técnicos, buscar los secretos de las máquinas y la tecnología; y explorar técnicas y oficios que permitan ampliar los alcances de la misma, aprovechando las herramientas de las Tecnologías de la Información (TICs). En pocas palabras, queríamos saber y mostrar cómo funcionaban las cosas. Esta característica de “Modulación” se relacionaba con el interés también presente en “Terrario” y “Latencia” de emplear *mass media* y recursos contemporáneos.

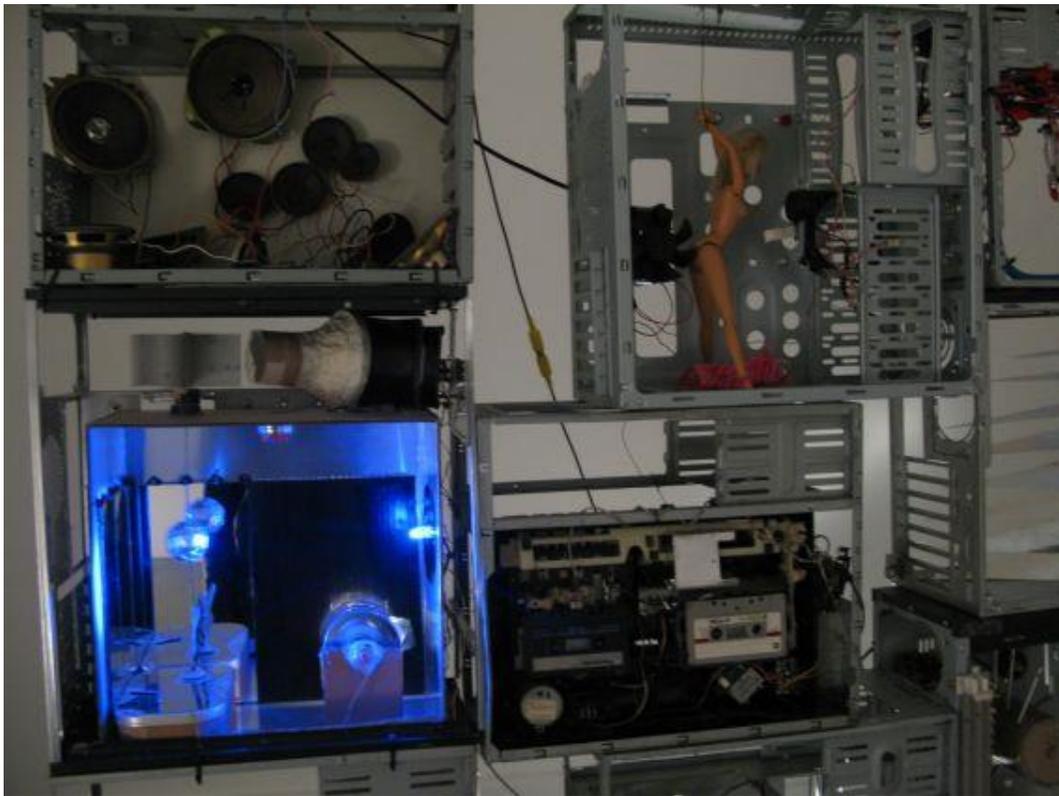
Como ya se mencionó, “Modulación” fue una instalación interactiva que se basaba en un proyecto colaborativo donde artistas invitados participaron construyendo módulos mecánicos y eléctricos que se conectaban entre sí para producir distintos resultados audiovisuales. Los módulos modificaban su funcionamiento los unos a los otros dependiendo de la conectividad, la que podía ser afectada por los espectadores de la obra. Esto permitía la existencia de múltiples lecturas y flujos de activación de estos módulos, estableciendo una cantidad infinita de posibilidades combinatorias a través de un elemento único. Esto transformaba a “Modulación” en una obra orgánica y permeable por el paso del tiempo, y el impacto de los autores de estos módulos y los espectadores, la que experimentaba un constante proceso de cambio.



Gonzalo Aspeé, Nicolás Briceño, Alberto Cofré y Daniela Peña, “Modulación”  
Formato: Instalación  
Módulos CPU, basura electrónica y cables de Ethernet.  
MAC parque forestal  
2009

La estructura de funcionamiento de “Modulación” se puede comparar con un típico diagrama de flujo, donde una señal es generada en el primer nodo o módulo y luego se propaga a través de una red de otros módulos interconectados, los cuales modificaban el mensaje de acuerdo a su funcionamiento interno. Pero a diferencia de los diagramas de flujo normales, “Modulación” permitía que los visitantes observaran la estructura interna de éstos, dejando la posibilidad de que su tecnología fuera fácilmente reinterpretada o reproducida.

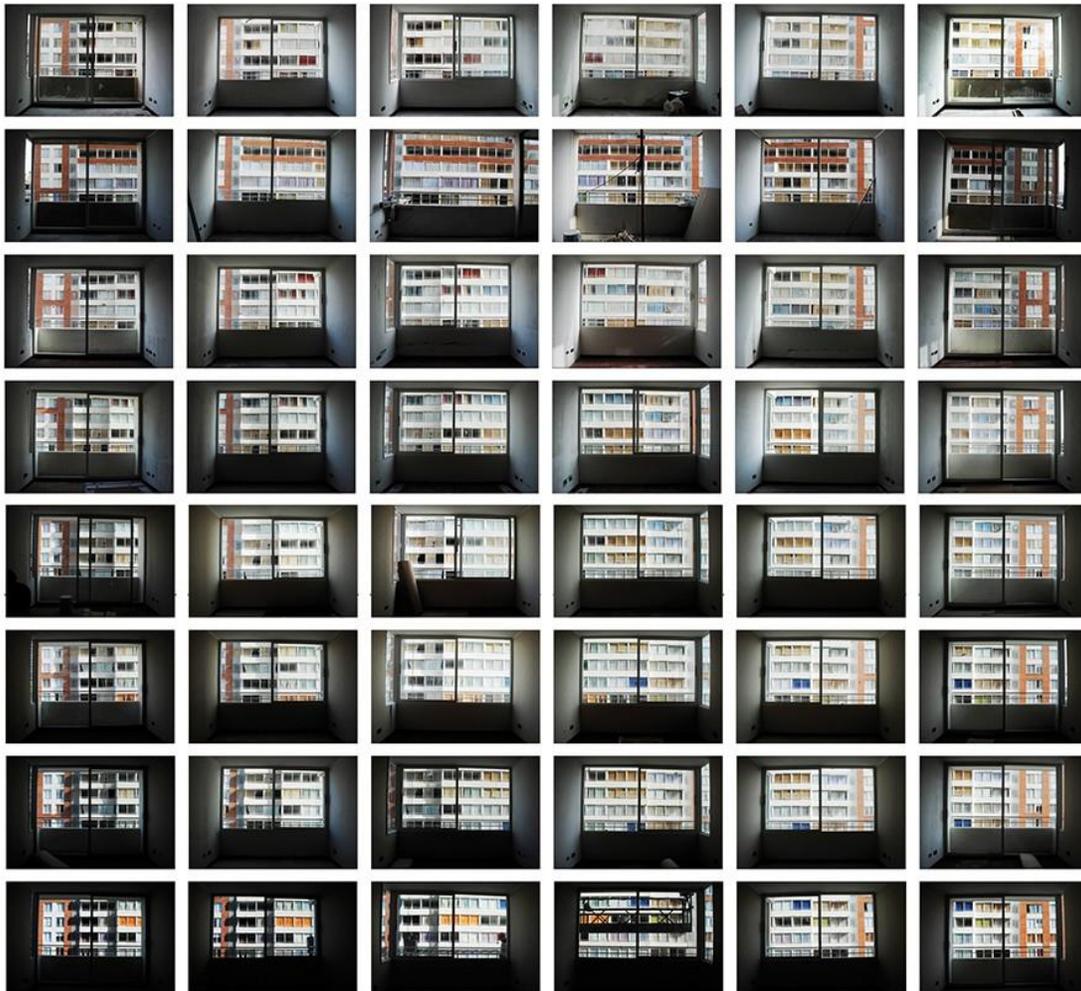
Ello, porque la construcción de los módulos se hacía de la forma más simple posible con fin de que el espectador pudiera comprender inmediatamente su funcionamiento y, de este modo, incitarlo a reproducir estos mecanismos o a improvisar los suyos, así como hacer públicos sus conocimientos adquiridos. La obra se abrió así al visitante, puesto que estaba pensada para invitarlo a participar de ella, transformándolo, como en “Terrario”, en un co-creador, y fomentando una relación de proximidad y retroalimentación entre la obra y los visitantes de la muestra.



Gonzalo Aspeé, Nicolás Briceño, Alberto Cofré y Daniela Peña, “Modulación”  
Formato: Instalación  
Detalle módulos  
MAC parque forestal  
2009

## 48 ventanales en Santiago Centro

En el año 2011, en el marco del Taller de Proyecto del magíster de Artes Visuales, abordé la documentación de un paisaje urbano, a través de la fotografía como técnica, y la mirada puesta en un tipo de paisaje que cada vez es más común en nuestra ciudad.



Alberto Cofré, “48 ventanales en Santiago Centro”

Formato: Fotografía

Publicación catálogo “Cuaderno de Campo”

Centro Cultural Palacio de la Moneda

2011

La obra “48 ventanales en Santiago Centro”, fue el “paisaje” resultante de una serie de 48 fotografías (fragmentos) tomadas en dos edificios gemelos, en construcción, del centro de Santiago. Estas 48 fotografías correspondían a las vistas de todos los ventanales de cada departamento en construcción del complejo inmobiliario. Las fotografías fueron tomadas de derecha a izquierda, desde el piso nueve hasta el piso diecisiete, obteniendo todas las vistas de los departamentos de los pisos señalados. La obra final, armaba un paisaje total, que pretendía generar una forma distinta de observar el paisaje de una ciudad y, específicamente, de los edificios. Pasar desde la mirada “clásica” de la fachada a la mirada “interior”.



Alberto Cofré, Detalle “48 ventanales en Santiago Centro”

Formato: Fotografía

Publicación catálogo “Cuaderno de Campo”

Centro Cultural Palacio de la Moneda

2011

En esta documentación de un paisaje urbano, se fijaba la mirada en un tipo de paisaje que se construía a partir de las empresas con una fórmula de mínima inversión y máximo rendimiento, permitiendo a las empresas optimizar sus ganancias con un tipo de construcción serial, en donde el paisaje se vuelve absolutamente monótono para los habitantes de estos inmuebles, la propuesta buscaba justamente eso, mostrar una mirada diferente del paisaje para hacer presentes cuestiones vinculadas al urbanismo. En este sentido, este proyecto destacaba la dimensión política de la imagen al invitarnos a reflexionar sobre el paisaje urbano en Santiago Centro, cómo nos miramos, cómo habitamos y qué vemos.

Esta propuesta visual sensibilizaba al espectador a mirar su contexto desde otra perspectiva a partir de su cotidianidad. Como en “Latencia” y “Moscas sobre oleo negro” la conexión con la cotidianidad era importante porque hacía vínculos directos con el contexto social y político del espectador. De esta manera, se construía significado haciendo un guiño a la *imagen contemporánea*.

Asimismo, podríamos establecer una relación entre Quarry Hill y este proyecto en cuanto a que existe una mirada política respecto de representar “la vida” en la ciudad, puesto que se impone una visión en torno a la superpoblación, hacinamiento y una clase social específica. En este sentido, se esconde el potencial cultural y social interno que significa vivir en una gran urbe. Por lo tanto, esta idea sería el inconsciente (Ruiz, 2008) de la imagen que se exhibe.

Con estas ideas en mente, los objetivos de este trabajo fueron: a) generar una forma diferente de observar el paisaje de una ciudad, b) establecer una analogía entre las distintas promesas de paisajes que tendrán los futuros habitantes de estos departamentos, con la idea de fragmento en donde la unificación de estos se darán en aspectos formales, y c) cambiar el punto de vista de los edificios y el paisaje que los rodea, desde una mirada exterior hacia una mirada interior.

Si bien este trabajo se diferencia a los anteriores, en la medida que es una obra terminada en que los espectadores y el contexto no afectan, estas fotografías continúan el concepto del cambio. Sin embargo, en este caso, los cambios leves (lumínicos) ocurren dentro

cada una de las imágenes. Como “Modulación”, “48 ventanales en Santiago Centro”, utilizó la estrategia de módulos representados en ventanales para mostrar el funcionamiento y correlación de las distintas partes. Esta secuencia fotográfica modular tiene una correspondencia con la cronofotografía de Muybridge puesto que se exhibieron 48 fotografías similares en su composición con pequeñas variaciones, en este caso, lumínicas, relatando el paso del tiempo. Existía una invitación al espectador de reinventar este avance del tiempo, esta vez ficcionalmente tal como es en el *tiempo memorial*.

### **El artista como generador de un contexto**

Las descripciones de las secciones anteriores, permiten notar que estos trabajos tienen en común el quiebre de la lógica contemplativa de la obra, como plataforma estática desde el punto de vista de la física como una imagen única e inalterable en el tiempo en donde sus efectos deben prevalecer. Recojo y valoro la importancia de trabajar con recursos y materiales que tienen que ver con nuestros medios tecnológicos actuales. Esto ocurre principalmente en el caso de los últimos dos proyectos presentados, en donde los medios de reproducción técnica nos permiten una multiplicidad de posibilidades estéticas que posibilitan la generación de nuevas visualidades, emplazar la relación obra-espectador y la estaticidad del trabajo artístico, hacia un trabajo dinámico ofreciéndonos múltiples lecturas según el paso del tiempo; concibiendo así la obra como una cuestión orgánica susceptible al paso del tiempo. También acontece el mismo fenómeno en “Moscas sobre oleo negro” pues los mecanismos de modificación vienen desde un ente biológico. De esta manera, se podría considerar la interdisciplinariedad como un factor importante en mi producción de obra cuestión que se hizo evidente posteriormente en la lectura del trabajo “Latencia”.

La obra tiene que resistir al espectador y a su vez ser capaz de acusar el paso del tiempo, mi quehacer artístico tiene que ver con esto, crear una obra de arte orgánica que sea permeable. Me gusta desmarcarme de esta idea clásica de preservación de la obra de arte en donde una pintura o escultura tenía que ser observada de la misma manera por distintos espectadores durante diferentes épocas. Un ejemplo de esto es “Modulación” al tratarse de una obra que estaba construida en base a basura electrónica y pequeños componentes, los cuales eran fácilmente destruibles por las manos curiosas de niños visitando el museo, debido

a esto “Modulación” estuvo en constante cambio. Para el día de la inauguración todo funcionaba, la gente apretaba botones y sucedían cosas, pero para el último día, dos luces parpadeantes eran el último vestigio de nuestro proyecto.

Veo con agrado que los espectadores hayan “destruido” este armatoste de basura electrónica, debido a que los efectos de este trabajo fueron pensados para este proceso de transformación.

Al proponer esta idea de obra permeable, estoy pensando en los efectos de la obra o su materialidad y la relación de esta con el espectador. Desde esta relación busco establecer la disposición material de lo exhibido, pensar la obra como un todo integrador, entre los efectos de la obra y un observador activo. Me cuesta pensar en un proyecto o obra que funcione de manera independiente al espectador, esto es a mi entender, lo que logra articular la mayoría de las proyectos presentados en esta tesis. Y lo que trasciende, son los términos en que se establece esta relación dialéctica.

Siguiendo a Humberto Maturana (2004), postulo que sin el observador no hay nada, la persona que dice algo no puede estar separada de lo que dijo, sujeto y objeto son parte de lo mismo y no pueden ser separados. Esta conceptualización sobre el observador se relaciona con mis propias concepciones de obra artística, en cuanto al análisis de una obra (objeto), desde su relación dialéctica con el espectador (sujeto u observador). En este sentido, la producción de arte que me interesa no pretende que existe una realidad externa e independiente de nosotros. Pues en coincidencia con Maturana (2004) no hay nada que se pueda explicar desde afuera de nosotros mismos. A mi parecer esta última idea también podría explicar la crisis de la representación en el arte moderno, pues desde que el arte proclamara su independencia interpretativa, este solo se ha pensado exclusivamente desde su historia.

El observador es la fuente de todo conocimiento, el cual está mediado por el lenguaje, no podemos escapar de él. Afirmándonos de esta idea, podríamos establecer una equivalencia entre los efectos de una obra de arte y el lenguaje, pues las materialidades de la obra o representación, son finalmente el punto de acceso para el espectador, siendo esta relación circular, lo que articula el nuevo conocimiento, transformándose en materia de estudio.

Sergio Rojas (2012), plantea el agotamiento de la representación a causa de la mediatización de la realidad, ya no se busca representar la realidad, sino la subjetividad de la representación misma. Esta idea es cercana a lo planteado en el inicio de esta tesis en relación a la *imagen contemporánea*, pues la imagen solo puede relatar una preexistencia mediante su contexto.

En este escenario las imágenes bidimensionales en las artes visuales carecen de espectacularidad o impacto, debido a que forman parte de la misma mediación o forma de representación que los *mass media*, en cuanto a que son un medio que relata una realidad subjetiva o mediatizada. En este contexto las posibilidades exhibitivas en relación a las artes visuales, tienen que ver con dos experiencias distintas, la primera es hacer notar este agotamiento de la representación y la segunda producto de la primera, es la exposición o evidencia de las materialidades vinculadas con la construcción de las imágenes.

Todos vivimos conscientemente mediatizados por la representación en la modernidad, la imagen no intenta hablar sobre la naturaleza de las cosas narrativamente, sino apelar a la subjetividad de las distintas formas de representar la realidad. Lo que me interesa establecer en los proyectos planteados en esta tesis, es que el foco de atención no está planteado exclusivamente en la representación en términos de exhibir sus propios límites, ni la desaparición de la realidad trascendente, sino en la amplitud establecida en la relación entre espectador y obra.

## Conclusión

La importancia de esta tesis gravita en la reflexión que generó acerca de mi producción de obra, volverme consciente desde donde mi trabajo cobra valor, me posibilita pensar en proyectos futuros asociados a mi contexto inmediato, y además diseñar estrategias para poder potenciar las ideas recientemente planteadas.

En el relato de esta tesis revisé aspectos que me parecen gravitantes en mi producción de obra, y estas ideas las contrasté con paradigmas de otros autores que trabajaron o trabajan con aspectos similares. En la mayoría de mis proyectos existe un ejercicio de pensar la propuesta artística, según el contexto histórico-social en el que estamos viviendo, de esta forma las herramientas que utilizo provienen de un lenguaje actual perteneciente a las nuevas tecnologías (“Latencia”, “Terrario”, “Modulación”). Además, el estudio de otras disciplinas combinado con el hecho de revisar problemáticas de la vida contemporánea (“48 Ventanales de Santiago Centro”), transforma mi producción de obra en un ejercicio en constante revisión, permeable a lo que acontece en mi cotidiano.

Una idea diferente en relación al contexto, es la importancia que le concedo a la capacidad de la obra de cambiar, siendo susceptible al paso del tiempo, es por este motivo que he desarrollado trabajos en donde la interacción y la apreciación activa de la obra, se transforman en factores importantes. Cuestiones que provienen de códigos contemporáneos como por ejemplo el internet 2.0.

Muchos de mis proyectos presentados anteriormente, posibilitan su lectura en múltiples dimensiones; desde la dimensión política de la imagen, hasta su dimensión estética, en donde la temporalidad y la cinemática se vuelven conceptos articuladores, en el análisis de mi propuesta artística. Una excepción a este eje transversal de mis trabajos podría ser “48 ventanales en Santiago de Centro”, una foto secuencia que muestra pequeños cambios lumínicos en 48 fotografías, que tiene como objetivo la visualidad de la calle, desde otro punto de vista, la mirada desde adentro del edificio.

Otro concepto que recorre mis producción artística es el *tiempo memorial*, es decir, la capacidad de la imagen de extenderse y contraerse, en donde el único tiempo posible es el

tiempo vinculado a la lógica de los recuerdos, el cual está presente de manera particular en “Latencia”. Esta es una obra que además logra sintetizar la mayoría de los problemas planteados en esta tesis, tal como, uso de herramientas contemporáneas, obra que se modifica, el artista como generador de un contexto. Siguiendo con la misma idea en relación a la imagen y su capacidad elástica, exploré aquel fenómeno que puede acontecer, conceptualmente, entre la dimensión de lo estático y el movimiento. Y en el plano plástico, lo que ocurre entre la fotografía y el video. Este transitar es conceptualmente la idea más representativa de mi trabajo “Latencia” y de las obras que revisé anteriormente, en las cuales se muestra por ejemplo en “Moscas sobre óleo negro”, en los cambios leves que producían las moscas sobre la pintura; en “Terrario” el paisaje que cambiaba continuamente gracias a unos animales virtuales; y en “Modulación” la chatarra electrónica que se fue deteriorando con el paso del tiempo, tienen en común la necesidad del ejercicio continuo de observación, la contemplación paciente que solo ofrece pequeños cambios casi imperceptibles. La estaticidad que guarda potencialmente el movimiento, y por consiguiente la ficción que recrea el espectador a través del *tiempo memorial*.

Para finalizar podríamos entender lo planteado en esta tesis, como un proceso de progresión, en cuanto a que en el inicio planteamos un conflicto que guarda relación con la legitimidad intrínseca de la imagen, y como la percepción de esta depende del andamiaje político, social, cultural, etc. Esta idea o intento de legitimización de la imagen por medio de su contexto, la denominamos como *imagen contemporánea*. Y a su vez este fenómeno permitió que las posibilidades de análisis tanto adentro como afuera de la imagen, pasen por un proceso de cuestionamiento en cómo la obra crea significado y/o se vuelve relevante para el espectador. Este punto es gravitante puesto que me ha servido para poner en tensión de qué manera entiendo y concibo mi producción de obra, generando obras permeables en relación a su contexto, obras que cambian, se transforman y se “destruyen” durante su exhibición.

## **Bibliografía**

Benjamin, Walter. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Editorial Itaca.

Benjamin, Walter. (2011). *Breve historia de la fotografía*. Madrid: Editorial Casimiro.

Company, David. (2007). *The cinematic (Documents of Contemporary Art)*. Cambridge: The MIT Press.

Chaloupka, William. (1992). *Knowing Nukes: The Politics and Culture of the Atom*. Minneapolis: University of Minnesota.

Deleuze, Gilles. (2005). *La imagen movimiento*. Barcelona: Ediciones Paidós Iberica.

Downey, Juan. (2010). *El ojo pensante*. Santiago: Fundación telefónica.

Dubois, Philippe. (2008). *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La marca.

Gutierrez, Blanca. (2014). *Arte y biopolítica*. Del arte ecológico al bioarte.

Recuperado en <http://www.interiorgrafico.com/edicion/decimo-cuarta-edicion-octubre-2014/arte-y-biopolitica-del-arte-ecologico-al-bioarte>

Maturana, Humberto y Poerksen, Bernhard. (2004). *From being to doing*. The Netherlands: Carl-Auer Verlag.

Rodowick, David. (1997). *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham: Duke University Press Books.

Rojas, Sergio. (2012). *El arte agotado*. Santiago: Sangría editora.

Ruiz, Raúl. (2008). *Poéticas del cine*. Santiago: Editorial sudamericana.

Tagg, John. (2005). *El peso de la representación*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.