



FACULTAD DE ARTES
UNIVERSIDAD DE CHILE

EL CAOS DEL ORDEN

Estudio exploratorio en torno a la praxis artística y la anomia
como estrategia de resistencia.

Tesis para optar al grado de Magister en Artes
Mención Artes Visuales
Universidad de Chile

Autor:

Jaime Catalán-Bertero

Profesor Guía:

Pablo Rivera

Santiago de Chile

2017

“Las obras de arte nacen siempre de quien ha afrontado el peligro, de quien ha ido hasta el extremo de la experiencia, hasta el punto que ningún humano puede rebasar. Cuanto más se ve, más propia, más personal, más única se hace una vida.”

Rainer María Rilke.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
1. PRIMER CAPÍTULO: ADIÓS MONA LISA	
1.1 <i>Trasformaciones históricas y sociales influyentes en el arte: de las vanguardias al arte contemporáneo.</i>	6
1.2 <i>Metamorfosis local: escena de avanzada y contemporáneo nacional.</i>	15
1.3 <i>Momentos híbridos entre arte y mercado.</i>	20
2. SEGUNDO CAPÍTULO: NO MÁS HÉROES	
2.1 <i>La ruina y los fragmentos como un espacio propicio para la creación.</i>	25
2.2 <i>El fracaso como herramienta contra el capitalismo artístico.</i>	31
2.3 <i>Anomia, como respuesta ante el caótico orden a favor de un arte inquietante.</i>	38
3. TERCER CAPÍTULO: EL ACONTECIMIENTO COMO GESTOR DE UN LUGAR	
3.1 <i>Espacio público y apropiación.</i>	43
4. CONCLUSIÓN	53
MANIFIESTO ANOMIA	55
5. BIBLIOGRAFÍA	
5.1 <i>Bibliografía primaria.</i>	57
5.2 <i>Referencias bibliográficas.</i>	58

INTRODUCCIÓN

Si hablamos en torno al concepto de orden, hacemos referencia a una estructura que en el caso del mundo del arte, su sistema mercantilista resulta caótico y/o desfavorable para la práctica artística, cuando los propósitos comerciales muchas veces sobrepasan la intención de generar una investigación crítica y reflexiva en torno a problemáticas sociales. En este sentido, “El caos del orden” es un estudio exploratorio que abarca las problemáticas actuales del arte en el contexto de mercado, con el objetivo de optar al grado de Magister en Artes Visuales que otorga la Universidad de Chile.

En este caso, la importancia de la investigación artística permite desarrollar un pensamiento crítico y una visión transformadora de la realidad, en donde el interés de esta investigación surge de un inconformismo respecto a las prácticas artísticas, su mercado actual y la necesidad de descubrir una identidad en mi línea de trabajo. Bajo esta lógica, la presente investigación es una postura personal frente al actuar artístico contemporáneo, respecto al cómo y dónde visualizar las obras de arte.

Durante mi formación en el Magister de Artes Visuales de la misma Universidad, pude explorar diversas temáticas relacionadas con el carácter político de la obra de arte y su condición de Objeto-Fetichismo en el mercado. En este contexto, el arte ha tomado un papel protagónico y determinante como producto mercantil, descartando temáticas críticas que me obligan a preguntarme, ¿están los artistas contemporáneos velando por el fin de la experiencia estética y auténtica en torno al objeto artístico, sin dejarse influir por los fetichismos de coleccionistas y galerías que determinan el gusto comercial de la obra de arte?

Abordando esta temática, la información extraída de fuentes bibliográficas, fue complementada con la referencia de mi propia estrategia de quiebre de las

estructuras normativas, en donde a partir de una analogía de conceptos, como la anomia, ruina, fracaso y subversión, se propone que el artista pueda salir del estereotipo para lograr una producción artística sin ataduras institucionales y mercantilistas.

1. PRIMER CAPÍTULO: ADIÓS MONA LISA

1.1 Transformaciones históricas y sociales influyentes en el arte: de las vanguardias al arte contemporáneo.

Las transformaciones siempre conllevan un cambio, modificación o paso de un estado a otro de una sociedad, economía, cultura, religión, etcétera. A nivel global, éstas reformas sociales se concretaron mayormente en el periodo denominado modernismo, con la excepción de las que produjo la Revolución Francesa, que se desarrolló en periodos previos a las vanguardias. En el caso del modernismo, el desarrollo económico desencadenó el nacimiento de una sociedad industrial con nuevas ideologías (tales como liberalismo y marxismo), que finalmente dio paso a una sociedad de consumo a principios del siglo XX.

“A finales del S. XIX y principios del S. XX Europa vivía en una situación caracterizada por la inestabilidad social, la rivalidad económica y política entre las distintas naciones, que desemboca en la Primera Guerra Mundial, y una fecunda productividad en el ámbito científico e intelectual. En ello el arte se vio afectado y empezaron a surgir múltiples corrientes que se denominaron "ismos", eran las diferentes rupturas con los modelos de belleza dominantes en la época.”¹

En este contexto, diversas naciones comenzaron a realizar intercambios mercantiles, dando cabida a nuevas clases sociales como la burguesía y una creciente cultura urbana basada en las relaciones comerciales entre los ciudadanos que buscaban fomentar la expansión económica e inversión de mercado. En contra respuesta a este poder económico, se produjeron movimientos de resistencia de carácter político e ideológico, principalmente fundados en pensamientos liberales y

¹ ArteEspana. (2005). Arte Contemporáneo. *Introducción*. Septiembre 10, 2016, de ArteEspana. Sitio web: <http://www.artespana.com/artecontemporaneo.htm>

feministas, en donde al mismo tiempo se reafirmaban los movimientos anticapitalistas pertenecientes al mundo intelectual y artístico, tales como el Dadá que se comenzó a generar en Alemania con un arte más politizado, propagandístico y revolucionario. *“Dentro del Dadaísmo podemos encontrar tres direcciones: la crítica del arte, de la cultura y de la vida burguesa; la negación de la experiencia y la racionalidad en la elaboración de una obra de arte, tendencia que conducirá al Surrealismo, y la crítica política, la militancia anticapitalista y antifascista, supuesto que se hace evidente en el grupo Dadá de Berlín.”*²

*“Los dadaístas originales estaban consumidos por la rabia provocada por la espantosa carnicería que supuso la I Guerra Mundial. Estaban furiosos de descontento y cinismo ante lo que consideraban sus causas, principalmente los poderes establecidos y su excesiva dependencia de la razón, la lógica, las leyes y las normas. El Dadá, sugerían ellos, ofrecería una alternativa irracional, ilógica y al margen de la ley.(...) Se anunciaban como los delincuentes juveniles del arte y estaban en contra de todo: del establishment, de la sociedad, de la religión y, sobre todo, del arte. Rechazaban y despreciaban los movimientos modernistas, como el futurismo, de los que, por lo demás, procedían.”*³

Con la irrupción de la educación universitaria, la credibilidad en el cristianismo se desvaneció, debido a que este tipo de enseñanza generó una importante toma de conciencia del individuo, además de un pensamiento crítico de la sociedad y el mundo. Gracias a este universo de conocimientos, nace el individualismo, que desde sus inicios se ha caracterizado por ser un pensamiento que propone una rebelión personal en beneficio de la emancipación individual, la cual puede ser alcanzada tanto por medios artísticos como mercantiles.

² MasdeArte.com. (2017). *DADAÍSMO*. Enero 10, 2017, de MasdeArte.com. Sitio web: <http://masdearte.com/movimientos/dadaismo/>

³ Gompertz, W. (2013). *Dadaísmo*. En *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. Buenos Aires: Taurus. pp. 253-254

A la creciente cultura y circulación de nuevas ideas, se suma el capitalismo como factor determinante de la aceleración en la producción, en donde dicho sistema económico deja en evidencia que la acumulación del capital, genera en algunas personas una cierta satisfacción personal a través de una cultura de consumo. Esta fe absoluta en el progreso económico, funciona como pantalla de humo frente a la desigual distribución de las riquezas generadas por la explotación de los obreros y las ansias de lucro de los poderosos. Dentro de este contexto, y con el inicio de la Primera Guerra Mundial, en 1914, se incrementan las innovaciones técnicas y se genera la economía de mercado que da inicio al intercambio de mercancías, en donde afloran los comercios, casas de bolsas, el mercado del arte, etc.

Estos cambios a mitad del siglo XIX, dan inicio a la modernidad, un periodo lleno de quiebres que permiten la innovación del pensamiento tanto artístico como social, además de la implicancia de una nueva economía y política. En este contexto, la fractura de los estilos artísticos dominantes de aquella época, acontecieron debido a una fuerte inmersión de la revolución industrial, que generó tanto variaciones estéticas en torno a la arquitectura, como también influencias en la producción artística, generando una democratización y/o socialización del arte, con el fin de relacionar al espectador con objetos cotidianos dentro de una estética artística. En el mundo del arte, el mayor referente para ejemplificar este hecho es Marcel Duchamp con su obra titulada “La fuente”.

“Creía que había descubierto una nueva forma de escultura: una en la que el artista podía elegir cualquier objeto producido en masa y que ya existiera previamente, que no tuviera mérito artístico alguno, y, mediante la liberación del cometido y función originales (en otras palabras, volviéndolo inútil), dándole un título y cambiando el contexto y ángulo en el que habitualmente lo encontramos, lo

convertía en una obra de arte de facto. Bautizó este nuevo modo de hacer arte con el nombre de readymade: una escultura que ya estaba hecha de antemano.”⁴



[“La Fuente” Ready Made de Marcel Duchamp].
Recuperado de: https://www.artelimito.com/wp-content/uploads/2016/08/marcel_duchamp.jpg

⁴ Gompertz, W (2013). *La Fuente*. En *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. Buenos Aires: Taurus. pp. 27-28

Uno de los elementos más significativos de los tiempos modernos, es el liberalismo económico en conjunto con la democracia, los cuales acentúan el individualismo y potencian la multiplicación de las diversas ideologías, como el derecho de todo individuo a buscar su propia verdad. Bajo este panorama, el fuerte sentimiento de innovación permitió la migración de la cultura campesina a la urbe y generó un nuevo quiebre en la estructura social. Desde aquí, es imperativo resaltar que estos cambios no rechazan el pasado en su totalidad, sino por el contrario, son un proceso fragmentario que permite la continuidad. A esto, Touraine menciona que *“durante mucho tiempo, especialmente en Europa, se creía que la modernidad exigía hacer tabula rasa, que era algo revolucionario y que se debería abolir el pasado. (...)Ahora sabemos que siempre se construyen cosas nuevas con otras viejas, y que la modernidad no consiste en borrar el pasado, sino en incorporar todo lo posible del pasado en todo lo posible del futuro.”*⁵

Por lo tanto, no puede existir una sociedad sin rasgos de su pasado que estén activados en su presente y rearticulados para su futuro. Por este motivo, la modernidad es una época de crítica contra las ideologías autoritarias, hasta el punto de lograr romper sus estructuras y permitir el conocimiento del individuo sin dogmatismos históricos, religiosos y sociales.

A medida que el pensamiento innovador se posiciona, los artistas comienzan a criticar las injusticias de la nueva sociedad, con el propósito de ejercer un poder transformador del mundo y la realidad. El desuso de la tradicional temática religiosa en el arte, generó una multiculturalidad con diversas perspectivas fuera del conformismo, desde donde se criticó la supuesta perfección del mundo burgués, el estatus social y el poder.

⁵ Touraine, A. *Las transformaciones sociales del siglo XX*. Junio 23, 2016, de Carlos Manzano. Sitio web: <http://www.carlosmanzano.net/articulos/Touraine01.htm#Nota>

Todas estas transformaciones tuvieron su desarrollo en las vanguardias, en las cuales el artista se involucró en una lucha en contra de los códigos que conformaban una sociedad estructurada, inscrita en un esquema incorruptible, en donde su incomodidad lo lleva a crear contra respuestas respecto a lo establecido por la sociedad y la institución artística conocida como Academia de Bellas Artes. Esta nueva forma de operar en el arte, toma como eje principal el análisis de la sociedad y el hombre en la vida urbana, dando cuenta de su cotidianidad para poder desarticular la tradición formal de las problemáticas artísticas, abriendo paso a las interpretaciones provenientes del campo imaginario y onírico.

Un ejemplo de las primeras acciones que los artistas comenzaron a realizar en contra de las estructuras institucionales, es la Olimpia de Édouard Manet, el cual *“no lograba idealizar su desnudo; es más, había tomado la belleza mítica de la Venus de Urbino de Tiziano (1538) y la había convertido en una prostituta. Sorprendentemente, la Olimpia de Manet fue aceptada en el Salón, pero enseguida suscitó controversia y el ambiente comenzó a caldearse. La mayoría de los que contemplaron el cuadro quedaron espantados: lo que estaba pintado no era otra cosa que una prostituta moderna presentada con el descarado realismo courbetiano. El fondo oscuro del cuadro, además de los escasos elementos decorativos, como el collar y el brazalete, solo servían para realzar aún más su desnudez. Además, el cuadro estaba lleno de referencias sexuales, más allá de la mirada seductora de Olimpia: el gato negro, la zapatilla que falta —signo de la inocencia perdida—, el ramo de flores y la orquídea prendida con garbo en el pelo eran alusiones al acto sexual.”*⁶

⁶ Gompertz, W. (2013). Preimpresionismo. En *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. Buenos Aires: Taurus. pp. 51-52



[Olimpia de Édouard Manet .1863]

Recuperado de: [http://1.bp.blogspot.com/-](http://1.bp.blogspot.com/-4OeQeU9uMYs/VhbabiSEt0I/AAAAAAAAAJeY/OhDF_b82rmk/s1600/MANET%2BOLIMPIA.jpg)

[4OeQeU9uMYs/VhbabiSEt0I/AAAAAAAAAJeY/OhDF_b82rmk/s1600/MANET%2BOLIMPIA.jpg](http://1.bp.blogspot.com/-4OeQeU9uMYs/VhbabiSEt0I/AAAAAAAAAJeY/OhDF_b82rmk/s1600/MANET%2BOLIMPIA.jpg)

Seguido de esto, a principio de la década de los 80 el arte comenzó a dar cuenta de la diversidad de la sociedad de masas, acercándose a la cultura de la imagen proporcionada por el cine, la televisión, la publicidad y el comic, hasta las actuales plataformas de internet. Desde la contemporaneidad estamos inmersos en una sociedad que está en permanente transformación y que no logra establecer orden social; respecto a esto, Deleuze trabaja en sus textos el concepto de transformación desde la noción de metamorfosis, como una variación incesante de la actividad que se visualiza en un devenir continuo que no adquiere forma, sino que se mantiene en una deformación constante; *“es un mundo de universal variación, universal ondulación, universal chapoteo: no hay ejes ni centro, derecha ni izquierda, alto ni bajo.”*⁷

⁷ Deleuze, G. (1992). *La imagen-movimiento y sus tres variedades*. En *La imagen-movimiento Estudios sobre cine 1*. Buenos Aires: Ediciones Paidós. p. 90

Este incesante estado de cambio revela una condición nómada y flexible, que provoca en la sociedad el aumento de un fenómeno denominado *anomia*, que hace referencia a la pérdida de la credibilidad en los sistemas normativos, lo que por consecuencia desencadena que los individuos no se identifiquen con las normas, manifestando un rechazo e inseguridad por obtener lo necesario para lograr sus metas sociales.

Para entender entonces el concepto de anomia, éste *“se produce por la falta de normas que reglamenten las relaciones entre los partícipes en la vida industrial y comercial. Es un fenómeno producido por los cambios excesivamente rápidos ocasionados por el industrialismo, y es una situación anómala transitoria que se ve agravada por el progresivo debilitamiento de la conciencia colectiva”*⁸, por lo tanto, estamos inmersos en un mundo de movimientos migratorios y cambiantes modelos de consumo, que desestabilizan la sociedad despertando diversas reacciones en contra del poder, provocando que los ciudadanos se muevan constantemente entre los puntos de vista progresistas a los tradicionales.

En relación a lo anterior y extrapolando el concepto de individualismo a la era contemporánea, este concepto es considerado de manera negativa como una condición social que nos aleja de las relaciones directas con nuestros pares, generando menos empatía y más preocupaciones personales que excluyen a la comunidad cercana del individuo. Sin embargo, en la actualidad la problemática no radica en el individualismo social, sino en el abuso desmedido de esta práctica que no nos permite ver las necesidades de los demás ciudadanos, *“[...] el individualismo en una sociedad, cuando se experimenta en la justa medida, conlleva aspectos positivos, como la diversidad de opiniones, la posibilidad de decidir por uno mismo y los deseos de superación.”*⁹

⁸ Girola, L. (2005). *Anomia e individualismo: del diagnóstico de la modernidad de Durkheim al pensamiento contemporáneo*. Barcelona: Antrophos Editorial. p 29.

⁹ Zunino, N. (2011). *Cada vez más individualistas... Así estamos*. Octubre 20, 2016, de Diario La Tercera. Sitio web: <http://diario.latercera.com/2011/11/05/01/contenido/tendencias/26-89310-9-cada-vez-mas-individualistas-asi-estamos.shtml>

Por otra parte, en el contexto chileno, estas prácticas del individualismo llevadas al límite provocan que las protestas por inconformismos personales, que a la vez contienen un objetivo mayor para la sociedad, generen una suerte de poder común a partir de las diversas individualidades. *“La cultura del individualismo conduce a respuestas diferentes frente a estas situaciones. Ciertos sectores pueden proponer salidas autoritarias, preocupados más por reprimir que por prevenir las dificultades. Otros optan por una interacción pragmática que conduzca a la construcción gradual de acuerdos y fijación de nuevos parámetros para el ejercicio de la libertad.”*¹⁰

El mundo globalizado y la sociedad de consumo en la que estamos inmersos, ha modificado la forma en que nos comunicamos socialmente. Creemos estar en un mundo mucho más conectado por medio de las redes sociales, donde se nos permite tener contacto con diferentes individuos; cuando la realidad es que ésta suerte de falsa comunicación nos ha llevado a estar más lejanos de las personas. La gran mediación de las pantallas nos priva de la verdadera experiencia de comunicarnos y compartir como individuos, en donde al parecer, no es el individualismo lo que nos hace ser apáticos con nuestro entorno, sino esta realidad adulterada que deja en evidencia la necesidad de compartir todo lo individual, para ser parte de una comunicación colectiva.

¹⁰ Girola, L (2005). *Anomia e individualismo: del diagnóstico de la modernidad de Durkheim al pensamiento contemporáneo*. Barcelona: Antrophos Editorial

1.2 Metamorfosis local: escena de avanzada y arte contemporáneo.

En la década del 70, la sociedad chilena fue remecida por el derrocamiento del Gobierno de la Unidad Popular bajo el mando del Presidente Salvador Allende. Específicamente, el 11 de septiembre de 1973 las Fuerzas Militares guiadas por el General Augusto Pinochet, dieron comienzo a una represión que afectó a todos los chilenos de manera política, social y cultural, imponiendo un sistema de censura y vigilancia que era controlado en base a la violencia y provocación del miedo como instrumentos de control social.

Considerando el contexto que vivió el país durante el periodo de dictadura, las producciones de arte se manifestaron en su gran mayoría con acciones que bordearon lo “no oficial”, llegando en algunos casos a generar obras contrarias a lo establecido por la institución artística. De esta manera, las violentas manifestaciones del régimen militar basadas en la represión, vigilancia y censura, provocaron que las expresiones de arte fueran la vía de escape frente a las prohibiciones y una resistencia a los discursos institucionales, dando pie a un modo de actuar y producir obras al margen de lo convencional.

A este grupo de artistas se les denominó “Escena de avanzada”, término acuñado por Nelly Richard en 1977, en donde a partir de las reflexiones levantadas por esta curadora y crítica de arte, se generó una apertura teórica y conceptual para que los artistas de este movimiento internacionalizaran su trabajo desde la década del ochenta en adelante.

La Escena de Avanzada, considerada erróneamente por muchos como la única vanguardia chilena, da cuenta de un contexto fragmentario en donde la esfera del arte tampoco puede conformarse a partir de una unión común, sino por el contrario, la Avanzada mostraba dentro de sus actores la individualidad de cada integrante cuya vinculación radicaba en no participar de lo institucional.

De esta manera, Justo Pastor Mellado se refiere en algunos ensayos a la disolución de la Escena de Avanzada como movimiento artístico, mencionando que, *“Escena de Avanzada es una denominación problemática. La crítica desatenta, no realiza las distinciones de rigor en el estudio de las fuerzas que componen el “grupo”. En verdad, es menos que un “grupo” orgánico estructurado. Se trata más bien de la reunión de intereses temporales de tres tipos distintos de artistas y escrituras, que buscan acumular fuerzas de intervención social, en un momento que carecen de apoyo institucional consistente. Una vez adquirido dicho apoyo -reversión de la ciudadanía victimizada en cortesanía triunfante-, por parte de algunos de ellos -el Colectivo de Acciones de Arte, en particular-, ya no será necesario operar como conjunto reconocible, subordinado a la imagen conducente del discurso de Nelly Richard.”*¹¹

Esta escena da cuenta en sus acciones artísticas de un contexto ligado al fracaso, la precariedad, la fractura y la catástrofe, detonadas por una toma de poder que rompió con la estructura de las experiencias políticas y sociales, de manera tal que la sociedad transformó el modo de comprender la cultura conformada hasta antes de la dictadura.

Mediante su praxis artística, la Escena de Avanzada buscó establecer diversas directrices de comprensión de la realidad y el entorno, además de generar una nueva producción de pensamiento, configurando los modelos de significación al mismo tiempo que el golpe militar provocaba una crisis acelerada de fragmentación social.

Esta crisis de comprensión de códigos, alejó a los sujetos de la realidad y de su interpretación y entendimiento de los signos, dando paso a la necesidad de crear nuevos códigos y reformular el sentido de la historia social y política del país, permitiéndole a los artistas escribir la historia de lo que queda al margen de la representación, que según lo postulado por Deleuze en el texto “La Imagen-tiempo”, correspondería a un pueblo ausente y no considerado dentro de las representaciones;

¹¹ Mellado, J. *Noción escena avanzada*. Septiembre 05, 2016, de Portal de Arte. Sitio web: http://www.portaldearte.cl/publicacion/critica/justo_mellado/nocion.htm

*“Resnais, los Straub, son innegablemente los más grandes cineastas políticos de Occidente en el cine moderno. Pero, curiosamente, no es por la presencia del pueblo, sino, al contrario, porque saben mostrar que el pueblo es lo que falta, lo que no está.”*¹²

El periodo de dictadura y las diversas situaciones que se generaron con ella, incitaron en la sociedad una pérdida de confianza en las autoridades, que también se vio reflejada en los artistas de la época, quienes buscaron la manera de ir en contra de los estatutos del arte, abriendo nuevos campos de pensamiento y experimentación en torno a las prácticas artísticas. En relación a esto, muchas de las obras de la Escena de Avanzada denunciaron las injusticias y abusos que ocurrían en Chile provocados por la dictadura, a través de estrategias subversivas que permitieron crear un archivo de imágenes iconográficas que representaban la situación nacional.

A esto Nelly Richard menciona que *“la conciencia de tener que rebasarlo todo debido a la remecida de las estructuras de organización social del lenguaje y del pensamiento, lleva al operador de signos a necesariamente desconfiar de todo lo dado por seguro o permanente; de lo aparentemente garantizado por una legalidad de sentido o por una normalidad de comunicación que se ha vuelto enteramente sospechosa por su trato complicitario con las fuerzas de reglamentación del orden. Para ese operador, ningún signo permanece a salvo de errores o falsificaciones puesto que lo que funda el nuevo código - en ausencia de un consenso autenticatorio - es su misma ilegitimidad. Ninguna axiomática (ni la del conocimiento, ni la del poder, ni la del sentido común) es aún capaz de librar el sujeto de las dudas irremediamente sembradas en el interior del sistema de representación social, ni de remediar la crisis de verosimilitud de sus ficciones de coherencia o de estabilidad.”*¹³

¹² Deleuze, G. (1985). *Cine, cuerpo y cerebro, pensamiento*. En *La imagen-tiempo*. Estudios sobre cine 2. Barcelona: Ediciones Paidós. p 286.

¹³ Richard, N. (1987). *Arte en Chile desde 1973. Escena de avanzada y sociedad*. FLACSO, Numero 46, p.2

Esta herencia de la practica artística fue tomada por las nuevas generaciones como punto de partida para poder generar el arte actual en Chile. Las problemáticas interiorizadas y asumidas por los nuevos artistas contemporáneos toman un carácter menos local y terminan trabajando temáticas mas globales e internacionales que hacen referencias a *“la parodia a la sociedad de consumo, la fetichización del objeto, la tensión entre manualidad y tecnología (...) Son estrategias que retoman también el legado de las vanguardias y neovanguardias, la tradición de la belleza, de la mimesis y de la poiesis, así como de lo sublime y de lo siniestro”*¹⁴

Los artistas contemporáneos comienzan a realizar sus obras bajo el alero de la academia, realizando obras con estéticas que ya han sido inscritas en la institución del arte en busca de una validación de sus trabajos en el medio artístico, pudiendo acceder fácilmente a los variados circuitos de galerías y mercado actuales.

*“La nueva escena continúa el proceso de internacionalización del arte de los ‘80 o más bien aprovecha las posibilidades de internacionalización de un sistema en globalización donde claves son el mayor acceso a las tecnologías de la información y la necesidad de contacto de distintos localismos. Programas de residencia, invitaciones a ferias y bienales, proyectos de grandes curadores y la posibilidad de un mercado, son metas que marcan la trayectoria de varios artistas que emergieron durante los años 90 y que florecen en los 2000.”*¹⁵

En la actualidad algunos artistas se han dedicado a darle mayor importancia al mercado del arte que a las propuestas criticas, generando un incremento en la aparición de diversas ferias de arte como Ch.ACO, FAXXI, Bazart UC, entre otras, las cuales dan una alternativa monetaria para los artistas, logrando que puedan vender parte de su obra para sacar alguna ganancia. En este sentido la obra de arte empieza a

¹⁴ Lara, C. (2011). *Modernidad, Escena de avanzada y Arte post '90: Brugnoli-Leppe-Marín, tres momentos del Arte crítico en Chile*. Noviembre 16, 2016, de Escáner Cultural. Sitio web: <http://revista.escaner.cl/node/5882>

¹⁵ Lara, C. (2011). *Modernidad, Escena de avanzada y Arte post '90: Brugnoli-Leppe-Marín, tres momentos del Arte crítico en Chile*. Noviembre 16, 2016, de Escáner Cultural. Sitio web: <http://revista.escaner.cl/node/5882>

convertirse en un producto de mercado, logrando una mimesis con la sociedad de consumo, perdiendo gran parte de su potencial como pieza reflexiva y crítica.

1.3 Momentos híbridos entre arte y mercado.

En la actualidad el arte vive un momento de alto apogeo económico, determinado por el circuito de galerías comerciales que promocionan el arte contemporáneo como un producto de consumo para la sociedad actual. Es necesario hacer la salvedad que esto solo sucede en el mercado primario de los países más desarrollados, ya que en Chile no existe un mercado tan desarrollado que sustente esta afirmación.

En este sentido, el mercado del arte ha crecido considerablemente, dando paso al desarrollo del coleccionismo que ha sido favorecido por la gestión de las ferias de arte que hoy existen en la mayoría de los circuitos de arte contemporáneo del mundo.

En el itinerario mercantil de los coleccionistas, galeristas y curadores, se encuentran las ferias de arte, documentas, bienales, manifiestas, etcétera, que permiten la validación e ingreso de artistas jóvenes y consagrados al circuito del arte institucional. Por lo tanto, existe un creciente grupo de artistas emergentes que están promoviendo sus obras a través de espacios de arte contemporáneos, en busca de una pronta inscripción en el circuito de mercado, en donde muchas veces los contenidos de sus obras se caracterizan por poseer una escasa reflexión y elementos propios del diseño y el mercado.

Considerando que *“la función del arte se remite al impacto, al shock que puede provocar, es fundamentalmente una función de exterioridad; no tiene quizás la función antigua del arte que era hacer reflexionar acerca de las propias condiciones de vida. Lipovetsky señala que en el arte actual muchas veces uno se encuentra con que importa más que algo este bien hecho, técnicamente hablando, que el mensaje que se quiere transmitir.”*¹⁶

¹⁶ Girola, L. (2005). Anomia e individualismo: del diagnóstico de la modernidad de Durkheim al pensamiento contemporáneo. Barcelona: Anthropos. p 263.

En nuestro contexto, los circuitos de arte independientes e institucionales más importantes de Chile se han desarrollado en las principales ciudades. En el caso de la Región Metropolitana, existen las instituciones correspondientes al Museo de Bellas Artes y Museo de Arte Contemporáneo e infinidad de galerías, entre las cuales se puede destacar, D 21, Sala CCU, AFA, Patricia Ready, La Sala, Animal, Artespacio, Die Ecke, Factoría Santa Rosa, XS, Espora, Isabel Aninat, NAC y Sala de Arte Mall Plaza Vespucio entre otras.

En la Región de los Ríos, Concepción, existen alrededor de 20 espacios destinados a la exhibición de Artes Visuales, de entre los cuales se pueden destacar: Galería de Arte Contemporáneo Janette Osses, Galería de los 8, El Caballo Verde, Zaguán Arte & Libros, Sala David Stitchkin, Sala de Exposiciones de Artistas del Acero, Sala MNBA del Mall Plaza Trébol, etc.

Por último, en la Región de Valparaíso existen los siguientes espacios dedicados a la exhibición de artes visuales: Casa E, Espacio Fábrica, Galería Cámara Lúcida, Parque Cultural La Laguna (Ex-Cárcel), Sala El Farol, Sala Punta Ángeles, Centex, etc. En Valparaíso es pertinente nombrar al Circuito de Espacios Domésticos (CED) como una contra respuesta al mercado y la institucionalidad del arte. El CED está compuesto por Espacio G Coop, Gálvez Inc., Áncora517, Worm Gallery Cantera de Arte Independiente, La Posada de María, Nekoe, y La Pan Galería Experimental. Estos espacios dan cabida mayoritariamente a los artistas emergentes más jóvenes por medio de residencias, workshops y exposiciones.

Por otro lado, están algunos de los artistas que se han convertido en los más cotizados del mercado local, pertenecientes a la escena de avanzada, evidenciando el gran interés que tienen los compradores por obras políticas que fueron realizadas con fines muy distantes de lo comercial. Estas obras realizadas en la década del 70 en Chile, buscaban revelar y evidenciar la gran represión que ejercía el régimen militar sobre el país, evidenciando un arte disidente que bordeaba las prácticas tradicionales con nuevas propuestas estéticas y disciplinas artísticas, en otras palabras, un estilo de

arte mucho más ligado a una función reflexiva, que constata un periodo de la sociedad chilena que permite la identificación del espectador con parte de su identidad personal y social.

Considerando los dos contextos nombrados anteriormente, correspondientes por un lado a los artistas emergentes, con múltiples espacios expositivos y oportunidades de ventas y por otro, los artistas más críticos que no se preocupaban del mercado sino de ir en contra de lo establecido para poder abrir nuevos espacios reflexivos dentro del campo del arte, es evidente concluir que hace bastante tiempo que los artistas tienen conciencia de que tanto la producción como su proceso de creación, está mediado por las experiencias de mercado, que hoy en día dominan mayoritariamente casi todos los aspectos de la vida contemporánea. Por consiguiente, la estructura estética referente a un sector del arte contemporáneo ha sido definida por el ámbito comercial, poniendo énfasis en estrategias que le han permitido al artista contemporáneo posicionarse desde la esfera mercantil, con el objetivo de lograr mayor cantidad de ventas de obras que dejan de lado una reflexión crítica y/o política, entendiendo a este tipo de creación como *“una escritura que presenta al arte contemporáneo y su resignificación en el mercado, como expresión artística comandada por un carácter inherentemente globalizador.”*¹⁷

En consecuencia, muchos de los artistas contemporáneos incentivados por el coleccionismo tanto de galerías como de coleccionistas, están más preocupados de generar obras que puedan entrar al mercado y ser validados por la institución de arte. Sin lugar a dudas, la cultura del coleccionista que ha irrumpido en nuestra sociedad es un causal primordial de este actuar de los artistas, tal como lo comenta Camila Opazo, ex directora comercial de galería AFA y directora y editora general de la revista Tonic, en una entrevista al diario La Tercera; *“en Chile hay una crisis a partir de los 90 cuando entra de lleno el mercado y muchos artistas piensan que mientras más obras tengas en tu taller y exposiciones hagas, más vendedor y taquilla puedes*

¹⁷ Andaur, R. (2012). *Showroom. Arte emergente versus mercado del arte, en Santiago de Chile*. Octubre 15, 2016, de Arte y Crítica. Sitio web: <http://arteycritica.org/showroom-arte-emergente-versus-mercado-del-arte-en-santiago-de-chile/>

ser, y eso no es tan así. En el fondo hay artistas que quieren jugar metrópolis, pero esto no tiene que ver con conquistar territorios y hacerte casas millonarias; es más como el ajedrez, mover tus peones según un camino bien pensado para conquistar a la reina”¹⁸

Considerando lo anteriormente dicho, se confirma la premisa de que mucho de los artistas que participan en ferias de arte y galerías comerciales, están en busca de alcanzar un éxito mediado por el concepto de “producto de consumo”, muy enraizado en la sociedad capitalista y globalizada en la que estamos inmersos, preguntándonos ¿el propósito del arte debería estar arraigado en la compra-venta de la obra o en la función crítica y política de la obra?

Luis Camnitzer da luces de esta interrogante en su texto “La Corrupción en el Arte / El Arte de la Corrupción”, donde comenta cuales fueron sus determinaciones en torno a su práctica artística, a partir del momento en que toma conciencia de que la obra de arte no sólo era un objeto que cumplía propósitos artísticos, sino que también comerciales paralelamente.

“A pesar de la distancia de las ventas (no totalmente salvada hasta el día de hoy), desde el momento que me golpeó esa realización tuve pánico con respecto a la negociación de mi trabajo. No lo fue porque no me interesara el dinero, o porque considerara que mi obra era demasiado »pura« para el comercio. Era más debido a una vaga intuición y desconfianza de mis propias debilidades -algo alrededor del miedo a una contaminación de mi facultad de juzgar las cosas.”¹⁹

Camnitzer relata el temor que sentía al pensar en la idea de comercializar su obra, el cual era fundado en su gran parte por una inseguridad personal de no saber si esa decisión pudiera determinar futuras acciones de arte. *“En el caso en que llegara a vender una obra, nunca lograría certidumbres sobre las motivaciones que generarían la creación de la obra siguiente. Nunca sabría realmente si esa nueva*

¹⁸ Espinoza, D. (2016). *Reinas y peones: cómo se mueven las fichas del mercado del arte en Chile*. Octubre 07, 2016, de La Tercera. Sitio web: <http://www.latercera.com/noticia/reinas-y-peones-como-se-mueven-las-fichas-del-mercado-del-arte-en-chile/>

¹⁹ Camnitzer, L. (1995). *La Corrupción en el Arte / El Arte de la Corrupción*. Neue bildende kunst. Edición 4. p 1.

obra, en caso de seguir por el camino de la obra vendida, sería hecha para repetir la venta o porque la investigación merecía ser continuada.”²⁰

La respuesta de Camnitzer frente a esta problemática, está determinada por la estereotipación de la obra de arte, cuyo concepto se interpreta como una normalización estética que puede deberse a la poca capacidad del artista de seguir innovando en sus propuestas, perdiendo facultades creativas. Desde otro punto, esto también se puede deber a una imposición de las instituciones de mercado a favor de generalizar la obra para convertirla en un producto comerciable. En ambas circunstancias, el artista deja de lado el propósito identitario, social y crítico del arte para caer consciente o inconscientemente en el juego del mercado.

“En el mismo momento en que el artista preocupado por un arte de identidad, comunitario o regionalista es comercializado, su arte pasa a ser estereotipo y pierde su fuerza comunicativa colectiva inicial. El recurso artístico sobre el que se basa su obra pierde efectividad y tiene que ser descartado para dejar lugar a nuevos recursos, o tiene que ser reapropiado en tal forma que el estereotipo vuelva a ser refrescado y útil. Esta reapropiación es difícil y generalmente va mediada por períodos de tiempo relativamente largos (el estereotipo tiene que llegar a ser identificable como tal y sus elementos des- internalizados).”²¹

Finalmente se puede concluir que la respuesta a la interrogante sobre el propósito de la obra de artes está arraigada en que la obra nunca debería dejar de ser crítica y reflexiva, incluso si eso no permite su venta o su ingreso directo a los circuitos de arte. Una obra que es pensada y creada con el objetivo de inquietar al espectador, logrando que este reflexione entorno a las interrogantes que la obra presenta, sería el motivo principal que permitiría la expansión del campo artístico al mismo tiempo que expande el conocimiento del espectador.

²⁰ Camnitzer ,L. (1995). La Corrupción en el Arte / El Arte de la Corrupción. Neue bildende kunst. Edición 4. p 1.

²¹ Camnitzer ,L. (1995). La Corrupción en el Arte / El Arte de la Corrupción. Neue bildende kunst. Edición 4. p 2.

2. SEGUNDO CAPÍTULO: NO MÁS HÉROES

2.1 La ruina y los fragmentos como un espacio propicio para la creación.

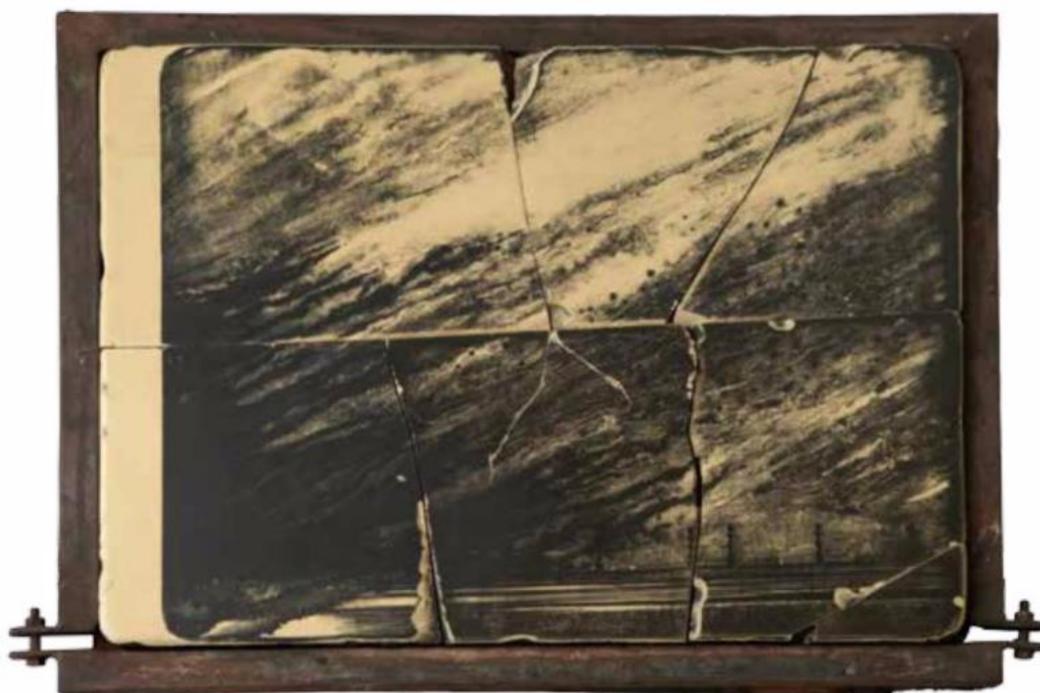
Cuando se habla de ruina, normalmente se hace alusión al resultado de la acción provocada cuando algo puede destruirse en trozos o fragmentos, al mismo tiempo que puede hacer referencia también al destrozo, perdición y decadencia de una persona o comunidad. Por extensión, dicho concepto se relaciona con la noción de precariedad e inestabilidad que dan cuenta de la fragilidad de los objetos y los sujetos.

De esta manera, es imperativo entonces comprender la ruina como un concepto que da cuenta de una precariedad, ya que muestra el deterioro de un cuerpo frente al paso del tiempo o una determinada acción en donde la estructura se modifica y cambia constantemente. En esta lógica, se entiende el tiempo como un factor determinante en la transformación de los cuerpos y objetos en el espacio, en donde la ruina no sólo nos habla de la pérdida de algo como lo conocíamos, sino que también nos devela un proceso de constante cambio y transformación de la materia, en algo diferente a partir del trascurso del tiempo.

Ciertamente, no deberíamos entender la ruina como simples huellas físicas del paso del tiempo, sino como una manifestación de la memoria en el presente, que se puede rearticular para construir nuevos acontecimientos.

Las ruinas pueden considerarse entonces, como vestigios de la existencia del hombre que perece, como fiel reflejo de una realidad en constante cambio. No obstante, la memoria que está implícita en la ruina, permite resignificar los fragmentos a favor de un nuevo signo, que da paso al acontecimiento de una obra de arte.

“Pensar el arte como origen (Ur-sprung) es empezar a concebirlo como salto (Sprung) Originario (Ur), fundador de un nuevo comienzo de la historia. La meditación sobre el origen de la obra de arte para preparar este tránsito debe realizar un movimiento regresivo al primer inicio, pero de ningún modo con la intención de procurar una renovación del mismo, ni de proponer una reinterpretación actualizada de éste, sino, por el contrario, con el propósito de experimentar su lejanía y total separación desde el otro inicio.”²²



[“La Moneda en llamas” matriz de litografía de Nemesio Antúnez. 1973.]
Rescatada de: <http://www.ccplm.cl/sitio/catalogo-puro-chile/>

A modo de ejemplo, cabe destacar la litografía de Nemesio Antúnez titulada “La moneda en llamas”, que hace referencia a la imagen de la casa de gobierno envuelta por el fuego que fue provocado por el bombardeo al establecimiento, el 11 de septiembre de 1973. Esta obra rescata la matriz que produce parte de la imagen

²² Bernal, B. (2008). *El lugar del arte en Contribuciones a la filosofía*. En *El arte como acontecimiento Heidegger - Kandinsky*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia. p 105.

general, que a modo de fragmento genera una doble ruina al evidenciar que el soporte ha colapsado rompiéndose en diversos fragmentos.

La fragmentación de la pieza muestra la fragilidad del material de la matriz, el cual puede homologarse al material de la edificación, evidenciando rupturas de diversa índole, tanto materiales, políticas y simbólicas.

En este contexto, la ruina también es entendida como una distancia temporal entre un pasado y un presente que se tensionan constantemente, cuya evidente desarticulación de un contexto da paso a la reorganización de uno nuevo, permitiendo que la obra de arte se re-contextualice. A propósito de esto, Marc Augé nos comenta que: *“(...)la obra habla de su tiempo, pero ya no lo transmite por entero.(...)quienes la contemplan hoy, jamás la contemplarán con la mirada de quien la vio por primera vez.(...)La percepción de esta distancia es la percepción del tiempo, de la evidencia súbita y frágil del tiempo. que es borrada en un abrir y cerrar de ojos tanto por la erudición o la restauración (la evidencia ilusoria del pasado) como por el espectáculo y la puesta al día (la evidencia ilusoria del presente).”*²³

Entendiendo el contexto actual del arte contemporáneo, podríamos postular que en la obra de algunos artistas existe un “ideal” de mercado, que se traduce en que todo artista cumpla con el propósito de generar obras-productos para su posterior comercialización e inscripción en el circuito del arte, de esta manera el artista estaría cumpliendo con los cánones de “éxito” que se han establecido en las galerías y ferias de arte en la era capitalista del arte, En ese contexto, la ruina -como una noción constructora de nuevas experiencias que permite rearticular la obra de arte desde los residuos de su estructura- parece construirse con una forma de resistencia frente a las experiencias replicadas del pasado y el actuar del artista “*mainstream*”, que sólo busca complacer a la institución de poder (galerías comerciales y/o ferias de arte) con obras que escasamente aportan con una crítica a partir del contexto actual.

²³ Augé, M. (2003). *Las ruinas y el arte* . En *El Tiempo En Ruinas*. Barcelona: Editorial Gedisa. pp. 30-31.

A propósito de ello Duque refiere lo siguiente: “(...) *Por eso, no es casual que en latín (...) ruina signifique “pérdida,” pérdidas sobre todo corporales (...) el hombre cuya persona (en latín), o sea cuya máscara -posición, status, función- es una ruina, deja de tener por tanto influjo y poder sobre los demás.*”²⁴ Es decir, que todo agente de poder que este mediado por la pérdida de su estructura, dejaría de tener dicho poder y se someterá a una nueva configuración donde padecerá su ruina.

Creo que es importante distinguir aquí *ruina* de *fragmento*. El término fragmento se aplica a creaciones artísticas o culturales donde generalmente se utiliza para mostrar partes de una obra literaria, pictórica, musical, etc. En el caso de las Artes Visuales, se puede extraer un fragmento de un texto o de una obra para citarla y hacer referencia de dichos elementos o ideas asociadas a ella. Si bien, es lógico pensar que estos fragmentos no pueden dar cuenta del sentido y contexto que la obra genera en su totalidad, estos tienen la posibilidad de ser descontextualizados, para poder crear otro contexto que remita a un tiempo anterior, articulando fragmentos en el presente.

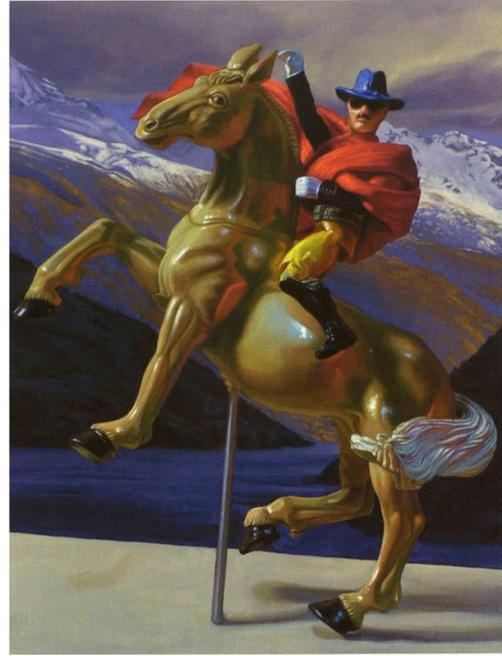
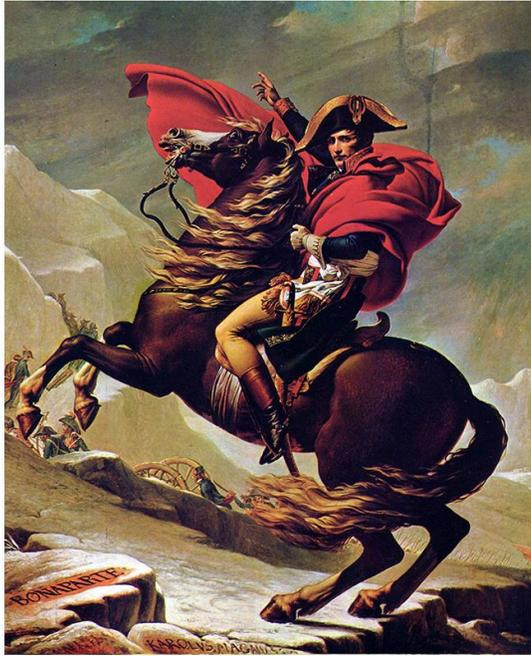
Así mismo, un fragmento puede ser considerado un documento arqueológico que al ser encontrado da cuenta de un elemento o porción particular, que puede tener su propio sentido y al mismo tiempo dar cuenta de un todo más complejo.

²⁴ Duque, F. (2002). *That'sEntertainment! Ruinas De Plástico*. En *La Fresca Ruina De La Tierra (Del Arte Y Sus Deshechos)* p.136. Palma de Mallorca: Calima Ediciones.



[Diego Velázquez. "Inocencio X". 1650. / Francis Bacon. "Estudio del retrato de Inocencio X de Velázquez". 1949.]
Recuperado de: <https://culturexchange2.wordpress.com/2013/01/24/unas-miradas-cruzadas-entre-diego-velazquez-y-francis-bacon-sobre-el-retrato-de-inocencio-x-ilusion-y-sensacion/>

La acción de fracturar puede utilizarse en la praxis artística contemporánea, como una manera de quebrantar las estructuras de otras imágenes, ideas, instituciones, etc.; en donde a través de la articulación de los fragmentos, el artista puede dar cuenta de otro punto de vista dentro del contexto actual. En este escenario, es importante aclarar que el fragmento pasa a ser más bien el residuo de una estructura, más que una parte rescatada para mantener un sentido anterior. Por lo tanto, la obra no buscaría reafirmarse dentro de otros conceptos existentes en obras anteriores, sino por el contrario, su intención sería desarmar estas ideas para poder instaurar otras, tal como Francis Bacon lo hace en su pintura del Papa Inocencio X, en la cual retrata al Pontífice en la misma postura que Diego Velázquez lo plasmó. En un contexto local, la cita realizada por Pablo Ferrer del retrato "Napoleón cruzando los Alpes" del pintor francés Jacques-Louis David.



[Imagen izquierda: Jacques-Louis David. "Napoleón cruzando los Alpes". 1801-1805.]

Recuperado de: <https://biblioalange.wordpress.com/2011/10/13/napoleon-cruzando-los-alpes-jacques-louis-david-hoy-leemos-un-cuadro/>

[Imagen derecha: Pablo Ferrer. "StillLife N°4". 2003.]

Recuperado de: <https://experienciasartisticas.wordpress.com/tag/pablo-ferrer-arte-contemporaneo-cita-plastica/>

2.2 El fracaso como herramienta contra el capitalismo artístico.

“El fracaso es el gran temor, la oscura posibilidad que nadie quiere contemplar, el tabú de una sociedad cada vez más competitiva y menos compasiva con el débil..., pero también una oportunidad de reírse de uno mismo, de aprender y sobreponerse. Si lo intentaste. Si fallaste. No importa. Inténtalo otra vez. Falla otra vez. Falla mejor. (...)”²⁵

La palabra fracaso proviene del italiano “fracassare” que significa que algo se ha destrozado. Este concepto, hace referencia a lo material como algo que pudiera romperse o estrellarse, obteniendo como resultado su quebradura en diversos pedazos (entiendo de esta manera una analogía con el concepto de fragmento que se desarrolló anteriormente). Por lo tanto, un fracaso es un suceso lastimoso y adverso que muchas veces tiene que ver con el no pertenecer a un todo, dejando en evidencia la singularidad de lo excluido.

El fracaso por lo general se asocia a una connotación negativa tras no poder cumplir con algún propósito esperado, obteniendo un resultado desfavorable, el cual está asociado al error y por consiguiente, a una acción contraria al éxito. Estos resultados pueden estar determinados mayoritariamente por nuestras propias limitaciones o por el entorno que no satisface los planes esperados.

Los fracasos pueden ser de diversas naturalezas, tales como educacionales, laborales, sentimentales, etcétera, y normalmente están relacionados con los objetivos que se propone cada persona. Sin embargo, también existen los fracasos que se vinculan con lo que los demás esperan, tomando en cuenta que muchas veces somos nosotros mismos los que nos dejamos influenciar por las instituciones que nos instauran ciertos patrones para el éxito.

²⁵ Celdrán, H. (2013). 'Fallar mejor', *Arte audiovisual que examina la idea del fracaso*. Mayo 24, 2016, de 20 minutos. Sitio web: <http://www.20minutos.es/noticia/1838919/0/fallar-mejor/arte-audiovisual/exposicion/#xtor=AD-15&xts=467263>

En este sentido, el fracaso como tal es experimentado según el contexto, ya que por ejemplo, alguien que tiene un objetivo fuera de los modelos de éxito instaurados socialmente puede sentirse exitoso al concretarlos, debido a que ha logrado lo que se ha propuesto, pero al mismo tiempo pueden existir otras personas o entidades que consideren que por no pertenecer al grupo que ellos conforman, el sujeto ha fracasado, quedándose fuera de lo establecido como norma. Tomando en consideración que el fracaso es determinado por su contexto y por la perspectiva del sujeto, existe la posibilidad de asumirlo como una experiencia enriquecedora si hacemos a un lado la frustración y tomamos en cuenta que cada resultado desfavorable nos da la posibilidad de una nueva oportunidad que nos permite cambiar nuestro actuar inicial, apropiándonos del fracaso para rearticularlo a nuestro favor. Ahora bien, hay que tener en cuenta que el fracaso en el aprendizaje es considerado un paso valioso para poder concretar la experiencia de aprender, en la vida los errores nos permiten avanzar y superar circunstancias adversas, comprendiendo que todo error conduce a una enseñanza significativa, que no debiera permitirnos cometer la misma equivocación por segunda vez.

La sociedad actual dominada por el progreso capitalista, no permite fallar frente a los acontecimientos de la vida que parecen estar sujetos a la permanente competitividad. En este sentido, las personas que logran el éxito económico son alabados por su entorno, mientras que aquellos que no lo hacen, son estigmatizados por no lograr los propósitos sociales, sin tomar en cuenta que el elegir el camino no comercial de la obra de arte –en el caso de los artistas visuales– puede ser una opción personal para no pertenecer a la industria del mercado.

Si se entiende el fracaso como una alternativa o contra-respuesta a lo normado dentro del mercado del arte, esta actitud buscaría un intento por salir del estado de confort y aventurarse en un territorio adverso, en donde es posible transformar el fracaso en una herramienta de creación y aprendizaje fuera de los cánones institucionales y mercantilistas. En consecuencia, la norma del mercado del arte puede ser considerada como una “jaula”, que no permite al artista salir fuera de lo

delimitado por los convencionalismos capitalistas, ya que al salir de este recinto el artista no encaja en los parámetros normativos del arte contemporáneo, *mainstream* y de mercado. No obstante, el artista debiese ser un vanguardista que realice obras que no son comprendidas dentro de los parámetros institucionales, para poder expandir los límites de la “jaula”.

Por el contrario, en la actualidad el éxito está determinado por las instituciones de poder, que nos convencen de que debemos seguir ciertos pasos para lograr establecernos dentro de la norma. En este sentido, la institución del arte y la cultura pretenden entender el éxito del artista como aquel que puede optar a vender su obra, ser parte del staff de una galería o ser el artista del *mainstream*. Por ende, el éxito comprende una aceptación externa por parte del medio artístico, quien valida la obra de arte dándole una categoría y estatus.

Este tipo de aceptación puede considerarse un peligro para el artista, si tomamos en cuenta que cuando la sociedad o la institución artística aceptan lo propuesto por el autor, éste corre el riesgo de perder la facultad de inquietar a través de su obra. Es decir, el artista deja de crear acontecimientos subversivos, para sólo replicar estrategias de arte que convierten su forma de producción de obra en un sistema de reproducción mecánica, que ya han sido asimiladas por la institución, el mercado y el espectador, quedando la obra sin un punto crítico frente a su contexto.

Cabe recalcar que no se trata de que el artista constantemente busque el fracaso como un pretexto para crear, sino por el contrario, este proceso creativo, basado en el fracaso, debe ser totalmente espontáneo, con el fin de mantener su naturaleza de evento inesperado. En relación al acontecimiento del fracaso, éste nos permite visualizar la posibilidad de un remoto éxito. A través de la obra “Abu Ghraib”, de Fernando Botero, se puede evidenciar un caso paradigmático en relación a como un artista puede fracasar en el medio artístico por intentar realizar una línea crítica de su trabajo, alejándose de los cánones institucionales.

La obra “Abu Ghraib” corresponde a una serie de pinturas que muestran las torturas y abusos realizados por las fuerzas militares estadounidenses y la CIA, a prisioneros iraquíes a principios del 2003. Las imágenes de estos abusos fueron publicadas por la revista The New Yorker, en el año 2004, causando conmoción a nivel mundial por dichas prácticas, que también indignaron al artista colombiano quién realizó una serie de 79 obras en base a esta temática.

La serie de Botero fue duramente criticada y no tuvo la aceptación esperada por parte del medio artístico, debido a que el artista intento explorar una temática que no era común en su obra, motivado por la indignación y las ansias de comunicar un suceso del cual no pudo quedarse al margen.

“Botero se ha encargado de darle una amplia rotación a su serie Abu Ghraib, sobre todo ha buscado mostrarla en Estados Unidos donde no ha sido aceptada por varios museos, y lo que le falta de valor plástico a su obra se ha visto compensado con un amplio registro en la prensa: gracias al despliegue publicitario que Botero genera los abusos cometidos por el ejercito estadounidense no se han quedado en una polémica efímera por la filtración a los medios de unas fotos y han resonado una y otra vez.”²⁶

²⁶ Ospina, L. (2010). *Botero: la belleza de la indiferencia (Parte I)*. Junio 20, 2016, de Esferapública. Sitio web: <http://esferapublica.org/nfblog/botero-la-belleza-de-la-indiferencia-parte-i/>



[Fernando Botero. "Abu Ghraib 55". 2005.]
Recuperado de: <http://www.the-athenaeum.org/art/full.php?ID=42078>

Por consiguiente, en el mundo del arte parecerá conveniente aceptar el riesgo del fracaso para poder experimentar y crear, indiferente de si el resultado es negativo o positivo, ya que no lograr el propósito significa que el artista se ha aventurado realizando algo vanguardista para poder expandir el campo artístico. En base a esto, rescato esta cita de Guillermo Machuca realizada en una entrevista referente a su texto "Alas de Plomo. Ensayos sobre arte y violencia", donde se conecta el concepto de fracaso con el de realidad; *"(...)el realismo no es copia de lo real, es más, es antinaturalista. Como en Goya o Bacon, el realismo no es mimético, sino aquello que queda cuando ha fracasado lo ideal"*²⁷ En este sentido, el fracaso en el arte se presenta como un concepto que devela la realidad a partir de la ruina o la caída de un modelo ideal, en donde dicho ideal aplicado al arte contemporáneo, correspondería a

²⁷ Díaz, I. (2008). Guillermo Machuca: "La gente no tolera la violencia de lo que no entiende". Junio 16, 2016, de Facultad de Artes. Sitio web: <http://www.artes.uchile.cl/noticias/47927/la-gente-no-tolera-la-violencia-de-lo-que-no-entiende>

aquella producción artística que pueda pertenecer al mercado del arte; de manera tal, que el arte proveniente del fracaso, que no forma parte del actual capitalismo cultural, sería en sí un tipo de arte más real, que recoge temas contingentes pertenecientes a la realidad, sin complacer estéticamente al mercado y sus consumidores.

Considerando la obra comentada anteriormente, es concluyente que no es el mercado el que determina que una obra de arte sea una pieza de la historia, si no que es su potencial crítico el que permite al espectador ser reflexivo sobre su entorno y los temas que el artista quiere comunicar. *“Botero ha dicho que las obras de sus series sobre la violencia no están para la venta, un gesto que algunos otros artistas, más radicales o más “contemporáneos” en sus propuestas de arte o “activismo político” no mencionan o no se atreven a considerar. Lo cierto es que el gesto de Botero sí tendrá, inevitablemente, una repercusión en la buena imagen o “goodwill” de su franquicia comercial, pero más allá de los ditirambos del mercadeo —un campo donde Botero es todo un maestro—, el “activismo” de Botero ha logrado convocar: ha tenido un efecto palpable y amplia difusión, tanto que varios críticos han dejado de lado sus prejuicios sobre este artista menor para el mundo académico del arte —pero inmenso para el mundo de las subastas—, y escritores veteranos como Arthur Danto se han visto obligados a reconocer el efecto comunicativo de la serie.”*²⁸

²⁸ Ospina, L. (2010). *Botero: la belleza de la indiferencia (Parte I)*. Junio 20, 2016, de Esferapública. Sitio web: <http://esferapublica.org/nfblog/botero-la-belleza-de-la-indiferencia-parte-i/>



[Fernando Botero. "Abu Ghraib 45". 2005.]
Recuperado de: <http://cincuentamas.com/botero-abu-ghraib/>

2.3 La anomia a favor de un arte inquietante como respuesta ante el caótico orden.

“El término anomia, que literalmente significa ausente o carente de norma, es una denominación que eligió el sociólogo Emile Durkheim, en su obra “El suicidio” aparecida en 1897. Usó el vocablo aplicándolo a las sociedades capitalistas, para designar la situación en que se encuentran las sociedades y los individuos que en ellas se desenvuelven cuando las normas son confusas (no existen, o si existen están degradadas o no son claras, y su ritmo de cambio es muy rápido) y no brindan a las personas modelos referenciales a los cuales adecuar su conducta, ni límites a la expresión de sus pasiones.”²⁹

Vivimos en un país donde aquellos que han violado los derechos humanos no han sido juzgados con las penas que merecen, donde los grandes empresarios se han coludido en contra de los consumidores para obtener mayores ganancias y los políticos modifican las declaraciones de renta de sus empresas para poder ganar más dinero. Por lo tanto, se puede aplicar el concepto de anomia a nuestra sociedad contemporánea, cuando los ciudadanos no se sienten respaldados por el poder político y judicial y en donde además, los estudiantes disconformes con el sistema educacional salen a marchar por las calles para poder ser escuchados.

A modo de ejemplo, cito el caso de Martin Larraín Hurtado, hijo del ex senador y ex presidente de RN Carlos Larraín Peña; *“el joven de 24 años resultó absuelto en el segundo juicio por el atropello con resultado de muerte de Hernán Canales Canales, hecho ocurrido la noche del 18 de septiembre de 2013, cuando manejaba su jeep supuestamente en estado de ebriedad en el balneario de Curanipe. El 23 de diciembre la jueza Claudia Mora indicó que no se pudo probar que el joven conducía bajo los efectos del alcohol. Por otro lado, agregó que tampoco se pudo probar que la huella en la berma de la calle hubiese sido dejada por el vehículo*

²⁹ Anomia. (n.d.). De *Conceptos.com*. Noviembre 06, 2016. Sitio web: <http://deconceptos.com/ciencias-sociales/anomia#ixzz4VKouZIPw>

manejado por Larraín Hurtado. En tanto sus dos amigos, Sofía Gaete y Sebastián Edwards, quienes lo acompañaban el día del accidente, fueron condenados por obstrucción a la justicia y arriesgan el pago de 2 UTM y presidio menor en su grado medio (...).”³⁰ Es imperativo aclarar que existe mucha información confusa alrededor de este hecho; algunos medios afirman que Martín Larraín se habría fugado del lugar del accidente, reapareciendo 24 horas después para dejar constancia en Carabineros y realizar el alcotest. Independiente de las versiones, sin duda este hecho deja la sensación de que la Justicia no se aplicó de manera equitativa y conforme a la ley, debido a la influencia política que su padre podría haber ejercido, con el objetivo que su hijo quedara en libertad.

De esta manera, el término puede ser aplicado a los constantes conflictos que vivimos hoy en día en la sociedad chilena, en donde los ciudadanos han perdido la confianza en la Justicia y han optado por tomarla en sus propias manos, como es el caso de las detenciones ciudadanas y el alto número de personas que se defiende con armas ante un eventual robo o asalto, sin dejar de lado la desconfianza en la política, con el destape de los innumerables fraudes que han realizado autoridades y la desvalorización de la Iglesia Católica por tantos casos de abusos a menores por parte de los sacerdotes.

Queda claro que estamos viviendo un periodo de crisis como país, que nos lleva a generar conductas fuera de la normativa social e incluso moral, en función de quebrar las estructuras sociales para poder instaurar nuevas prácticas. En este sentido, *“Robert Merton usa el concepto de anomia para explicar la conducta desviada. Nos dice que la anomia, aplicada a la sociedad en su conjunto, implica el derrumbe de patrones normativos o modelos para dirigir las conductas hacia las metas propuestas, de modo positivo, y por lo tanto, pierden aceptación o legitimidad, y la gente trata de obtener sus fines por fuera de la legalidad. Pone como ejemplo de anomia la situación de personas que ya no frecuentan lugares públicos de*

³⁰ Poderopedia. (2014). *Martín Larraín Hurtado*. Enero 09, 2017, de Poderopedia. Sitio web: http://www.poderopedia.org/cl/personas/Martin_Larrain_Hurtado

esparcimiento, como por ejemplo, parques o plazas pues los consideran inseguros. La gente en una sociedad anómica, donde las leyes no son respetadas, se relaciona con recelo con sus semejantes, pues al no haber normas, no se sabe cómo va a reaccionar el otro.”³¹

En base a lo planteado en capítulos anteriores, me parece pertinente rescatar el concepto de anomia, para aplicarlo desde la praxis artística, como una estrategia para generar una contra-respuesta a la estructura institucional y de mercado del arte contemporáneo, permitiéndome actuar desde mi inconformismo para lograr subvertir el sistema artístico. En este sentido, en la actualidad estamos inmersos en una sociedad que se conforma fácilmente con lo que muestra el arte, sin generar crítica o cuestionamientos mayores respecto a la obra de arte. Esto puede deberse a que el arte de mercado se preocupa mayormente por su inscripción en el sistema del arte, el estatus, la decoración, etc. y pierde toda capacidad de amenazar las estructuras de lo establecido. Siendo ésta o no, una posibilidad de acierto, el arte no puede quedar pacífico e inmóvil. El arte debería ocupar la ironía, el humor, la crítica y todo lo que sea necesario para generar en el espectador una sensación de incomodidad, que lo lleve a cuestionar lo existente en el manipulado mundo, que al parecer para muchos se encuentra cómodo y perfecto.

Un ejemplo de práctica artística en contra del sistema de mercado, es la intervención que realizó Banksy en el Central Park de Nueva York, el 14 de octubre del 2013, la cual consistió en vender obras originales de su autoría, en un puesto de comercio urbano, a un valor de 60 dólares cada una. El acto consistía en que todas las personas que adquirirían las obras, debían comprarlas a un anciano que estaba a cargo del puesto, manteniendo en total desconocimiento al comprador y la originalidad de las piezas, hasta que el propio artista lo publicó en su página web días después.

³¹ Anomia. (n.d.). *De Conceptos.com*. Noviembre 06, 2016. Sitio web: <http://deconceptos.com/ciencias-sociales/anomia#ixzz4VKouZIPw>



[Fragmento de video publicado en la pagina web de Banksy. 2013.]

Recuperado de: <http://www.lavanguardia.com/cultura/20131015/54391113583/banksy-vende-valiosas-obras-central-park-60-dolares.html>

Este tipo de acciones muestran un interés por realizar un experimento social, que permite evidenciar diversas problemáticas de nuestra sociedad actual, ligadas al consumismo de marcas e iconos y la nula reflexión respecto a lo que hacemos o sucede en nuestro entorno. En mi opinión, parte de la responsabilidad de que el arte muchas veces sea visto como conformista, recae en el mismo medio artístico, que en lugar de generar obras inquietantes, críticas, agresivas, intolerables, etc., la mayoría de las veces no intenta salir de su estado de confort y termina en la esfera del *mainstream*.

Pareciera que en el último tiempo hemos creado un equilibrio entre la tradición y el progreso, entre lo local y lo global y ya es momento de generar el quiebre de este equilibrio, para poder crear una nueva incomodidad que nos permita ser críticos y superarnos como sociedad y como artistas. El mercado del arte nunca ha funcionado a favor de potenciar las obras en su carácter crítico y reflexivo, muchas

veces la obra más vendida no es la más interesante en aspectos reflexivos. Por el contrario, un gran número de obras se venden como objetos decorativos que las compran empresas que ni siquiera comprenden de que se trata. Pero no importa, para ellos es lo que está de moda. Cuando un artista vende su obra, no solo vende la pieza de arte, sino que convierte a su obra y a él mismo en una marca, vende su política y su filosofía.

En este sentido, la anomia se hace presente a partir de la ruptura del orden establecido, en donde las normas actuales pertenecientes a la tradición artística han perdido su autoridad en torno a la vanguardia, para dar espacio al mercado, el diseño y la moda. Por tanto, el artista debería mantenerse constantemente creando obras que critiquen el sistema del arte actual y la sociedad contemporánea, sin abusar meramente de los recursos estéticos ya validados por la institución del arte, que convierten la obra en un objeto de deseo.

3. TERCER CAPÍTULO: EL ACONTECIMIENTO COMO GESTOR DE UN LUGAR

3.1 *Espacio público y apropiación.*

Para comenzar el presente capítulo, es imperativo aclarar las diferencias y semejanzas entre los conceptos de espacio público y privado, de manera que se puedan esclarecer sus límites y territorios, asumiéndolos a su vez como posibles lugares de intervención artística, cuyos resquicios permiten ejecutar un arte insubordinado de restricciones y condiciones institucionales.

En primera instancia, estos espacios no fueron disimiles uno de otro, sino por el contrario ambos correspondían al mismo espacio. Según Martí Peran en su texto “Arte público punto cero”, el espacio público no sería un concepto antagónico de espacio privado, sino que su eminente disociación estaría dada por una operación de clase provocada por la creciente industrialización de las ciudades. Este hecho permitiría que el espacio público se volviera un lugar lleno de supuestas anomalías, que terminarían por llevar a la clase pudiente a sectores domésticos y privados, para evitar el contacto con personas indeseables como vagabundos, prostitutas, anarquistas, etcétera. En este sentido, el espacio público se ha transformado en una plataforma de intercambio que deja en evidencia que el actuar y andar de los transeúntes está determinado por su clase social y estatus. Un ejemplo local de esto es la idea clasista de que en Santiago la gente de mejor situación socioeconómica no baja de Plaza Italia y que los menos acomodados viven en comunas periféricas a la ciudad.

La noción de espacio público corresponde a aquella territorialidad existente en la ciudad, donde las personas, por derecho ciudadano, circulan libremente por zonas comunitarias, que se caracterizan por ser vías de desplazamiento abiertas, conocidas como calles, carreteras, plazas, parques y espacios cerrados como hospitales, bibliotecas, centros comerciales y escuelas, entre otros.

Estos espacios considerados públicos, son lugares normados tanto por operaciones económicas, como por la regulación de los comportamientos dentro de estos. En otras palabras, es evidente que los espacios públicos no obtienen su condición por ser territorios abiertos o cerrados, sino que corresponden a lugares que han sido determinados jerárquicamente por los individuos que ejercen propiedad sobre ellos y por las regulaciones de los agentes de poder. En el caso de los espacios abiertos, generalmente el municipio es el encargado de ejercer las normas y libertades que competen a los transeúntes sobre dichos territorios, a diferencia de los sectores cerrados, que por lo general es un privado el que determina cuales son las libertades de los transeúntes como también las prohibiciones.

Considerando lo anteriormente dicho, resulta pertinente hacer referencia a la dimensión “político-social” del espacio público, donde se visualiza el dominio real del espacio a través del transeúnte; en otras palabras, la dinámica existente en el espacio público está determinada tanto por las acciones de los transeúntes, como por el nivel de apropiación de éstos en un espacio determinado. En este sentido, *“existe una dimensión política vinculada al diálogo con la administración pública, propietaria en unos casos y en otros faculta el dominio del suelo que garantiza su uso y fija las condiciones de utilización e instalación de actividades (Borja, 1998).”*³² Por lo tanto, es el transeúnte el que determina como se jerarquiza el espacio según su necesidad.

³² Garriz, E. Schroeder, R. (2014). *Dimensiones del espacio público y su importancia en el ámbito urbano*. Julio 12, 2016, de Universidad Nacional del Sur Argentina. Sitio web: <http://www.redalyc.org/html/1053/105338606003/>

Dentro de la esfera del espacio público, es interesante analizar el concepto de anonimato, considerado como un factor clave para generar la integración social al espacio público y determinar al transeúnte como parte de la ciudad. Sin embargo, el anonimato no existe como tal, lo cual niega la libertad de abstenernos a justificar algunas características propias del ser humano, en otras palabras *“los espacios públicos, como base de cualquier forma verdadera de integración social, deben ser escenarios de convivencia donde no se obligue a nadie a justificar su origen, su condición social o su idiosincrasia.”*³³

El concepto de anonimato va más allá de lo que denota en primera instancia, no sólo hace referencia a la incógnita de la identidad o nombre del transeúnte como un antecedente biográfico, sino que esta característica queda anulada por el inminente clasismo, sexismo, racismo, etc., que no nos permite coexistir en el espacio público como personas iguales en condiciones. Por lo tanto, en este espacio se ven enfrentadas las relaciones de poder que generan los transeúntes y que por lo demás, condicionan todas las variables de usos igualitarios en dicho lugar. La homogeneidad es cuestionada, cuando bajo la presencia de relaciones de poder, se reflejan confrontaciones por el uso y control de los espacios en donde el estar o el transitar se vuelve un conflicto social.

Es importante considerar además el factor de prejuicio que contiene la imagen como detonante de diferencias étnicas y raciales que en nuestra sociedad actual han tomado particular fuerza, provocando conflictos entre inmigrantes y ciudadanos locales. El racismo en nuestra cultura occidental no consiste en eliminar al otro, sino por el contrario, mantenerlo sometido para poder ejercer el poder soberano sobre el excluido, el diferente, el anómalo ante las convenciones sociales de supremacía que están determinadas por la clase social, el estatus y el nacionalismo. En este sentido, la palabra racismo abarca un espectro mayor y expandido que no sólo la determina

³³ Garriz, E. Schroeder, R. (2014). *Dimensiones del espacio público y su importancia en el ámbito urbano*. Julio 12, 2016, de Universidad Nacional del Sur Argentina. Sitio web: <http://www.redalyc.org/html/1053/105338606003/>

como una doctrina política de persecución étnica, sino que integra otras nociones de poder como el clasismo.

El acontecimiento como un acto estético se vuelve crucial en el espacio público, ya que al ser entendido como un hecho que esta fuera de lo rutinario, permite al transeúnte-espectador vivenciar una experiencia poco común. Según lo postulado por Beatriz Bernal en su texto “El arte como acontecimiento Heidegger – Kandinsky”; *“No es que el arte sea un acontecimiento entre otros; el acento recae más en el apropiamiento que en el acontecimiento mismo.”*³⁴ Por consiguiente, la noción de acontecimiento en torno a la obra de arte, hace referencia a una apropiación espacial que produce un lugar, un hito, un punto de referencia que el espectador identifica como intervención del espacio cotidiano. Dichas intervenciones no tienen la pretensión de ser perpetuas y menos la de connotar algo que no esté presente en sí mismas. Por lo tanto, estas intervenciones no siguen la lógica del monumento que trata de implantar un objeto artístico en el espacio público con el objetivo que los transeúntes disfruten de ella.

Estos acontecimientos de arte en los espacios públicos o “espacios precarios” (comprendidos como un lugar o territorio que a partir de la influencia del tiempo y el uso, tienen condiciones de poca estabilidad o duración), parecieran ser interpretados por algunos como una ocupación ilegal del espacio, aun cuando dentro de los parámetros legales la ocupación del espacio público debiera ser libre para poder ejercerla de cualquier manera. Sin embargo, debido a la constante transformación y desgaste del espacio público, se generan en él diferentes apropiaciones y prácticas urbanas que presionan al sistema social a crear una suerte de *“hiper-regularización capaz de pautar todas las prácticas y comportamientos.”*³⁵, dejando entrever la condición inapelable de lo público-normado, como lugar de negociación y consenso

³⁴ Bernal, B. (2008). *Introducción*. En *El arte como acontecimiento Heidegger - Kandinsky*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia. p xxii.

³⁵ Peran, M. (2011). *Arte público punto cero*. Agosto 09, 2015, de martiperan.net. Sitio web: <http://www.martiperan.net/print.php?id=52>

en donde se produce el contacto con todos los transeúntes sin importar ninguna de sus clasificaciones sociales, étnicas y culturales.

*“La ciudad es permeable a los cambios; por ello, en su permanente e imperceptible devenir su dinámica se impone, se modifica su estructura y sus prácticas cambian. Por tal razón, muchos espacios adquieren el valor de público no por moda, sino como apropiación espontánea de la sociedad. Así, estos cambios sociales son resultado de acciones individuales o de determinados grupos –que pueden incluir la categoría de emergentes– que se apropian de ciertos lugares y los asumen como propios, pero a su vez esto espacios son parte del colectivo. No es de extrañar que este proceso se repita en un ciclo de renovación cuasi permanente.”*³⁶

Según lo planteado por Martí Peran respecto a los proyectos de arte público, éstos deberían trabajar con el propósito de rescatar la naturaleza del espacio público como un lugar donde se expresa la libertad a partir de las diferencias, los conflictos y desacuerdos y no favorecer el “consenso pacificador” que nos mantiene encausados en pensamientos y acciones predeterminadas por los agentes de poder. De esta manera, las acciones de arte urbano pueden generar un momento de libertad absoluta, en donde se puede restablecer la heterogeneidad. Peran postula que las acciones de arte público debiesen realizarse y considerarse dentro de la temporalidad perteneciente al espacio público, ser fugaces y no permanentes, ser acciones “precarias” entendidas como una fragilidad material-temporal que da cuenta de una constante metamorfosis, por consiguiente, es evidente comprender que el espacio público también es un espacio precario donde nada tiene derecho a permanecer y que lo acontecido en estos lugares de tránsito es de carácter ocasional y su permanencia no garantizada dará paso a la sustitución del acontecimiento. Debido a esto, los espacios tomados por las acciones de arte público buscan crear intersticios en los cuales se pueda ejercer libremente un territorio indefinible, que constantemente cambia su configuración, evitando poder ser normalizado.

³⁶ Garriz, E. Schroeder, R. (2014). *Dimensiones del espacio público y su importancia en el ámbito urbano*. Julio 12, 2016, de Universidad Nacional del Sur Argentina. Sitio web: <http://www.redalyc.org/html/1053/105338606003/>

Tomando en cuenta lo anteriormente planteado en referencia al “espacio público” y a la búsqueda de los artistas por un territorio que les permita libertades fuera de la institución, es posible rescatar el concepto de “intemperie”, que según su primera acepción hace referencia a lo desprotegido o a la falta de refugio. Considerando la definición que facilita el diccionario de la Real Academia Española, intemperie sería estar “*a cielo descubierto, sin techo ni otro reparo alguno.*”³⁷, en un territorio donde el individuo no ha podido asentar un refugio o techo que lo proteja de la adversidad que lo rodea. Sin embargo no es esta definición la única que me interesa abarcar en esta investigación, sino también su acepción que hace referencia a la “*desigualdad del tiempo.*”³⁸, cuya condición temporal del concepto de intemperie podemos encontrarla en su definición etimológica, proveniente del prefijo “*inter*”³⁹ que significa entre y el vocablo “*tempus*”⁴⁰ que se refiere a tiempo. Este último, ha tenido diferentes variaciones y acepciones tales como: “*temporis, tempes, tempor, temper*”⁴¹, las cuales permiten la configuración de diferentes palabras de nuestra lengua actual. Cabe destacar dentro de esta lógica lingüística los conceptos de “*inter-temper*”⁴² como raíz de la palabra intemperie y “*con-tempor*”⁴³ que hace referencia a la palabra contemporáneo, en donde ambas acepciones se refieren al *tiempo* (*temper, tempor*) como un estado temporal determinado o una ocasión precisa que fracciona la línea temporal continúa. Por lo tanto, se puede generar una relación analógica de los conceptos de “intemperie” y “contemporaneidad”, como conceptos que hacen referencia a un tiempo específico de interrupción en el flujo de lo cotidiano, entendiendo que el arte puede ocupar este momento de irrupción para generar un quiebre en lo naturalizado por los transeúntes y de esta manera develar una

³⁷ Intemperie. (n.d.). *Diccionario de la Real Academia Española*. Noviembre 10, 2016. Sitio web: <http://dle.rae.es/?id=LrWYiko>

³⁸ Intemperie. (n.d.). *Diccionario de la Real Academia Española*. Noviembre 10, 2016. Sitio web: <http://dle.rae.es/?id=LrWYiko>

³⁹ Intemperie. (n.d.). *Diccionario Etimologías de Chile*. Noviembre 20, 2016. Sitio web: <http://etimologias.dechile.net/?intemperie>

⁴⁰ Intemperie. (n.d.). *Diccionario Etimologías de Chile*. Noviembre 20, 2016. Sitio web: <http://etimologias.dechile.net/?intemperie>

⁴¹ Tiempo. (n.d.). *Diccionario Etimologías de Chile*. Noviembre 20, 2016. Sitio web: <http://etimologias.dechile.net/?tiempo>

⁴² Intemperie. (n.d.). *Diccionario Etimologías de Chile*. Noviembre 20, 2016. Sitio web: <http://etimologias.dechile.net/?intemperie>

⁴³ Contemporáneo. (n.d.). *Diccionario Etimologías de Chile*. Noviembre 20, 2016. Sitio web: <http://etimologias.dechile.net/?contemporaneo>

descontextualización de lo cotidiano, logrando una llamada de atención. Ésta irrupción de lo normado, podría ser ocupada por el artista de manera tal que genere un momento único de pensamiento crítico y de máxima productividad estética, logrando desmarcarse de las acciones anecdóticas que pueda acoger el espacio urbano.

Como consecuencia de estos hechos, se hace presente el concepto de “apropiación” del espacio público como una estrategia del artista visual para dar visualidad a su trabajo en un espacio no institucional. Henri Lefebvre en su texto “La producción del espacio” postula que la apropiación del espacio público es homologable a la realización de una obra de arte en el sentido que los ciudadanos ejercen una transformación de los espacios por su uso, modelando los espacios en una reapropiación de lo establecido, función que cumple la obra de arte al ser instalada como objeto de articulación de su entorno. *“Un espacio apropiado parece una obra de arte, que no es lo mismo que decir que sea un simulacro. A menudo se trata de una construcción, de un monumento o de una edificación, pero no siempre es así: un sitio, una plaza o una calle pueden ser perfectamente considerados como espacios «apropiados». Tales espacios abundan ciertamente, si bien no siempre es fácil estimar en qué sentido, cómo, por y para quien han sido «apropiados».”*⁴⁴

Lefebvre plantea que en un panorama afortunado en donde el espacio público es dominado, se contrapone un espacio interno que es apropiado, perteneciente al hogar y la vida familiar, donde el uso y dominio del espacio permite generar una identidad. *“Una situación de este tipo ilustra una práctica espacial que, aun inmediata, resulta en términos concretos muy próxima a la obra de arte. Eso explica el encanto, la capacidad de emocionar que todavía despiertan esas moradas. La apropiación no se cumple en virtud de un grupo inmóvil (familia, aldea, ciudad).”*⁴⁵ El autor rescata el desempeño del tiempo como un factor determinante en el proceso de apropiación, dando a entender que es por medio de la temporalidad del uso y el

⁴⁴ Lefebvre, H. (2013). *El espacio social*. En La producción del espacio. Madrid: Capitán Swing. p 213.

⁴⁵ Lefebvre, H. (2013). *El espacio social*. En La producción del espacio. Madrid: Capitán Swing. p 214.

habitar que los espacios mutan y se transforman en lugares con historias y acontecimientos.

*“La (re)apropiación que plantea el autor supone la asunción de la ciudad como obra, como valor de uso, como goce, como disfrute, como belleza y como creación colectiva de los ciudadanos, por tanto, sobre la que ellos deciden y en la que ellos intervienen. Esta reapropiación supone una repolitización del espacio, una reactualización de la condición política del espacio urbano y de la figura del ciudadano.”*⁴⁶ Dentro de esta lógica, la apropiación en base al pensamiento de Lefebvre es entendida como habitar, expandiendo el concepto no sólo teniendo algo en propiedad, sino a la función de hacer, formar y modificar un lugar. Por lo tanto, dentro del habitar no sólo está la posesión del territorio sino que también la creación de éste como un lugar donde los transeúntes pueden desplazarse libremente. *“Habitar sería apropiarse del espacio; apropiarse del espacio consistiría, en consecuencia, en convertir al espacio (vivido) en lugar, adaptarlo, usarlo, transformarlo y verter sobre él la afectividad del usuario, la imaginación habitante; practica creativa que afirma la ilimitada potencialidad humana al reconocerse en la obra creada, otorgando al espacio sus múltiples dimensiones perdidas: lo transfuncional, lo lúdico y lo simbólico. (...).”*⁴⁷ Por consiguiente, el espacio público en tanto es apropiado por el artista, podría considerarse un espacio en donde se instala la obra de arte haciendo uso del carácter lúdico y transfuncional, dando cuenta de acciones simbólicas que transforman el espacio por medio de la expresión gráfica como los murales, grafitis, intervenciones e instalaciones artísticas que modifican tanto los flujos de desplazamiento de los transeúntes, como la experiencia del recorrido de la calle.

En este contexto, es imperativo hacer la distinción entre el concepto de “apropiación” y el de “dominación” del espacio público. Esta diferenciación realizada por Lefebvre, determina a la dominación como un estado de poder sobre el espacio

⁴⁶ Lefebvre, H. (2013). *Ciudad, espacio y cotidianidad en el pensamiento de Henri Lefebvre*. En *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing. p 23.

⁴⁷ Lefebvre, H. (2013). *Ciudad, espacio y cotidianidad en el pensamiento de Henri Lefebvre*. En *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing. p 45.

público ejercido por la burguesía y el capitalismo, que establecen jerarquías en el espacio, determinadas por la clase social y el mercado, que evidencian la organización del espacio dentro de las nociones del urbanismo, que *“En un sentido amplio es concebido como una estrategia de dominación que fragmenta el espacio y lo hace equivalente de cara al mercado (...)”*⁴⁸

Por consiguiente, es el mercado el que permite que el espacio público comience a privatizarse por medio del dominio impuesto por instituciones de poder político y económico, de esta manera los privados delimitan sus territorios volviéndolos tarifados o de acceso restringido, logrando imperar sobre los espacios libres para ser apropiados por la sociedad. *“La apropiación negativa, esto es, la dominación del espacio, nunca termina de imponerse a las posibilidades de una apropiación positiva (...) Por ello, resulta imprescindible pensar en un espacio de juegos, de ocio, espacio del placer, en la obra atravesando el producto, en el valor de uso sobre el valor de cambio, en la apropiación sobre la dominación, precisamente porque lo imaginario, lo utópico, lo posible (imposible) integran lo real yendo más allá de lo real.”*⁴⁹

En consecuencia, la obra de arte en el espacio público ejerce una suerte de disputa en contra del mercado y las instituciones de poder, tanto artísticas como políticas (museos, galerías, municipalidades, etc.), a favor de una liberación utópica del espacio comunitario, que si bien no asegura la ruptura total de los códigos de dominación urbanos, si permite la liberación de la obra de su carácter immaculado de apreciación y de su cualidad de objeto de mercado. *“Por tanto, lo urbano no puede entenderse como escenario armónico acabado sino como espacio de conflictos, de enfrentamientos, espacio de lo imprevisible, de desequilibrios, donde las «normalidades» se desarman y rearman a cada momento. Si bien es también espacio*

⁴⁸ Lefebvre, H. (2013). *Ciudad, espacio y cotidianidad en el pensamiento de Henri Lefebvre*. En La producción del espacio. Madrid: Capitán Swing. p 43.

⁴⁹ Lefebvre, H. (2013). *Ciudad, espacio y cotidianidad en el pensamiento de Henri Lefebvre*. En La producción del espacio. Madrid: Capitán Swing. pp 23-27.

de encuentro, de lo lúdico y de la belleza. La utopía concreta en el espacio urbano es, por tanto, accidentada y contradictoria.”⁵⁰

⁵⁰ Lefebvre, H. (2013). *Ciudad, espacio y cotidianidad en el pensamiento de Henri Lefebvre*. En *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing. p 27.

4. Conclusión

A modo de término, es imperativo reafirmar que mi postura tras la presente investigación, es generar un arte que quede fuera de los circuitos comerciales, con el objetivo de valorar la noción crítica y reflexiva de la obra, sin el juicio del mercado. Bajo esta lógica, la única posibilidad del artista rupturista es producir desde el arte, una desarticulación de las representaciones existentes, en donde un arte emergente debe cumplir siempre el compromiso de romper con lo establecido. Por consiguiente, considerando el concepto desde su esencia primaria y no desde su extrapolación hacia una esfera económica, emerger es esa acción de abrirse camino en un circuito cerrado para poder exteriorizarse, salir a flote dentro de un mar de instituciones y espacios establecidos, manteniendo el contacto con éstos pero desde el afuera.

La exigua crítica respecto a las practicas artísticas contemporáneas, ha sido un factor determinante en este panorama. Hoy son muy escasos los discursos de teóricos y artistas que van en contra de la institución y el mercado del arte, lo que por consecuencia naturaliza las prácticas artísticas en función del mercado. Sin embargo, existe un grupo minoritario de artistas que han trabajado en función de generar una línea creativa lo mas alejada posible de los medios de mercado Artísticos-Culturales, en busca de un carácter político y crítico en la obra de arte como respuesta a las actuales prácticas institucionales. De esta manera, el artista Español Isidoro Valcárcel Medina es un ejemplo de cómo se puede subvertir los sistemas intencionales a favor de un arte crítico.

"Valcárcel Medina no ha vendido jamás una obra. Durante años vivió de rehabilitar casas. Con todo, él no renuncia a que le paguen, "pero un precio digno, no precio de artista". (...) "Parece", apostilla, "que uno tiene un estatus y ya no puede ir de pintor de brocha gorda. Vale, pues voy con un pincel fino". Para él, "el arte está sobresobvalorado". Por eso le parece "un caso maravilloso" la desaparición

*de la escultura de Richard Serra, de 38 toneladas, perteneciente a la colección del Reina Sofía: "La obra de arte es robar esa escultura, no hacerla".*⁵¹

Si bien no basta con que los artistas seamos enunciadores de realidades inquietantes de una sociedad, también existe la responsabilidad en nosotros de visibilizar problemáticas con el objetivo de atravesar diversas clases sociales y culturales para que de esta manera, podamos hacer un arte visible para todos.

Siendo artistas y teniendo la facultad que nos otorga el arte de plantearnos preguntas sobre el funcionamiento de nuestro mundo, parece ilógico hacer una obra sin ningún trasfondo crítico y conformarnos con la aceptación de la Institución. Las nuevas manifestaciones artísticas debieran molestar a las Instituciones, a los poderosos, a los consumidores y a los espectadores, para alejarnos de lo “amable” y recuperar la reacción de los observadores, inquietando, subvirtiendo y visibilizando de manera productiva, un testimonio artístico que recoge las problemáticas existentes en nuestro contexto.

Finalmente, mi postura radica en la búsqueda de un arte no comercial, fuera de los parámetros de mercado que establecen el medio artístico en la contemporaneidad, dejando en claro los siguientes postulados:

1. No venderé mi obra.
2. No haré obras con fines comerciales.
3. No haré obras sin un compromiso artístico-social.
4. No haré obras de arte sin generar una reflexión crítica en el espectador
5. No haré obras de arte que no subviertan los sistemas normativos e institucionales del arte.
6. No haré un arte que deje de inquietar al espectador.
7. No haré un arte que no sea rupturista.
8. No seré un artista conformista.
9. No seré un artista tradicionalista.
10. No haré un arte que no quiero hacer.

⁵¹ Rodríguez, J. (2007). Un artista que dice no. noviembre 5, 2016, de El país Sitio web: http://elpais.com/diario/2007/07/10/revistaverano/1184018405_850215.html

La normalización ejercida por los agentes contemporáneos de poder, nos han obligado a naturalizar la existencia, haciéndonos sentir cómodos en una sociedad de mercado que nos precariza, esclaviza y manipula.

Hemos permitido que éste mercado, por medio de numerosas normas, sea el determinante de nuestro accionar y pensar. Le hemos dado la libertad de privarnos la posibilidad de definir nuestra vida y sociedad, permitiendo que opere el poder económico por sobre nuestra identidad.

Bajo el lógico imperio de los productos de una sociedad capitalista que ejerce su poder sobre nosotros, mediante el consumo y el dinero.

En la esfera del arte, el mercado busca generar un estatus en base al poder y la moda, donde los empresarios y coleccionistas han sido artífices de esta condición en la obra de arte, destruyéndola y aniquilando su valor crítico y político, desvalorizando la obra como creación y dándole a ésta un carácter de producto comercial. Ante el éxito del mercado de arte, entonces, es de esperarse cualquier otro mecanismo que no le permita dominar absolutamente todo en la sociedad capitalista, reconociendo que el costo de producción es la única valoración parámetro de arte.

Este sistema mercantil de producción que sigue el comercio, la educación, lo político, la memoria, la cultura, la singularidad, la creatividad y lo original, valoriza todo hasta convertir la obra de arte en un producto mercantil, para luego no valorizarla e introducirla en un sistema de comercio capitalista.

Por falta de constancia, de respeto de todos los espacios institucionales que promueven el desarrollo del arte, por ser eficientes y contrarios a la esencia del arte. De esta manera, desvalorizo mi práctica artística y me permite aislarme de este fraude mercantilista y salir de la hipocresía artística.

Desde entonces, mi postura frente al arte es el rechazo al mercado establecido. He dejado de producir la obra de arte como un producto y he dejado de producirlo, por el costo y privación al artista. Mi actuar me lleva a generar obras que producen carencia, que quebrantan la posibilidad de producir, que perturba la obra, alejándome de lo amable y recuperando la reacción de servidumbre.

Ante la inminente desarticulación del sistema de producción de arte actual, me permito ser un terreno propicio para la acción. De esperar a los concurrentes de este mercado artístico actual, me permito ser una potencia que puede temer, inquietar y producir.

Declaro que el mercado artístico es mi enemigo.

a r
nga

er itido
tr tuar
n vida
ra ad.
es a g a, som
ot te el

Des arte,
en arios
arte, a el pensamie
brin n valor de ercial
El prop en strui pode
ominar od edad iend
e ncia, or a la o

st a me str onoci crític
e estéti in d, la . Des
on ra de a n ucto rmal
n interc b

Dej ue so das la artís
merca r de arias a a de
establ desde la mia, la cual m d
ercan ocresí

e e a e re nde rden ad de v
e a com o logr rla u r, que
añ erjui ó merc tiem n l
sp ores y nto. con o me
er tener sib de ex po a intenc ón de pres
o dor d o ndo le y a los
ob s.
Sól ente d ón d mer o a tirá
ten o p la cr ta ma re r y
provoca es y transeúnte l arte contem oráneo

5. Bibliografía

5.1 Bibliografía primaria

- Richard, N. (1987). Arte en Chile desde 1973. Escena de avanzada y sociedad. FLACSO, Numero 46.
- Girola, L. (2005). Anomia e individualismo: del diagnóstico de la modernidad de Durkheim al pensamiento contemporáneo. Editorial Anthropos.
- Camnitzer, L. (1995). La Corrupción en el Arte / El Arte de la Corrupción. Neue bildende kunst, Numero 4.
- Sanfuentes, F. (2010). Estéticas de la intemperie: lecturas y acción en el espacio público. Ediciones departamento de Artes Visuales universidad de Chile.
- Lefebvre, H. (2013). La producción del espacio. Ediciones Capitán Swing.
- Bernal, B. (2008). En El arte como acontecimiento Heidegger - Kandinsky. Editorial Universidad de Antioquia.
- Duque, F. (2002). La Fresca Ruina De La Tierra (Del Arte Y Sus Deshechos). Calima Ediciones.
- Augé, M. (2003). El Tiempo En Ruinas. Editorial Gedisa.
- Deleuze, G. (1985). La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2. Ediciones Paidós.
- Gompertz, W. (2013). ¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos. Ediciones Taurus.

5.2 Referencias bibliográficas.

- DRAE. (n.d). Sitio web: <http://dle.rae.es>
- Diccionario Etimologías de Chile. (n.d). Sitio web: <http://etimologias.dechile.net>
- Garriz, E. Schroeder, R. (2014). Dimensiones del espacio público y su importancia en el ámbito urbano. Universidad Nacional del Sur Argentina. Sitio web: <http://www.redalyc.org/html/1053/105338606003/>
- Peran, M. (2011). Arte público punto cero. Publicado por: martiperan.net. Sitio web: <http://www.martiperan.net/print.php?id=52>
- De Conceptos.com. (n.d). Sitio web: <http://deconceptos.com/ciencias-sociales/anomia#ixzz4VKouZIPw>
- Poderopedia. (2014). Martín Larraín Hurtado. Sitio web: http://www.poderopedia.org/cl/personas/Martin_Larrain_Hurtado
- Ospina, L. (2010). Botero: la belleza de la indiferencia (Parte I). Publicado por: Esferapública. Sitio web: <http://esferapublica.org/nfblog/botero-la-belleza-de-la-indiferencia-parte-i/>
- Díaz, I. (2008). Guillermo Machuca: "La gente no tolera la violencia de lo que no entiende". Publicado por: Facultad de Artes. Sitio web: <http://www.artes.uchile.cl/noticias/47927/la-gente-no-tolera-la-violencia-de-lo-que-no-entiende>
- Celdrán, H. (2013). 'Fallar mejor', Arte audiovisual que examina la idea del fracaso. Publicado por: 20 minutos. Sitio web: <http://www.20minutos.es/noticia/1838919/0/fallar-mejor/arte-audiovisual/exposicion/#xtor=AD-15&xts=467263>
- Espinoza, D. (2016). Reinas y peones: cómo se mueven las fichas del mercado del arte en Chile. Publicado por: La Tercera. Sitio web: <http://www.latercera.com/noticia/reinas-y-peones-como-se-mueven-las-fichas-del-mercado-del-arte-en-chile/>

- Andaur, R. (2012). Showroom. Arte emergente versus mercado del arte, en Santiago de Chile. Publicado por: Arte y Critica. Sitio web: <http://arteycritica.org/showroom-arte-emergente-versus-mercado-del-arte-en-santiago-de-chile/>
- Lara, C. (2011). Modernidad, Escena de avanzada y Arte post '90: Brugnoli-Leppe-Marín, tres momentos del Arte crítico en Chile. Publicado por: Escáner Cultural. Sitio web: <http://revista.escaner.cl/node/5882>
- Mellado, J.(n.d). Noción escena avanzada. Publicado por: Portal de Arte. Sitio web: http://www.portaldearte.cl/publicacion/critica/justo_mellado/nocion.htm
- Zunino, N. (2011). Cada vez más individualistas... Así estamos. Publicado por: Diario La Tercera. Sitio web: <http://diario.latercera.com/2011/11/05/01/contenido/tendencias/26-89310-9-cada-vez-mas-individualistas-asi-estamos.shtml>
- Touraine, A. Las transformaciones sociales del siglo XX. publicado por: Carlos Manzano. Sitio web: <http://www.carlosmanzano.net/articulos/Touraine01.htm#Nota>
- MasdeArte.com. (2017). DADAÍSMO. Publicado por: MasdeArte.com. Sitio web: <http://masdearte.com/movimientos/dadaismo/>
- ArteEspana. (2005). Arte Contemporáneo. Introducción. Publicado por: ArteEspana. Sitio web: <http://www.arteespana.com/artecontemporaneo.htm>
- Rodríguez, J. (2007). Un artista que dice no. Publicado por: El país. Sitio web: http://elpais.com/diario/2007/07/10/revistaverano/1184018405_850215.html