



FACULTAD DE
ARQUITECTURA
Y URBANISMO
UNIVERSIDAD DE CHILE

EL SISTEMA

COMO UN CONSTRUCTO DE MARGINACIÓN SOCIAL

La apropiación y la reivindicación
del insulto en el espacio público

Jonathan Eduardo Zumarán Lienlaf

Memoria para optar al título de Diseñador

Mención Diseño Gráfico

Profesor Guía: Daniel Reyes León

Santiago, Chile
Marzo 2021

EL ~~S~~ISTEMA

COMO UN CONSTRUCTO DE MARGINACIÓN SOCIAL

La apropiación y la reivindicación del
insulto en el espacio público



Editorial 11 Jonas, mi nombre social y el uso del lenguaje

13 **Abstract**
Resumen de la memoria

Investigación 19 Motivación inicial

Los argumentos que hacen relevante esta investigación

25 **Oportunidad de diseño**
El arte y su relación con el diseño

29 **Objetivos**
Obj. General
Obj. Especificos

31 Marco Teórico

31 **La reproducción técnica** como vínculo entre arte y su desarrollo social en el contexto urbano

35 **La ciudad** y un futuro carácter contextual —el artista como conector de una realidad

43 **Espacios de tránsito**, una oportunidad de encuentro cultural

51 **El diseño** como mediador del arte en el espacio público —el artista y su rol en el diseño

61 **El ser contemporáneo** y su relación con los nuevos medios

67 **El arte público** y su evolución cultural —su contribución en la inclusión de las personas

81 **El estallido social**, la importancia de la representación sociocultural en el espacio público

87 **Santiago**, una ciudad transfóbica y hetero cis normativa —la no violencia como acto de protesta

95 **La sombra** como carácter simbólico —la exteriorización del alma y su uso desde la imagen

109 Levantamiento de información

109 **Metodología**
Enfoque Cualitativo & Método Inductivo

113 **Estudios Sociológicos**
Sobre la marginalidad social en cuanto al género y la sexualidad

121 Referentes

121 **Hija de Perra**
Victor Hugo Pérez Peñaloza

123 **Sinónimos**
Jesús Monteagudo Guerra

125 **Abecedario**
Pedro Segundo Lemebel

127 **Hambre** —censura a Delight Lab
Andrea Gana & Octavio Gana

El Proyecto 131 Sarcasmxs

aborta el GStema

131 **Descripción**

135 **El Usuario**

139 **El Contexto**

143 **El Proceso**

151 **Aplicación**
Estética del proyecto

151 **Tipografía y Morfología**
La morfología de lo gótico

167 **Color**
Asociaciones cromáticas

171 **Identidad de Imagen**
Logotipo & Isotipo

173 **Representación**
Filtro de Instagram

173 **Spark AR Studio**
Interfaz, Capas, Escena, Assets, Patch Editor y Espacio de Trabajo

185 **Piezas Gráficas**
Botonera, Insultos, Enlace, Código QR y su difusión

Epilogo 201 Conclusiones y Reflexiones

205 **Proyecciones**
El discurso al espacio público

210 **Registro Fotográfico**
aborta el GStema —Festival 100 en 1 Día

241 Comentarios Finales

243 **Agradecimientos**

247 **Bibliografía**

Anexos 251 Estadísticas Sarcasmxs

Audiencia & Participación

257 **El Diseño del Arte** —Abstract: Capitulo 1 Temporada 2
Olafur Eliasson

263 **Entrevistas**
Artistas que han intervenido el espacio público en Chile

263 **Cristian Canto**
Motion Design, Branding y Dirección de Arte

269 **Werner Fett**
Colectivo *The Tremendos*

279 **Delight Lab**
Andrea Gana & Octavio Gana

287 **Conceptualización**
Modelo Gráfico

Editorial

Editorial

Editorial

Editorial

Editorial

Editorial

Editorial

Editorial

Editorial

Editorial

Editorial

Editorial

Editorial

Editorial



JONAS, MI NOMBRE SOCIAL Y EL USO DEL LENGUAJE

Antes que todo, es pertinente aclarar que el nombre del autor que contiene esta memoria corresponde a mi nombre legal, y no a mi nombre social. El hecho de que sea el nombre legal el que está escrito en la portada, es debido a fines burocráticos, ya que mi cambio de nombre aún se encuentra en proceso de tramitación. **Jonas** es el nombre que realmente me identifica y me valida como persona trans no binaria, y los pronombres que se pueden utilizar para referirse a mi persona pueden ser él, ella o elle, sin preferencia de alguna por sobre otra.

Dentro de este escrito el uso del lenguaje se encuentra modificado y adaptado a uno de carácter inclusivo con propósito de visibilizar y validar las distintas identidades que existen y se desarrollan fuera del espectro binario del género. El cambio es para todas aquellas persona que no se reconocen dentro de los pronombres designados sistemáticamente para lo femenino o lo masculino. Uso que justifica además, el cambio de la palabra "sistema" por "EStema", generando así, una crítica directa al binarismo de género como un constructo social, que margina a toda identidad que escapa sobre su normatividad y los límites que le son impuestos.

ABSTRACT

RESUMEN DE LA MEMORIA

Este escrito expone un análisis, crítica y reflexión sobre los constructos sociales relacionados al género y la sexualidad, y el cómo estos se ven impuestos dentro de una sociedad cis hetero patriarcal y ultra neoliberal. Principalmente desde un punto de vista performativo y transgresor, donde se ve enfrentada las normas y límites de los habitantes de una ciudad en contraposición de determinadas minorías sexogénero divergente y que justamente se ven expuestas y enfrentadas en el espacio público.

Esto conlleva a investigar ciertos parámetros relacionados inicialmente a la ciudad sobre modernizada, y el cómo esta se ha visto afectada de su carácter funcionalista, principalmente para quienes la habitan y su entorno, donde la individualización, el enmascaramiento y la falta de empatía ha permitido la marginalización y discriminación de determinado grupo social, sobre todo cuando estas se ven afectadas desde lo público, donde el miedo ha tomado forma en estos cuerpos marginalizados debido a la violencia sistemática que los ha invalidado como seres humanos que comparten los mismos derechos y espacios que cualquier otro.

Para afrontar esta situación se indaga en el arte contextual como el medio esencial para despertar el pensamiento crítico en la ciudadanía, reflexionar sobre el cómo este procedimiento artístico permite intervenir los lugares de tránsito en pos de generar una mayor participación ciu-

dadana sobre temas y problemas que afectan a su propio contexto, y que producto de la cotidianeidad —presente en dichos espacios de tránsito— resulta en un completo desapercibimiento, sometiendo los deliberadamente al acto de “vivir para producir”. En consecuencia se incorpora una crítica sobre la tradición estética del arte y su elitización cultural poniendo un mayor énfasis en la acción autopoética del arte, la cual permite que los habitantes sean parte del proceso y resultado de una obra, donde logran apropiarse del espacio público, identificándose con él y buscando una nueva forma de ver, sentir y vivir la ciudad, desde la propia experiencia de habitar “el aquí y el ahora” y así identificar, reflexionar y criticar sobre determinadas normas y límites que han vulnerado la realidad de determinadas identidades sociales.

Sobre esto último, se considera al insulto como aquella palabra y/o expresión que se manifiesta en los espacios públicos y de tránsito para la apropiación y reivindicación de este mismo, como un acto estratégico para no dejarse afectar más por él, sino que reflexionar sobre dicho acto connotativo como aquel que llega de golpe y de manera violenta a estas identidades marginalizadas cargado de estructuras sociales impuestas que el espacio público permite reproducir. En concreto, se invierte el efecto discriminatorio del insulto, acercándose voluntariamente a eso que asusta y oprime como una estrategia para afectar dicho insulto en vez de dejarse afectar por él —que pertenece y que identifica la realidad e identidad de estas personas.

En definitiva, se establece la existencia de las disidencias sexogénero divergentes como un acto de lucha, de apropiación de los espacios públicos, de un proceso reivindicativo que emerge de su propia resistencia.

Investigación

Investigación

Investigación

Investigación

Investigación

Investigación

Investigación

Investigación

Investigación

Investigación

Investigación

Investigación

Investigación



MOTIVACIÓN INICIAL

LOS ARGUMENTOS QUE HACEN RELEVANTE ESTA INVESTIGACIÓN

En la actualidad y en el momento en el que desarrollo esta investigación, resulta necesario aclarar que no estoy conforme con ciertos parámetros asociados al reconocimiento de mi propia identidad como tal. Poseo un documento identificador (cédula de identidad), el cual, menciona que mi identidad frente al estado chileno lleva por nombre Jonathan Eduardo Zumaran Lienlaf, de sexo masculino. Una identidad sexogénero que se me ha impuesto desde el momento en que nací, y que actualmente se ve enfrentada a una realidad distinta. Socialmente, entre amigos, familia y trabajo, se me conoce y se me identifica como Jonas, una persona trans no binaria que rechaza la identidad que le fue impuesta y que no se identifica con el sistema de registro e identificación civil actual. Tengo ideales y características que rechazan y enfrentan cualquier tipo de clasificación en base al binarismo de género, lo cual para mi se relaciona como un constructo social producto de estereotipos creados por y para definir y controlar el comportamiento de las personas en determinados contextos.

Dicho esto, me identifico realmente como una persona queer, de ideales basados en la teoría queer. Para comprenderlo, es necesario aclarar e identificar cuatro elementos que se entremezclan para entender y definir las diversas identidades que se involucran en el desarrollo humano desde una perspectiva queer. El primero de ellos es el sexo biológico, el cual hace referencia a aquello que se asigna, a lo que se puede medir objetivamente, y está

principalmente relacionado a los genes, genitales, gónadas y gametos, entre otros, con los cuales un ser nace. El segundo es la identidad de género, la cual está relacionada a cómo una persona se percibe a sí misma, es un proceso reflexivo, personal y emocional donde se reconoce y se identifica según las experiencias y vivencias que ha mantenido consigo misma. El tercero se refiere a la expresión o performatividad de género el cual consiste en el cómo una persona le muestra y expresa a su entorno su propia identidad, o dicho de otra manera, el cómo quiere que un otro la perciba a través de su apariencia, vestimenta, gestualidades, movimientos y comportamiento de nuestra expresión en base a cómo es vista según las concepciones y constructos sociales. Y por último está la orientación sexual, que se relaciona a la atracción física, emocional y psicológica que siente y percibe una persona hacia otra.

Por lo tanto, desde este último aspecto, se podría decir que soy una persona abiertamente homosexual, denominada así para satisfacer las etiquetas de una sociedad construida en base a la normatividad de su sistema binario, desde un punto de vista biológico, mi sexo es atribuido a lo masculino, por el hecho de nacer con un genital masculino, pero mi género difiere de lo tradicionalmente conocido dentro de una sociedad binaria —como hombre y mujer—, soy una persona trans no binaria, que rechaza y no se identifica con el espectro del binarismo de género, y en la cotidianeidad lucho constantemente contra el comportamiento habitual que está ligado a la norma y que se le atribuye y se le impone a mi sexo biológico, por dar un ejemplo, desde el punto de vista sexual para el sistema cis normativo tengo una orientación homosexual, cuando en realidad lo típico sería tener una relación con una persona cuyo sexogénero sea el de una mujer.

Mi género lo defino, y como ya he mencionado, como no binario, lo que resulta en que mi imagen, mi performatividad de género, esté en una constante lucha entre lo que es tradicionalmente visto como lo femenino y lo masculino.

Esto último ha conllevado a tener una realidad de discriminación y violencia, sobre todo en el espacio público, donde personas se toman la atribución de insultarme y enfrentarme en la calle, ya sea por apariencia, por comportamiento o por demostrar afecto a personas de mi mismo sexo, en definitiva por desafiar y escapar a todas estas construcciones sociales tradicionales, es que, se me ha invalidado y no se me ha reconocido como una persona que siente, experimenta y vive el espacio público como cualquier otra. Me he visto en la obligación de habitar el espacio público desde mi propia resistencia corporal.

Afortunadamente, de pequeñx fui excesivamente extrovertidx, me gustaba bailar, cantar, jugar, salir con amigos, en realidad, lo que cualquier infante hace a esa edad. Mis padres nunca fueron restrictivos en cuanto a lo que quería hacer de niñx, y por lo mismo siempre fui de gustos diversos en cuanto a lo que yo escogía relacionarme. Por ejemplo, de autos de carrera, pasaba a peinar muñecas, de jugar a las escondidas o a la pelota con hombres, pasaba a imitar pasos de baile con mujeres, en fin, nunca me encasillé en lo que era socialmente permitido para un niñx biológicamente masculino, y mis padres, como ya mencioné, nunca me restringieron con qué me debía relacionar, en ese sentido fueron bastante permisivos y abiertos mental y socialmente en cuanto a mi crecimiento emocional, mi relación con otrxs y el desarrollo de mi propia identidad.

Es efectivamente en la adolescencia cuando mi personalidad se ve afectada y enfrentada a la normatividad social. Los comentarios, murmullos y gritos en la calle, fueron los que me generaron una experiencia relacionada principalmente a la sensación de miedo, por ende provocaron tener que ocultar ese lado femenino de mi comportamiento, donde ya no podía permitirme bailar, tenía que evitar movimientos suaves, forzar mi voz, escuchar otro tipo de música y construir mis sueños en base una familia heteronormativa, una especie de enmascaramiento social,

todo para tener que evitar episodios de discriminación y no volver a pasar y enfrentarme a ello.

Por otra parte, vivir los primeros 18 años de mi vida en una comuna alejada del centro de Santiago como lo es Puente Alto, hizo que mi personalidad creciera en una especie de burbuja, donde el desarrollo social y cultural se veía muy limitado por el entorno familiar y escolar, sobre todo en una comuna periférica, estigmatizada y marginada socialmente. Fue recién entonces, en la etapa adulta, donde la universidad y esta amplitud de conocimiento me hizo dudar de la realidad que estaba construyendo para mi vida, cuestionar mis metas y sueños, tener un mayor interés por actividades culturales, sociales, y de entretenimiento relacionados a la cultura pop, y por tanto a aceptar todo eso que reprimí de mi identidad debido a la discriminación que se fue desarrollando por ser diferente a la normatividad binaria y heterosexual.

Fue realmente difícil dar ese salto donde volvía a encontrarme con mi personalidad reprimida, ya que por muchos años construí una historia de vida basada en las normas y expectativas que la sociedad hetero patriarcal y ultra neoliberal tenía de mí y no lo que realmente sentía, quería y necesitaba, no vivía una existencia que celebrara mi propia creatividad, si no la conformidad, donde mi cuerpo le pertenecía a la norma.

Vale decir que esta liberación fue impulsada por las nuevas experiencias y nuevos conocimientos por parte del entorno en el que me relacioné, donde todo prejuicio y norma era dejado a un lado, y daban paso a espacios donde la diversidad en todos sus sentidos se podía manifestar sin miedos ni ataduras. Una sensación de alivio y expresión indescriptible, tanto así que no dejé jamás que ningún sistema me reprimiera en cualquier sentido. Tras años me logré empoderar de esto, y a luchar constantemente y con orgullo contra toda esa sociedad que no es capaz de tolerar al ser humano que es diferente, y no lo

hago sólo por desafiar al sistema, mi lucha también está impulsada por la gratitud que siento por todas aquellas personas que sufrieron y siguen sufriendo aun más que mi realidad, tan solo por mostrarse tal cual ellos son.

Se podría decir, que lucho día a día contra la norma por homenajear y seguir armando el camino que han construido los que lucharon y se sacrificaron en el pasado, y además por quienes también lo siguen haciendo. Pero, ¿qué pasa con aquella parte de la sociedad que no tiene acceso a estos espacios diversos o a estas experiencias que no se rigen por lo tradicional? o ¿qué sucede con quien está atrapado en una burbuja (como lo estuve yo en mi adolescencia) y no le permite cuestionarse ni reflexionar sobre su identidad?. Lamentablemente Santiago es una ciudad transfóbica, donde rige la hetero y cis normatividad, donde personas como yo atraen miradas violentas y el espacio público les permite insultarnos, discriminarnos, asesinarlos y violentarnos.

En definitiva, mi proyecto nace de la necesidad de generar estos espacios de crítica y de socialización en donde se visibilice otro tipo de realidades, donde el sistema binario y la heteronormatividad de un paso al costado y aprenda a tolerar la diversidad que puede tomar los seres humanos, sobre todo en tiempos actuales. Sin ofensas, sin violencias, solo con una aceptación y un respeto a las personas que son y sienten diferente a la norma, y así transformar los espacios públicos de Santiago en lugares donde nos sintamos parte y no ajenos a él, ya que el espacio público no lo hacen unos pocos, todo lo contrario, lo hacemos todos.

OPORTUNIDAD DE DISEÑO

EL ARTE Y SU RELACIÓN CON EL DISEÑO

Cuando hablamos de arte, podría resultar confuso pensar en cuál sería la tarea del diseño en esta materia, debido a que, se suele separar teóricamente el Arte del Diseño, pues en el primero existe una relación de subordinación en su proceso de creación, es su propio fin, por lo tanto tiende a tener un carácter más individual, desde el propio yo. En cambio el diseño, es en parte, contradictorio a esta disciplina, ya que su propósito se construye en base a dar soluciones a un otro sobre un problema de comunicación. En concreto, identifica y reconoce un problema y le entrega una solución a través de lo creado, posee una función específica y a su vez relativa para satisfacer la necesidad de un tercero.

Dicho esto, es necesaria la disciplina del diseño para instaurar una obra de arte de carácter contextual, ya que su labor contribuye a la mediación entre las distintas fuerzas que se entremezclan a la hora de intervenir la ciudad. El diseño y su carácter interdisciplinar toma el rol de dirección y manejo de estas fuerzas elementales que se presentan en el espacio público para que la obra de arte de tipo contextual se manifieste, con el fin de utilizarlo como una necesidad real de los habitantes de una ciudad sobre modernizada. El diseñador será quien transforma los espacios de tránsito de un contexto urbano, en espacios donde ya no solo se transite sobre él sino que intenta darle un mayor sentido de reivindicación y apropiación de lo que ya le pertenece a su usuario/transeúnte, pero que no es capaz de percibir

producto de las diversas problemáticas que le afectan en su cotidianeidad.

Resulta pertinente intervenir además este tipo de arte contemporáneo, para introducirlo en dichos espacios desde una perspectiva poética, contingente y con sentido de pertinencia, despojándolo de términos estéticos, para así comunicar mediante el diseño, una conexión entre la realidad despedazada y el lenguaje con el que se relaciona el espectador. En definitiva, el diseño funciona como medio catalizador estratégico entre la obra, el artista y el espectador —el habitante sobre modernizado.

OBJETIVOS

Objetivo General

Establecer y proyectar una obra de carácter contextual situada en el espacio público, con el fin de visibilizar la discriminación hacia las minorías sexuales y de género, generando un espacio de socialización y experimentación, encarnando una realidad vulnerada y amenazada.

Objetivos Específicos

Asimilar el acto de resistencia que emerge de la existencia de las minorías sexuales y de género a través de la apropiación y reivindicación del insulto, ese acto connotativo que les afecta y les violenta en los espacios públicos y de tránsito.

Comprender que la fuerza de la reivindicación del insulto, de no dejarse afectar más por él, es una estrategia que visibiliza una historia que les afecta, les identifica y les pertenece.

Desarrollar una plataforma digital que funcione como medio para indicar los espacios públicos en los que las disidencias de género se relacionan, para así provocar un sentido de pertinencia de su contexto y su marginalidad social.

Generar un espacio de crítica y reflexión desde el contexto de binarismo de género impuesto en una sociedad patriarcal y neoliberal y que se reafirma en los espacios de tránsito.

Exponer a las minorías sociales con riesgo de marginación, discriminación y violencia, para visibilizar una realidad vulnerable que existe, pero que vive oculta, ya que sobrevive a través de su lucha frente al sistema, su propia resistencia.

MARCO TEÓRICO

LA REPRODUCCIÓN TÉCNICA

COMO VÍNCULO ENTRE ARTE Y SU DESARROLLO SOCIAL EN EL CONTEXTO URBANO

La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica - *Walter Benjamin*

Los seres humanos desde siempre han podido imitar y recrear lo que otros ya han realizado en un espacio y tiempo determinado. Este acto, como lo describe Walter Benjamin, en *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica*, se le conoce como el de reproductibilidad. Este acto de reproducción nos abre las puertas y nos da la posibilidad de crear y generar nuevos procedimientos artísticos que nos permitan activar el lugar específico donde dichas obras son reproducidas —emplazadas. Lo que introduce a referirme y entender dicho acto.

"Hacia 1900 la reproductibilidad técnica había alcanzado un estándar tal, que le permitía no solo convertir en objetos suyos a la totalidad de las obras de arte heredadas y someter su acción a las más profundas transformaciones, sino conquistar para sí misma un lugar propio entre los procedimientos artísticos. Nada es más sugerente para el estudio de este estándar que el modo en que sus dos manifestaciones distintas -la reproducción de la obra de arte y el arte cinematográfico- retroactúan sobre el arte en su figura heredada."
(Benjamin, 2003, *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica*, pp 40-41)

En el acto de la reproductibilidad —visto desde un carácter artístico y cultural— se abandona la existencia única de su figura heredada, lo que quiere decir que su singularidad se ve deteriorada debido a que su historia, su lugar, y su contexto fueron trasladados hacia otro lado, hacia otro contexto, provocando así la pérdida de la autenticidad de la cual se originó. Aun así, el hecho de que este acto sea desplazado, hace que se actualice y que se nos presente en un nuevo tiempo y espacio, otorgándole una nueva característica singular que la original no posee.

Por otro lado, es necesario esclarecer que la simple reproducción de una obra no nos proporciona un valor adicional comparada a la original, es más, el hecho de reproducir un mismo objeto múltiples veces, pierde tanto su autenticidad como su aura (o esencia), producto de su agotamiento, y para que la obra de arte reproducida sea considerada como tal debe poseer la edición de sus partes originales. Es el montaje de lo que se va a reproducir lo que realmente le otorga ese valor artístico.

"La técnica de reproducción, se puede formular en general, separa a lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar sus reproducciones, pone, en lugar de su aparición única, su aparición masiva. Y al permitir que la reproducción se aproxime al receptor en su situación singular actualiza lo reproducido."
(Benjamin, 2003, *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica*, pp 44-45)

Este razonamiento, me hace reflexionar sobre la necesidad de destacar un acto de reproductibilidad en el cual, la obra que se reproduzca, posea un nuevo y refrescante valor de carácter artístico, cultural y principalmente social, que este sea diseñado para ser pertinente en su historia, contexto y lugar, para quienes sean parte de él —el receptor destinatario— logre apropiarse con confianza y naturalidad del espacio, sin sentirse ajenos a la obra reproducida, provocando así que se reactive la participación del usuario en los espacios, cuyo acto seguido logre visibilizar cualquier problema que identifique y represente cualquier suceso o hecho sociocultural.

La humanidad en la actualidad y principalmente en el contexto de urbanización, se ha convertido en un objeto de contemplación, la cual me resulta indispensable intervenir debido a que la sobremodernidad en la que se ha ido desarrollando en las grandes ciudades, provoca fuertes problemáticas, marginaciones sociales y sobre todo culturales, y esta reproductibilidad de la que describo, me parece una herramienta fundamental que me es pertinente apropiarse para dominar las fuerzas sociales elementales y así generar nuevas y vanguardistas obras

de arte que sean capaces de rediseñar la ciudad que se ha ido construyendo el último tiempo, y utilizar los espacios públicos y de tránsito como medio para darles visibilidad a los problemas que afectan a los habitantes de un mismo entorno, cambiando así, la forma de ver y vivir la ciudad, sobre todo desde un punto de vista de inclusividad, respeto, empatía y aceptación, donde deje de imperar el sistema patriarcal ultra neoliberal que habitamos y darle un mayor espacio a la reflexión despojando a la ciudad de su carácter meramente funcionalista.

"Las ciudades enfrentan hoy —quizás por primera vez en la historia— la obligación y urgencia de responder a todos/as sus ciudadanos/as y sus diferencias. Las ciudades que consideran sólo a ciertos tipos de ciudadanos/as y que promueven sólo algunos estilos de vida se encuentran en permanente crisis, ya que los que quedan en las sombras van buscando, naturalmente, formas de adaptarse y sentirse parte, entrando en fricción con lo que se ha establecido como legítimo y oficial."¹

1. Santiago no está diseñada para la diversidad. (2019, junio 23). El Mostrador. Recuperado 23 de febrero de 2021, de <https://www.elmostrador.cl/noticias/opinion/columnas/2019/06/23/santiago-no-esta-disenada-para-la-diversidad/>

MARCO TEÓRICO

LA CIUDAD

Y UN FUTURO CARÁCTER CONTEXTUAL
—EL ARTISTA COMO CONECTOR DE UNA REALIDAD

Un arte contextual - *Paul Ardenne*

Cuando hablamos de obras de arte, automáticamente la relación colectiva que se le atribuye es la de arte convencional, esa que se establece entre las cuatro paredes de un museo o cualquier galería de arte ubicada en algún espacio determinado, la cual se ve reflejado desde lo interior y lo privado, lleno de ataduras estéticas estrictas, donde además representa para el ciudadano común y corriente una figura elitista y muchas veces ajena, lejana y desconocida.

"el arte de los museos es puesto en duda, porque está reservado a una elite está condicionado por criterios estéticos complejos que impiden el acceso cultural al gran público."
(Ardenne, 2006, *Un arte contextual*, p 56)

Si relacionamos y analizamos al arte convencional con el acto de reproductibilidad, puede interpretarse al arte como ese objeto reproducido por algún procedimiento artístico que es montado sobre una superficie, lo que significa que muchas veces pierde su autenticidad. Mi objetivo es justamente apropiarse esa pérdida del aura en la cual dicha obra fue reproducida, y darle un nuevo carácter artístico mediante el emplazamiento de esta misma en los espacios públicos y de tránsito, debido a que dicho acto actualiza su historia, su lugar y su contexto debido a que estos serán desplazados a un espacio que es ajeno a su propia singularidad, pero que ofrece al espectador una nueva experiencia sensible y pertinente.

"Saliendo del museo, la obra de arte ya no está expresamente concebida para él y puede adherirse al mundo, a sus sobresaltos, ocupar los lugares más diversos, ofreciendo al espectador una experiencia sensible original."
(Ardenne, 2006, *Un arte contextual*, pp 22)

Trasladar la obra de arte fuera del contexto tradicional y su experiencia museal tiene como objetivo establecer un nuevo planteamiento artístico, cuya intencionalidad es la de generar un conflicto donde ponga en boca un análisis y reflexión crítica sobre hechos concretos, que le pertenece e incumbe a la ciudad y a quienes la habitan con el fin de generar una relación distinta a lo que se conoce habitual y normativamente como arte, despojándose tanto de límites sociales como institucionales.

"Sacar la obra de arte de la caverna es modificar su naturaleza, pasar de la forma que busca o produce el efecto plástico a una forma que abraza los hechos concretos para dar cuenta de ellos, para ponerlos en mejor perspectiva o someterlos a un examen crítico."
(Ardenne, 2006, *Un arte contextual*, p 27)

El artista —quien manifiesta el objeto reproducido— es el encargado de editar cada una de las partes reproducidas que conformarán la composición de una obra. Esta edición referida a un montaje debe establecer una conexión directa y sin intermediarios entre dicha obra y su contexto, para lograr así una interacción con la realidad y el espacio en la cual se ubica. El autor debe hacerse cargo y dominar esta nueva fórmula de llevar el arte a una realidad donde este salga de su territorio tradicional museal y se apodere de la calle. Una realidad que escapa hacia el mundo y a sus diversidades de lugares existentes, ofreciendo al espectador, no tan solo una mayor sensibilidad y pertinencia sociocultural, sino que además, lo invita a ser partícipe de su resultado en el espacio y tiempo.

"Una exposición en la era contextual del arte ya no es forzosamente la colocación de varios cuadros o esculturas en una sala de museo y dispuestos en un orden determinado. Que la exposición se apodere de la calle, que se introduzca en un desfile de modas en un concierto de música tecno, [...] está entendida por el artista como una fórmula de la que se tiene que hacer cargo y que tiene que dominar"
(Ardenne, 2006, *Un arte contextual*, p 21-22)

Según Paul Ardenne, en *Un arte contextual*, define al arte contextual como un gesto que muestra el deseo de transformar sencillamente la ciudad en un objeto de experiencia, en palabras más profundas, cuando el artista le da un carácter contextual a la obra reproducida, esta es capaz de crear una instancia de comunicación cuyo valor existe por medio de un lenguaje que visibiliza o da hincapié a problemas relacionados con la realidad de una sociedad. Esta característica es la que hace partícipe al espectador como parte del resultado de la obra, logrando una verdadera conexión y una experiencia original mediante su propia historia, cultura y el lugar donde habita y se relaciona con los otros.

Refiriéndose al arte contextual como un: "gesto que muestra el deseo de transformar sencillamente la ciudad en objeto de experiencia."
(Ardenne, 2006, *Un arte contextual*, p 76)

"Para el artista contextual modificar la vida social [...] se trata de hacer del lenguaje del arte un lenguaje a la vez integrado, por lo tanto capaz de ser oído, y disonante, es decir, cuyo propósito viene a poner en debate la opinión dominante. [...] También es estético: genera una estética comunicativa, comunicación e intercambio con la sociedad aparentemente garantizados por la naturaleza simbiótica de la obra."
(Ardenne, 2006, *Un arte contextual*, p 26)

Para dicha situación, la experiencia sensorial que nos puede dar el arte contextual es clave, es la encargada de generar momentos inéditos y la que logra aumentar la comunicación entre el ser humano, sus pares y su entorno. El espectador se ve enfrentado, no al objeto o la exposición de la obra de arte como tal, sino que a acontecimientos que son generados por esta experiencia y que se ve intervenida por el mundo real en movimiento. El artista, por lo tanto, se despoja de su rol de creador y se transforma más bien en un conector entre la realidad despedazada y su lenguaje con el espectador.

Se puede afirmar entonces, que el arte contextual transforma el arte tradicional de la simple contemplación, a un arte en donde el espectador y su participación es

fundamental, dicho arte actúa como un arte público, en donde el artista debe dejar su presencia como tal, para atestiguar su existencia. Dicho acto de presencia del artista conlleva a una reivindicación social, donde existe un acto de apropiación del espacio real y su intervención en la cotidianidad, por tanto, hace que este arte sea de tipo público, crítico y provocador.

A diferencia de la experiencia que se genera entre las cuatro paredes de un museo, el arte tradicional que se presenta en dicho espacio puede modificarse, editarse, incluso suponerse, pero en el territorio de la realidad, de la cotidianidad en la que está inmerso estos espacios públicos y de tránsito, la experiencia sensorial es incontrolable debido a que está en constante movimiento, donde compiten diversas variantes entre sí, por lo tanto la obra depende no tan solo de la edición de sus partes si no que además, el montaje, debe hacerse cargo no tan solo de lo contingente y accidental de su contexto, si no de aquellos actos de presencia que actúan como provocadores de escena.

"Una obra clásica, realizada en estudio, puede corregirse. Una obra producida en contexto real depende, al contrario, de la realidad, la forma está determinada por los gajes que son los del mundo real en movimiento, mundo donde lo accidental, tiende a tomar el rango de esencia."
(Ardenne, 2006, *Un arte contextual*, p 36)

"El acto de presencia, de nuevo, es un acto de apropiación del espacio real, el de la vida cotidiana. Hace de este tipo de arte, incontestablemente, un arte público. No es necesario precisar: este arte público puede llegar a la provocación o ser interpretado como provocador, aun cuando el artista tendría en mente o pondría en escena un solo acto de presencia."
(Ardenne, 2006, *Un arte contextual*, p 53)

"Por definición, el espacio público es un espacio disputado, en el que compiten varios poderes y otras muchas energías. Un espacio siempre en vía de pérdida o de confiscación, que, por lo tanto, no podemos detener o controlar de una vez por todas. De ahí la importancia del carácter efímero del arte contextual, importancia que sobrepasa la mera cuestión de estilo. La duración, en efecto, haría que el arte contextual entrase en un registro de tiempo que sobrepasaría el contexto. Perpetuado, ya no sería paso del arte en el tiempo, sino monumentalización, perennización de la presencia."
(Ardenne, 2006, *Un arte contextual*, p 58)

La ciudad presenta un atractivo en potencia para una obra de arte de carácter contextual, debido a que representa un lugar de una actividad continua y cotidiana, frenética e intensa, donde este arte contextual tomaría cuerpo de manera literal —en donde se vive, no se ilustra. El artista, como diseñador, es quien debe ser capaz de transformar y moldear el espacio urbano con sentido de proximidad y de invitación al espectador para sentirse identificado con lo que ve. Es por esta razón, que es pertinente ajustarse a la realidad del transeúnte urbano con temas de contingencia social, para así no tan solo activar un estado de contemplación en la que se sientan propio en ellos, si no que además mejorar nuestra manera de habitar y relacionarse, en un espacio que está lleno de problemáticas invisibilizadas.

"la experiencia tiene como naturaleza dinamizar la creación. Recurrir a ella permite aferrarse a fenómenos inéditos que el artista provoca y precipita, esperando de su desarrollo un aumento de expresión, una mejor comprensión del mundo y una posibilidad de habitarlo mejor."
(Ardenne, 2006, *Un arte contextual*, p 32)

"Esta voluntad de no someter, de no controlar el paso y el desplazamiento que permite en el espacio, implica un principio de aventura. También es el indicador significativo de que el medio físico en el cual el artista se mueve, la ciudad, ha dejado de serle en todo punto natural. Este medio ya no es el del residente integrado, habitual de los sitios donde vive, sino un espacio por descubrir, que admitimos no siempre conocer, que aún no hemos recorrido e incluso que no sabemos cómo apropiarnos"
(Ardenne, 2006, *Un arte contextual*, p 63)

"Tal y como la considera el artista contextual, la ciudad es una realidad dada pero maleable, un —espacio— en el que el artista instala una obra que adquiere el rango de "herramienta visual" o de herramienta a secas."
(Ardenne, 2006, *Un arte contextual*, p 67)

Dichas problemáticas pasan desapercibidas debido a que el transeúnte cotidiano de un espacio sometido a la urbanización muchas veces no representa realmente un residente integrado en la realidad de su espacio, si no que solo hace uso de este como una mera situación de tránsito lo que provoca indirectamente que las problemáticas que aquejan a la ciudadanía sean desapercibidas, esto es así ya que la ciudad fue diseñada con una visión meramente funcionalista, que solo ha respondido al crecimiento

demográfico y económico, enajenando al individuo de su propio entorno, y sin saber cómo apropiarnos de él y mucho menos a relacionarnos entre nosotros. El ciudadano debiera ser considerado como un espectador que tiene una relación activa y directa entre el espacio público y su interacción con él, modificando la relación espacio tiempo del ciudadano, esto provocaría una experiencia que podría hacer vibrar el interior de este, logrando no tan solo una proximidad entre su realidad, la obra y el tiempo en el espacio, si no que también una invitación a vivir "el aquí y el ahora" de la ciudad.

*"Si el arte urbano se presenta como un factor que añade forma a la ciudad, no cabe duda de que le añade también tiempo o, más bien, temporalidades propicias a modificar el tiempo medio tal como lo siente el ciudadano."
(Ardenne, 2006, Un arte contextual, p 77)*

Como reflexión, el artista gestiona contingencias, es quien utiliza la participación como una fuerza en beneficio por y para la comunidad. La población se convierte entonces, en la actriz principal de una obra que toma vida y cuerpo gracias a la participación del transeúnte, lo que quiere decir que destaca el arte como levantamiento emocional hacia la población sumergida en la cotidianidad de la realidad y lo que esta representa en un sistema lleno de tradiciones, límites y normas arcaicas, en donde se acentúa sobre la verdadera necesidad de un diseño urbano de mejor calidad, y que considere a toda la diversidad de ciudadanos que habitan en él, para así generar una mayor conciencia colectiva, empática, tolerante y social para quienes habitamos la ciudad.

MARCO TEÓRICO

ESPACIOS DE TRÁNSITO,

UNA OPORTUNIDAD DE ENCUENTRO CULTURAL

Los no lugares Espacios del anonimato - Marc Augé

El tiempo en ruinas - Marc Augé

En una ciudad sobre modernizada, donde impera el carácter funcionalista y prima el capitalismo por sobre políticas de desarrollo socioculturales, se originan como consecuencia, espacios de tránsito, donde reconocerse, identificarse y encontrarse en dichos espacios es prácticamente una situación difícil de producirse. Estos espacios, como menciona Marc Augé, en Los no lugares espacios del anonimato, los denomina con el nombre de no lugares, donde se impone en sus habitantes un efecto de soledad, de individualismo, que no tan solo lo hace sentir ajeno a su entorno, sino que además de no encontrar identidad e historia que lo haga sentirse parte de un lugar, de apropiárselo y de compartirlo con un otro, en definitiva el habitante de una ciudad sobre modernizada se ve afectado de la cotidianidad que dicho contexto urbano provoca.

"Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar."

(Augé, 2000, Los no lugares Espacios del anonimato, p 83)

Refiriéndose a la sobremodernidad: "Esta impone en efecto a las conciencias individuales experiencias y pruebas muy nuevas de soledad, directamente ligadas a la aparición y a la proliferación de no lugares."

(Augé, 2000, Los no lugares Espacios del anonimato, p 97)

"...como los lugares antropológicos crean lo social orgánico, los no lugares crean contractualidad solitaria."

(Augé, 2000, Los no lugares Espacios del anonimato, p 98)

Las construcciones, monumentos o sitios que alguna vez en el pasado eran de gran importancia, ya sea cultural, política o gubernamental y que en la actualidad son consideradas en estado de ruinas —o en desuso— y que tuvieron un proceso de restauración nos dice que su pasado se ve reflejado de una manera únicamente visual, que es carente de su emocionalidad, debido a que, y siguiendo con la reflexión sobre el acto de reproductibilidad, la representación de una obra a medida que se restaura va perdiendo su alma y su esencia de lo que algún día fue para el habitante y/o usuario del lugar y se transforma en una construcción de mera contemplación —como la de un paisaje— ya que de una u otra forma el contexto original en la cual se construyó ha cambiado —se ha actualizado— y con esto se da cuenta que se produce un efecto de exceso de acontecimientos que se aleja de producir cualquier tipo de identidad o relación con el entorno, algo característico de la sobre modernización.

"Esta necesidad de dar un sentido al presente, si no al pasado, es el rescate de la superabundancia de acontecimientos que corresponde a una situación que podríamos llamar de "sobremodernidad" para dar cuenta de su modalidad esencial: el exceso."
(Augé, 2000, *Los no lugares Espacios del anonimato*, p 36)

"El espacio del no lugar no crea ni identidad singular ni relación, sino soledad y similitud."
(Augé, 2000, *Los no lugares Espacios del anonimato*, pp 106-107)

"Los valores que refleja una obra antigua (los valores cosmológicos, pero también la estética que los transmite, si es preciso con sus tics, con sus amaneramientos) no son ya de valores contemporáneos: eso es lo que se ha degradado, eso es lo que ya ha dejado de hablarnos. La obra habla de su tiempo, pero ya no lo transmite por entero. Sea cual sea la erudición de quienes la contemplan hoy, jamás contemplarán con la mirada de quien la vio por primera vez."
(Augé, 2003, *El tiempo en ruinas*, pp 30-31)

"Lo que hoy expresa la obra original es esa carencia, ese vacío, esa distancia entre la percepción desaparecida y la percepción actual, una distancia evidentemente ausente en la copia, que de algún modo carece de falta. 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)."
(Augé, 2003, *El tiempo en ruinas*, p 31)

La conexión del paisaje con el ser humano, sobre todo en el contexto urbano, es importante de señalar, debido a que el paisaje se hace paisaje mediante la existencia de un individuo que se detiene, lo observa, lo descubre y lo analiza, lo que quiere decir, es que para que exista un paisaje es necesario de un observador, que tenga conciencia, juicio y descripción de lo que está en el lugar que permanece —que ponga en percepción un estado puro del tiempo. Dicho esto, las personas se apropian de estos paisajes, los hace tener esa sensación de libertad, debido a que tienen la necesidad de generar lazos, en donde se encuentran y se pierden, lo que hace que reafirme su existencia en estos lugares.

"El personaje está en su casa cuando está a gusto con la retórica de la gente con la que comparte su vida."
(Augé, 2000, *Los no lugares Espacios del anonimato*, p 111)

"Reencontrar el no lugar del espacio, un poco más tarde, escapar a la coacción totalitaria del lugar, será sin duda encontrarse con algo que se parezca a la libertad."
(Augé, 2000, *Los no lugares Espacios del anonimato*, p 119)

"El tiempo <<puro>> es ese tiempo sin historia del que únicamente puede tomar conciencia el individuo y del que puede obtener una fugaz intuición gracias al espectáculo de las ruinas."
(Augé, 2003, *El tiempo en ruinas*, p 47)

"Todo paisaje existe únicamente para la mirada que lo descubre. Presupone al menos la existencia de un testigo, de un observador. Además, esta presencia de la mirada, que produce el paisaje, presupone otras presencias, otros testigos u otros actores."
(Augé, 2003, *El tiempo en ruinas*, p 85)

"Para que haya paisaje, no solo hace falta que haya mirada, sino que haya percepción consciente, juicio y, finalmente, descripción. El paisaje es el espacio que un hombre describe a otros hombres. Esta descripción puede aspirar a la objetividad o a la evocación poética, indirecta, metafórica."
(Augé, 2003, *El tiempo en ruinas*, pp 85-86)

"Para que las palabras tengan el poder de hacer ver, no es suficiente con que describan o traduzcan: es preciso, por el contrario, que soliciten, que despierten la imaginación de los otros, que liberen en ellos el poder de crear, a su vez, un paisaje."
(Augé, 2003, *El tiempo en ruinas*, p 86)

El tiempo en una ciudad sobre modernizada, posee inmuebles (construcciones y obras) que en su arquitectura en el presente hacen alusión a su pasado cuyo fin es el de atraer visitantes de todo el mundo, por consecuencia, la ciudad contemporánea se ha transformado, por medio de representación de su historia, en sinónimo de un espectáculo, que es recuperado con los acontecimientos y las ruinas que se ven reflejados en la ciudad. Esta relación que existe con el espacio público de la cual hablo es lo que me resulta interesante resaltar para demostrar el efecto que dejaría la intervención de la ciudad con cualquier obra de carácter contextual. En definitiva, es esa sensación de espectáculo que nos puede ayudar a pensar de otra manera de habitar estos espacios de tránsito, donde el espectador no tan solo venga, se detenga, y contemple estos no lugares, si no que sea capaz de recibir e interactuar con el mensaje que se quiere comunicar a través de la obra, con el fin de generar espacios de críticas y socialización entre sus habitantes, no tan solo relacionarse con ruinas, si no que con todo su entorno y sus diversas realidades, sin sentirse ajenos, si no que parte de él.

*"La sobremodernidad convierte a lo antiguo (la historia) en un espectáculo específico, así como a todos los exotismos y a todos los particularismos locales."
(Augé, 2000, Los no lugares Espacios del anonimato, p 113)*

*"Hoy nos encontramos en la necesidad inversa: la de volver a aprender a sentir el tiempo para volver a tener conciencia de la historia. En un momento en el que todo conspira para hacernos creer que la historia ha terminado y que el mundo es un espectáculo en el que se escenifica dicho fin, debemos volver a disponer de tiempo para creer en la historia. Esa sería hoy la vocación pedagógica de las ruinas."
(Augé, 2003, El tiempo en ruinas, p 53)*

El modelo ultra neoliberal que afecta a la ciudad y su visión funcionalista han progresivamente deteriorado la vida pública de sus habitantes y por sobre todo perdido la atención y ese sentido de espectáculo de estos lugares denominados como ruinas, debido a que la mayoría de las intervenciones e instalaciones públicas fueron diseñadas únicamente para la circulación acelerada de personas y bienes, como los medios de transporte y los centros comerciales. Estos espacios

presentan condiciones de circulación en donde el habitante pasa a ser un individuo que no interactúa realmente con su par o el lugar en si, ni siquiera genera identidad ni mucho menos relaciones, tampoco historia, solo evoca soledad y similitud entre sus pares, lo que progresivamente genera la desvalorización, la monotonía o simplemente un desinterés de nuestro propio entorno y en cómo lo habitamos.

*"La sobremodernidad (que procede simultáneamente de las tres figuras del exceso que son la superabundancia de acontecimientos, la superabundancia espacial y la individualización de las referencias) encuentra naturalmente su expresión completa en los no lugares."
(Augé, 2000, Los no lugares Espacios del anonimato, p 112)*

*"Los no lugares y las imágenes se encuentran en cierto sentido saturadas de humanidad: son producidos por hombres, y son frecuentados por hombres, pero se trata de hombres desvinculados de sus relaciones recíprocas, de su existencia simbólica."
(Augé, 2003, El tiempo en ruinas, p 91)*

*"Todos tienen necesidad de tiempo, de que se les conceda un poco de tiempo que les permita apropiarse del espacio, reconocerse y ser reconocidos en él."
(Augé, 2003, El tiempo en ruinas, p 93)*

*"Los hombres no pueden vivir solos: tienen necesidad de lazos, pese a que a veces se sientan prisioneros de ellos, se resignen a tenerlos o quieran romperlos. Tienen necesidad de paisajes, ya para encontrarse, ya para perderse en ellos, y por tanto necesitan también textos que confirmen la existencia o recreen la imagen de esos paisajes."
(Augé, 2003, El tiempo en ruinas, p 93)*

*"El mundo de la globalización económica y tecnológica es el mundo del tránsito y de la circulación —destacándose todo ello sobre un trasfondo de consumo—."
(Augé, 2003, El tiempo en ruinas, p 101)*

Este individuo es un ser total, no dividido, construye una historia a medida que transcurre el tiempo, y esta historia se hace relevante en su esencia en la necesidad de darle sentido a los acontecimientos que ocurren en el tiempo. Estos acontecimientos ocurren en un espacio en donde dicho individuo nace y desarrolla su vida en un lugar, y para él, ese lugar se hace único y no existe otro igual. Los espacios públicos, los ya mencionados en estado de ruinas, no son precisamente lugares en donde el individuo ha hecho de ese espacio algo propio ya como se mencionó el contexto original cambió y ya no es el mismo que el de su pasado, por tanto ya no se reconoce identidad alguna y

es precisamente esta la problemática en donde el artista (o el autor de la obra) debe manejar por encima de la sobremodernidad de una ciudad funcionalista, para devolver ese sentido de espectáculo mediante nuevos planteamientos, pues vivimos en un mundo donde no hemos aprendido a mirar y habitar todavía, y tenemos que hacer de ella un espacio en el cual nos haga sentir acogidos, seguros y podamos generar identidad y vínculos entre nosotros mismos.

"El mundo de la sobremodernidad no tiene las medidas exactas de aquel en el cual creemos vivir, pues vivimos en un mundo que no hemos aprendido a mirar todavía. Tenemos que aprender de nuevo a pensar el espacio."
(Augé, 2000, *Los no lugares Espacios del anonimato*, p 42)

"Hoy, la frecuentación de los no lugares ofrece la posibilidad de una experiencia sin verdadero precedente histórico de individualidad solitaria y de mediación no humana (basta de un cartel o una pantalla) entre el individuo y los poderes públicos."
(Augé, 2000, *Los no lugares Espacios del anonimato*, p 120)

El artista y el rediseño de los espacios públicos —ya sea en ruinas o no— son los encargados de hacer posible la restauración y/o reivindicación de estos lugares carentes de identidad y que son producto de la sobre modernización de la ciudad, él es el encargado de volver en el tiempo la ciudad mediante sus ruinas, y lo que hacen es entregarte una invitación a la experiencia del tiempo en dicho espacio. Es importante señalar que el rediseño de estas estructuras y espacios en general no afectan a su pasado, debido a que la ciudad y su arquitectura relatan su propia historia, independiente de sus reconstrucciones, ya que esto representa parte de los cambios que sufre su historia. Los cambios y modificaciones son significativas y relevantes en cada etapa de la historia. Por dar un ejemplo, Berlín luego de la caída del muro, dividió al país a la mitad entre sus dos estados, este hecho hace notar un claro contraste y una fuerte tensión entre ambos lados ya que, la caída del inexistente actual muro de Berlín, será una marca difícil de borrar y quizás nunca ocurra. Sus heridas son expresión de hechos que ocurrieron en su historia y que con su arquitectura y sus reconstrucciones son imposibles de borrar. Existe la oportunidad para realizar algo distinto, de cons-

truir un relato, donde el espacio público se transforme en el medio o plataforma principal para visibilizar problemas sociales y contingentes a la realidad que nos enfrentamos como habitantes de una misma ciudad, donde dejemos de ver al espacio público como una mera situación pasajera y de tránsito, sino que a lugares donde me detengo, me relaciono, y genero nuevas experiencias, con el fin de crear identidad, conocimiento, empatía, y en definitiva conocer otras realidades que quizás no tan solo nuestra monotonía de tránsito, y que el sistema binario, heteronormado y ultra neoliberal nos priva y nos encasilla, sino que la ciudad además no nos deja ver y que no promueve una visibilidad segura y positiva para cualquier problematización que afecte a sus habitantes y sus minorías marginalizadas.

"...el relato constituye para todo lector un encuentro, bueno o malo, excitante o no, un encuentro que lleva tiempo, que requiere un tiempo y que desemboca a veces en identificaciones, en vínculos incondicionales establecidos al término de un viaje interior que el espacio del libro (línea, páginas) materializa y al que ronda la presencia de los otros, más o menos próximos (autor, personajes)."
(Augé, 2003, *El tiempo en ruinas*, pp 76-77)

"Lo que nos cautiva en el espectáculo de las ruinas, incluso en aquellos casos en que la erudición pretende lograr que nos relaten la historia, o en aquellos en que el artificio de una escenificación de luz y sonido las transforma en espectáculo, es su aptitud para hacernos percibir el tiempo sin resumir la historia ni liquidarla con la ilusión del conocimiento o de la belleza, su aptitud para adoptar la forma de una obra de arte, de un recuerdo sin pasado."
(Augé, 2003, *El tiempo en ruinas*, pp 155-156)

"La historia venidera ya no producirá ruinas. No tiene tiempo para hacerlo. Sobre los escombros producidos por las confrontaciones que no dejará de suscitar, surgirán pese a todo, obras de construcción, y con ellas, quien sabe, la oportunidad de edificar algo diferente, de recuperar el sentido del tiempo y, yendo un poco más lejos, tal vez, la conciencia de la historia."
(Augé, 2003, *El tiempo en ruinas*, p 156)

"Necesitamos una utopía de la educación y de la ciencia que nos permita pensar que el porvenir del conocimiento es el porvenir de toda la humanidad, y no el de una minoría rica, ilustrada y dominante."
(Augé, 2003, *El tiempo en ruinas*, p 158)

"El espacio de esta utopía lo poseemos ya: es el planeta. Y sus construcciones más significativas (las singularidades y los no lugares) son el espacio virtual de esta utopía: lo que les falta, hoy, es que logre apropiárselos una humanidad sin fronteras."
(Augé, 2003, *El tiempo en ruinas*, p 158)

"Los no lugares poseen la belleza de lo que habría podido ser. De lo que aún no es. De lo que, un día, tal vez, tenga lugar."
(Augé, 2003, *El tiempo en ruinas*, p 158)

MARCO TEÓRICO

EL DISEÑO

COMO MEDIADOR DEL ARTE EN EL ESPACIO PÚBLICO
—EL ARTISTA Y SU ROL EN EL DISEÑO

Volverse público - *Boris Groys*

Hablar de arte en los tiempos modernos resulta inevitable no relacionarla con la estética, pero mi objetivo justamente es la de escapar exactamente de ese vínculo que las une, tomando un enfoque en la actitud no estética del arte. Para ello, me cuestiono si la educación relacionada a la estética realmente es necesaria como conocimiento base para que el espectador pueda desarrollar una experiencia estética del arte. Según mi propia perspectiva esto provoca que el arte sea valorado, únicamente, por quien vive o nace relacionado a esta cultura, una minoría rica y dominante. Este hecho refleja en lo personal, una desvalorización o más bien, una selectividad hacia el arte a quienes la consumen ya que un espectador no necesariamente debería necesitar de un discurso estético para legitimar o acceder al arte, más bien, es esta actitud estética del arte la que debería abrirle el paso al acceso libre y sin estas ataduras estéticas para el entendimiento y consumo de esta, por tanto, en la actualidad, me resulta indispensable que los autores de obras de arte aborden temas de interés público y contingente, para que así, este sea accesible para cualquier persona que le llame la atención, que le genere un interés y posteriormente una crítica, más propio del arte contemporáneo.

*"La actitud estética es la actitud del espectador. En tanto tradición filosófica y disciplina universitaria, la estética se vincula al arte y lo concibe desde la perspectiva del espectador, del consumidor de arte, que exige al arte la así llamada experiencia estética."
(Groys, 2014, Volverse público, p 10)*

"Sin embargo, con el objeto de experimentar algún tipo de placer estético, el espectador debe estar educado estéticamente, y esta educación necesariamente refleja el milieu social y cultural en el que nació o en el que vive. En otras palabras, la actitud estética presupone la subordinación de la producción artística al consumo artístico y, por lo tanto, la subordinación de la teoría estética a la sociología."
(Groys, 2014, *Volverse público*, p 10)

Este cuestionamiento del arte también se genera en esta época de la sobre modernidad provocando un nuevo comienzo tanto para el artista como para las obras producidas, en donde esta vez se establece una construcción poética o auto poética del arte, que se basa en la producción del propio "Yo Público", lo que genera un interés por el mundo externo, por el desarrollo del arte que nace desde un contexto social de una comunidad, sus habitantes y su vida inmersa en la cotidianidad.

"Hoy, se le pide al artista que aborde temas de interés público. En la actualidad, el público democrático quiere encontrar en el arte las representaciones de asuntos, temas, controversias políticas y aspiraciones sociales que activan su vida cotidiana."
(Groys, 2014, *Volverse público*, p 11)

"La tematización de la nada y de la negatividad en manos de la vanguardia no es, por lo tanto, un signo de su "nihilismo" ni una protesta contra la "anulación" de la vida en el capitalismo industrial. Es simplemente signo de un nuevo comienzo, de una metanoia que mueve al artista desde cierto interés por el mundo externo hacia la construcción autopoética de su propio Yo."
(Groys, 2014, *Volverse público*, p 16)

Y es justamente por esto que el arte contemporáneo debe ser analizado, ya no más en términos estéticos, sino en términos de poética, o más bien, no desde la perspectiva del consumidor —de lo que el espectador espera ver o reconocer— sino desde la de productor, de lo que el artista quiere comunicar, y lo que puede lograr mediante el diseño como un conector de una realidad despedazada y el lenguaje de su espectador. En definitiva, el diseño puede actuar como el mediador estratégico entre la obra, el artista y el espectador.

"...el arte contemporáneo debe ser analizado, no en términos estéticos, sino en términos de poética. No desde la perspectiva del consumidor de arte, sino desde la del productor."
(Groys, 2014, *Volverse público*, p 15)

El diseño antes que lo conociéramos tal cual es hoy en día, surge justamente del diseño moderno, en el cual, nace de una rebelión en contra las tradiciones de las artes aplicadas, teniendo el diseño un enfoque mayoritariamente hacia su apariencia, y como esta llega a ocultar su esencia. Con la aparición del diseño industrial moderno en el siglo xx, el diseño moderno fue criticado y le dio un vuelco a su principal estado de esconder las cosas mediante su apariencia y buscó volver a revelar la esencia de los objetos en vez de diseñar sus superficies. Por lo que aparece el término denominado como el antidiseño, como la manera de restar y no agregar más elementos ornamentales al diseño, con el fin de revelar el sujeto oculto de las cosas y así evitar que el espectador sea seducido únicamente por su apariencia, y esta sea capaz de reconocer su esencia, su función y su verdadera composición, por tanto, la ética se volvió parte elemental de su estética. Y es esta característica la que debe funcionar como el conector principal de la actitud estética del espectador y la acción poética que la obra de carácter contextual intenta comunicar, transformando así al artista diseñador en el responsable de su propia imagen.

Refiriéndose al diseño industrial moderno: "el diseño moderno no considera que su tarea sea la de crear una superficie sino la de eliminarla, como un diseño negativo o un antidiseño. El diseño moderno genuino es reduccionista, no agrega, sino que resta. No trata de diseñar cosas individuales para ofrecerlas a la mirada de los espectadores y consumidores y así seducirlos. Busca, en cambio, modelar la mirada del espectador de manera tal que sea capaz de descubrir cosas por sí mismo."
(Groys, 2014, *Volverse público*, p 22)

"La muerte de Dios implicó la desaparición del observador del alma, a quien, por siglos, se le dedicaba su diseño. Por lo tanto, el lugar del diseño del alma cambió. El alma se volvió la suma de las relaciones en las que participaba el cuerpo del hombre. Antes, el cuerpo era la prisión del alma; ahora el alma se volvía el ropaje del cuerpo, su apariencia social, política y estética."
(Groys, 2014, *Volverse público*, p 24)

"En el diseño, la ética se volvió estética; se volvió forma. Donde alguna vez estuvo la religión, ahí emergió el diseño"
(Groys, 2014, *Volverse público*, p 24)

"El diseño moderno es el intento de provocar tal metanoia, un esfuerzo por ver el propio cuerpo y su entorno purificado de todo lo mundano, lo arbitrario y lo que lo sujeta a un particular gusto estético. En cierto sentido, podría decirse que el modernismo sustituyó el diseño del cadáver por el diseño del alma."
(Groys, 2014, *Volverse público*, p 30)

Los nuevos medios han provocado que el artista se despoje de su autoridad ante una obra realizada, y en la actualidad el artista se transforma en la obra, volviendo en sí mismo una imagen. Esto provoca automáticamente que los autores de obras se conviertan en la mirada del otro, en una evaluación estética, asumiendo así una responsabilidad estética, que se define como lo que proyectamos a los demás. Esto puede denominarse como un autosacrificio para el artista, pero la renuncia de su autoría individual también encuentra una recompensa simbólica en su reconocimiento. Si el artista logra transponer este sistema de arte, este mismo comienza a funcionar, cómo funcionan los políticos, como una entidad reconocida que puede transformarse en una mirada positiva o negativa, muy similar a las entidades políticas a través de los medios. El artista deja de ser un productor de imagen y se vuelve él mismo una imagen.

"El arte puede, de hecho, ingresar en la esfera política y, es más: ya lo ha hecho muchas veces durante el siglo xx. El problema no es la incapacidad del arte de volverse verdaderamente político; el problema es que la esfera política contemporánea ya está estetizada."
(Groys, 2014, *Volverse público*, p 38)

"convertirse en una obra no sólo provoca placer, sino también la preocupación de quedar sujeto de una manera radical a la mirada del otro, a la mirada de los medios que funcionan como un súper-artista."
(Groys, 2014, *Volverse público*, p 39)

Muchos artistas modernos han tratado de recuperar un espacio común con el público, sacando al espectador de su rol pasivo, e invitándolo a ser partícipe de sus obras desde una perspectiva segura y externa. Por tanto, la decisión de renunciar a la exclusividad de la autoría funciona a medida que se le da mayor poder de participación al espectador, beneficiando al artista debido a que se enfrenta a una mirada distinta y más cercana hacia el espectador. De ahí es que el diseño moderno convierte los espacios sociales en lugares de exhibición, donde quienes transitan por él, lo hacen desde un rol individual de artista —como cuerpos que protagonizan una obra de arte dentro del espacio.

"...la decisión del artista de renunciar a la exclusividad de la autoría parece funcionar fundamentalmente para darle mayor poder al espectador. Al final, este sacrificio beneficia al artista porque lo libera de esa mirada gélida, que emerge del juicio de un público no participativo."

(Groys, 2014, *Volverse público*, p 47)

"El diseño moderno pertenece no tanto a un contexto económico como a uno político. El diseño moderno ha transformado la totalidad del espacio social en un espacio de exhibición para un visitante divino ausente, en el que los individuos aparecen como artistas y como obras de arte autoproducidas."

(Groys, 2014, *Volverse público*, p 33)

El espacio de exhibición es un lugar que está incluido en la ciudad, cuyo carácter es principalmente público. Este espacio de exhibición se transforma en un espacio de diseño en donde el curador, el encargado de seleccionar las obras reproducidas, construye un itinerario de lectura de todas las obras como si fuera una fragmentación de una obra en total. Este tipo de exhibiciones están hechas específicamente para el público, para quien visita en calidad anónima el espacio designado. Esto provoca que el arte se vuelva parte de la cultura de masas, como una práctica de exhibición en donde se combina la arquitectura, el diseño y la moda, y lo que hoy denominamos arte contemporáneo.

"El curador administra este espacio de exhibición en nombre del público, como su representante. Por lo tanto, el rol del curador es salvaguardar el carácter público de este espacio y, a la vez, traer las obras a este lugar para hacerlas públicas, accesibles al público."
(Política de instalación, cap IV, p 51)

Me detengo a analizar estos espacios de exhibición ya que se transforman en una extensión del espacio público, urbano y neutral. Cuya única función es hacer que los objetos que están dispuestos en su interior sean fácilmente accesibles a la mirada del espectador. Y el encargado de administrar esta tarea, como ya se mencionó, es el curador, quien trae las obras a dicho espacio con el fin de hacerlas públicas, en definitiva es quien trae la imagen ante los ojos del público, dándole presencia y visibilidad, salvaguardando siempre su carácter público, aunque el cuerpo y la presencia del espectador permanece ajeno a este espacio.

"La curaduría cura la incapacidad de la imagen, su incapacidad para exhibirse a sí misma. Por lo tanto, la práctica de la exhibición es la cura que sana la imagen originalmente enferma, que le da presencia, visibilidad. Trae la imagen ante los ojos del público y la convierte en objeto del juicio de ese público."

(Groys, 2014, Volverse público, p 51)

"En este lugar, el cuerpo del observador permanece ajeno al arte: el arte tiene lugar frente a sus ojos, a través de un objeto de arte, una performance o una película. Así, el espacio de la exhibición se concibe como un lugar vacío, neutral y público, una propiedad simbólica del público. La única función de tal espacio es hacer que los objetos que están ubicados en él sean fácilmente accesibles a la mirada del visitante."

(Groys, 2014, Volverse público, p 51)

Por otro lado, la instalación artística es otro ejemplo donde el espacio mismo reúne lo que circula en nuestra civilización, como objetos, textos, películas entre otros, en el cual transforma el espacio público en una obra de arte individual donde, a diferencia de los espacios de exhibición, si se invita al espectador a experimentar ese espacio, donde el arte asume una responsabilidad pública, donde actúa en nombre de una sociedad como totalidad. Si bien este espacio representa simbólicamente una propiedad pública, lamentablemente también representa simbólicamente, propiedad privada del artista, en donde el espacio se vuelve de control autoritario y soberano del autor de la obra, por lo tanto, cualquier visitante dentro del espacio, se encuentra en territorio extranjero, despojándose de su territorio público, además, provoca una separación espacial entre la comunidad transitoria, debido a que genera en ellos una deslocalización de la cultura de masas con el fin de reflexionar sobre su aquí y ahora, funcionando al contrario de la reproducción.

"La instalación artística no circula, sino que fija todo lo que usualmente circula en nuestra civilización: objetos, textos, películas, etc. Al mismo tiempo, cambia, de manera radical, el rol y la función del espacio de exhibición. La instalación opera como un modo de privatización simbólica del espacio público de una exhibición."

(Groys, 2014, Volverse público, p 54)

"La instalación transforma el espacio público, vacío y neutral, en una obra de arte individual e invita al visitante a experimentar ese espacio como el espacio holístico y totalizante de la obra de arte. Todo lo que se incluya en tal espacio se vuelve parte de la obra sencillamente porque está ubicado dentro de él."

(Groys, 2014, Volverse público, p 54)

El artista en estos lugares encuentra la oportunidad de encontrar en el espectador un espacio de comunicación, de crítica y reflexión donde lo vuelve parte de la composición de la obra, en otras palabras, democratiza su propio discurso, lo hace público, visible y contingente, asumiendo así una responsabilidad política y social de lo que intenta representar.

"Incluso hoy en día se considera que la instalación artística es una forma que permite al artista democratizar su arte, asumir responsabilidad pública, empezar a actuar en nombre de una cierta comunidad o incluso de la sociedad como totalidad."

(Groys, 2014, Volverse público, p 57)

"La decisión del artista de autorizar a la multitud de visitantes a entrar en el espacio de la obra se interpreta como una apertura democrática del espacio cerrado de la obra. Este espacio contenido parece transformarse en una plataforma para la discusión pública, la práctica democrática, la comunicación, el trabajo en red, la educación y demás. Pero este análisis de la práctica estética de la instalación tiende a pasar por alto el acto simbólico de privatización del espacio público de la exhibición que antecede al acto de abrir el espacio de la instalación a una comunidad de visitantes. Como he mencionado, el espacio de la exhibición estándar es simbólicamente una propiedad pública y el curador que lo administra actúa en nombre de la opinión pública."

(Groys, 2014, Volverse público, p 57)

En definitiva, la instalación artística no funciona como una copia de representación artística, sino que, todo lo contrario, se reconoce como un original donde emerge el aquí y el ahora, debido al nuevo contexto en el que está inmerso. Deslocaliza al individuo que transita, a una realidad alejada a la de la cultura de masas y lo interrumpe de su cotidianidad espacio temporal y lo haga participe de exhibirse a sí misma, para que así viva una nueva experiencia sensorial en cuanto al arte.

"La separación espacial relativa que provee el espacio de la instalación no supone un giro fuera del mundo sino más bien una deslocalización y una desterritorialización de las comunidades transitorias de la cultura de masas, de un modo tal que las ayuda a reflexionar sobre sus propias condiciones y les da la oportunidad de exhibirse ellas mismas para sí mismas."

(Groys, 2014, Volverse público, p 62)

"Lo que la instalación le ofrece a la multitud, fluida y móvil, es un aura de aquí y ahora."

(Groys, 2014, Volverse público, p 62)

"En general, la instalación opera como el reverso de la reproducción. La instalación retira una copia de un espacio no marcado, abierto y de circulación anónima y la coloca —aunque sea temporariamente— en un contexto cerrado, fijo y estable, en el contexto de un topológicamente bien definido "aquí y ahora".
(Groys, 2014, *Volverse público*, pp 62-63)

Estas nuevas formas de producir arte en la ciudad sobre modernizada, tiene como objetivo hacer visible las distintas problemáticas que afectan a la ciudad en su estado de contemplación, donde la cotidianidad ha permitido pasarlas por alto, donde se desenvuelven claros episodios de marginación social, cultural y económico. El arte pasa a ser de carácter contemporáneo ya que expresa la realidad del presente y la hace pública, la vuelve crítica y abandona cualquier otra estrategia tradicional basada en el pasado y/o en el futuro y enfoca su discurso en vivir la experiencia "de su aquí y de su ahora", en hacer visible al ser contemporáneo en su rol de estar experimentando constantemente con el tiempo.

"El objetivo del arte, después de todo, no es cambiar las cosas (de todas maneras, las cosas van cambiando por sí mismas todo el tiempo). La función del arte es, en cambio, mostrar, hacer visibles realidades que generalmente se pasan por alto."
(Groys, 2014, *Volverse público*, p 67)

"...el arte parece ser verdaderamente contemporáneo si se percibe como auténtico, como capaz de capturar y expresar la presencia del presente, de un modo que está radicalmente impoluto de tradiciones pasadas o de estrategias destinadas al éxito en el futuro."
(Groys, 2014, *Volverse público*, p 83)

"El presente es un momento en el que decidimos acotar nuestras expectativas respecto del futuro o abandonar algunas de las tradiciones más queridas del pasado para poder cruzar el angosto portal del aquí y del ahora."
(Groys, 2014, *Volverse público*, p 85)

"Ser con-tempo-ráneo no necesariamente significa estar presente, estar aquí y ahora; significa estar "con el tiempo", más que "a tiempo". ...puede entenderse como ser un camarada del tiempo, alguien que colabora con el tiempo, que ayuda al tiempo cuando este tiene problemas, cuando tiene dificultades."
(Groys, 2014, *Volverse público*, p 93)

Justamente, hablo de instalación artística para apropiarme de su carácter público, de su aquí y ahora, para ajustarlo a un proyecto de intervención en la ciudad, pero no tan solo con el fin de que el mensaje que deseo comunicar acceda fácilmente a la mirada de un espectador, sino que a su vez, este sea parte de la obra, y que al contrario de la instalación artística, si se sienta propio de él, es más, que tenga un invitación casi explícita a que contribuya y experimente con él.

"Todo el arte surge como diseño, ya sea diseño religioso o diseño del poder. En la época moderna, también el diseño precede al arte. Cuando hoy uno mira arte moderno en los museos, se da cuenta de que lo que está ahí para ser visto como arte moderno es, antes que nada, una serie de fragmentos de diseño desfuncionalizados, diseño de la cultura de masas —desde el mingitorio de Duchamp hasta las Brillo Boxes de Warhol— o diseño utópico que, desde Jugendstil hasta Bauhaus, desde la vanguardia rusa hasta Donald Judd, busca dar forma a la "nueva vida" del porvenir."
(Groys, 2014, *Volverse público*, p 52)

"El arte es diseño que se ha vuelto disfuncional porque la sociedad que lo sustentaba ha sufrido un colapso histórico, como el Imperio Inca o la Rusia soviética."
(Groys, 2014, *Volverse público*, p 52)

"Hoy se concibe la función del arte básicamente de dos modos: 1) como crítica del sistema político, económico y estético dominante y 2) como movilización de la audiencia hacia un cambio de este sistema a través de una promesa utópica."
(Groys, 2014, *Volverse público*, p 163)

"...las características que tenderíamos a buscar cuando hablamos hoy de arte comprometido políticamente; un arte que es capaz de movilizar a las masas para la revolución, y de ayudar a cambiar el mundo."
(Groys, 2014, *Volverse público*, p 165)

MARCO TEÓRICO

EL SER CONTEMPORÁNEO

Y SU RELACIÓN CON LOS NUEVOS MEDIOS

Volverse público - Boris Groys

El ser contemporáneo de principios del siglo XX, es parte de una sociedad de espectáculo, su estado es mayoritariamente contemplativo y pasivo, nunca tiene tiempo y ha ido mutando a un ser de producción y no tan solo de consumo estético masivo, sino que con la aparición del internet y su práctica de autodocumentación mediante las fotos y las redes sociales de comunicación, lo destaca como productor masivo de sus propias obras. Lo que convierte al arte contemporáneo en una práctica de la cultura de masas. Y para destacar sobre cualquier productor de arte en este problema de masificación se hace relevante que el espectador de las obras genere un juicio estético y lo identifique a tal artista dentro de la masa de otrxs artistas.

"Aquí nuevamente el time-based art transforma la escasez de tiempo en un exceso de tiempo y demuestra ser un colaborador, un camarada del tiempo, su verdadero contemporáneo."
(Groys, 2014, *Volverse público*, p 100)

"En este sentido, nuestro presente no es una época posmoderna sino ultramoderna porque es la época en la que la escasez de tiempo, la falta de tiempo, se vuelve cada vez más obvia. Lo sabemos porque todo el mundo está ocupado; hoy nadie tiene tiempo."
(Groys, 2014, *Volverse público*, p 107)

Para distinguir al artista, de alguien que no lo es, es necesario, más allá de demostrar una serie de destrezas técnicas, construir la obra mediante un discurso que va sobre el arte como una forma de conocimiento. Este cambio de la perspectiva del arte debido a la vanguardia provocó una desprofesionalización para quienes ya venían haciendo

arte, por tanto, el artista contemporáneo empezó a ser percibido como un profesional no-profesional, dejando al mundo del arte como un espacio de controversia artística.

Ser un artista ha dejado de ser algo especial y exclusivo y se ha vuelto una práctica cotidiana y débil, por tanto, es necesario construir una nueva perspectiva para devolver o redescubrir su valor. Y para ello, el artista en la actualidad es aquel que debe hacer arte de vanguardia, aquel que genera imágenes fuertes y marcadas históricamente, con un desarrollo contingente, poético y sobre todo social, y así distinguirse de quien hace arte popular, de ese quien hace imágenes débiles, transhistóricas y universalistas, y que por lo general consideran a solo espectadores, los cuales tienen el privilegio al acceso de esta cultura y conocimiento de la estética del arte. Y con la aparición de los nuevos medios, este artista que desarrolla arte de vanguardia se ve enfrentado a nuevas oportunidades de producción, donde el espectador continúa tomando un mayor protagonismo.

"La vanguardia no quería crear el arte del futuro, quería crear arte transtemporal, arte para toda época."
(Groys, 2014, *Volverse público*, p 109)

"El arte de vanguardia niega la originalidad ya que no quiere inventar sino descubrir la imagen débil, trascendental y repetitiva. Y como en filosofía y ciencia, volver trascendental al arte también significa hacerlo universal y transcultural, porque cruzar una frontera temporal es básicamente lo mismo que cruzar una frontera cultural."
(Groys, 2014, *Volverse público*, p 110)

La producción artística masiva, la nueva era de finales del siglo XX, se ve afectada gracias al surgimiento de nuevos medios técnicos para producir y distribuir la imagen y también al giro de nuestro modo de entender el arte. Hoy en día el acceso a las redes, provoca que el arte se vea reutilizado mediante copias realizada por los mismos espectadores, donde incluso aquellos que no tienen ninguna relación con las instalaciones artísticas contemporáneas son capaces de reproducirlo. Por tanto,

hoy, el valor no se lo otorga simplemente al arte, sino que el artista se vuelve un portador de conceptos más que un sujeto conocedor y aplicador de la técnica.

"El artista se vuelve un portador y protagonista de "ideas" o "conceptos", más que un sujeto del trabajo duro, ya sea alienado o no."
(Groys, 2014, *Volverse público*, p 121)

"Ser un artista ha dejado de ser un destino exclusivo, y en cambio se ha vuelto una característica de la sociedad como totalidad, en su nivel más íntimo, cotidiano y corporal."
(Groys, 2014, *Volverse público*, p 131)

El trabajo artístico, deja de ser completamente autónomo, y empieza a depender de condiciones —sociales, económicas, técnicas y políticas— de producción, distribución y presentación estéticas. Sin embargo, en los últimos años estas condiciones cambiaron debido a la aparición de internet.

Internet ofrece una posibilidad de producción y distribución del arte, donde crea un campo de visibilidad, accesibilidad y transparencia total, sin tener la censura o la selección estética que los museos o las editoriales tradicionales en la época moderna nos entregaban en cuanto al arte se refiere. Debido a esto, internet se define como el lugar en el que el sujeto se constituye como transparente y observable, donde no solo se procede a exhibir el arte, sino que también su producción, de principio a fin.

En internet, cada archivo tiene su dirección y por lo tanto su lugar. Aquí el aura de originalidad no está perdida, sino que ha sido sustituida por un tipo diferente de aura, por tanto, la circulación de contenido en internet no produce copias sino nuevos originales.

Los archivos que circulan en internet tienen la característica de actuar como medios que conservan el pasado para exhibirlos en el presente, y no tan solo eso, sino que, al mismo tiempo, nos permite transportarlos del presente hacia el futuro. Por tanto, el autor de la obra no solo hace

su trabajo para la contemporaneidad actual en la que viven, sino que implica también que piensen en que su trabajo estará presente en el futuro.

"Los archivos para el arte, son habitualmente concebidos como medios para conservar el pasado, para presentar el pasado en el presente. Pero, de hecho, los archivos son al mismo tiempo, e incluso primariamente, las máquinas de transportar el presente hacia el futuro."
(Groys, 2014, *Volverse público*, p 147)

"Los artistas hacen su trabajo no solo para la contemporaneidad sino también para los archivos del arte, lo cual implica pensar también para los archivos del arte, lo cual implica pensar en un futuro en el que el trabajo del artista seguirá presente."
(Groys, 2014, *Volverse público*, p 147)

En concreto, el arte ya no desaparece una vez cumplida su función, sino que, gracias a los nuevos medios digitales y a esta nueva acción de compartir lo que el espectador está presenciando en su aquí y ahora permanecen presente en el futuro, lo que provoca que la obra garantice su influencia sobre el futuro, dándole al arte una posibilidad de darle forma a dicho futuro, y por sobre todo a invitar a los demás que no están en ese espacio a ser partícipes de él pero en el mundo digital y como una imagen digital.

"El artista no solo trabaja dentro del espacio público de su tiempo sino también en el espacio heterogéneo de los archivos del arte donde sus obras ocupan un lugar entre las obras del pasado y del futuro. El arte, tal como funcionó en la modernidad y sigue funcionando hoy, no desaparece una vez que cumplió su función. Por el contrario, la obra permanece presente en el futuro. Y es precisamente esta presencia, futura y anticipada, de la obra de arte la que garantiza su influencia sobre el futuro, su posibilidad de darle forma a ese futuro. La política le da forma al futuro al desaparecer. El arte le da forma al futuro en su prolongada presencia."
(Groys, 2014, *Volverse público*, pp 147-148)

La imagen digital que puede visualizarse no puede ser simplemente exhibida o copiada, sino que necesariamente debe ser parte de una muestra o performance, y cada vez que es presentada se convierte en un original, despojándose de su copia, debido a que el contexto social donde se ven exhibidas, el tiempo y su entorno, siempre son cambiantes, por tanto, la digitalización transforma las artes visuales en artes performativas.

En definitiva, el usuario contemporáneo de una obra de carácter contextual, es capaz de generar registros de su experiencia y generar nuevas piezas gráficas, donde no tan solo pasan a ser meras piezas visuales, sino que en un medio social para encontrarse, comunicarse y conectarse con quienes consumen este nuevo mundo digital. Puede funcionar como una invitación a ser parte de una realidad humana a partir de una realidad digital.

MARCO TEÓRICO

EL ARTE PÚBLICO

Y SU EVOLUCIÓN CULTURAL —SU CONTRIBUCIÓN EN LA INCLUSIÓN DE LAS PERSONAS

Fuera del cubo blanco - *Ignacio Szmulewicz*

El arte contextual y especialmente el de carácter público, tiene sus orígenes en la historia de algunos grupos sociales alrededor del mundo, donde el descontento social producto de la capitalización de un modelo social, exigió al estado un mayor compromiso por invertir en espacios públicos de calidad donde exista una mayor presencia cultural, una relación más pertinente y contingente con la arquitectura y sobre todo una integración del entorno a la realidad contemporánea, dejando atrás las tradiciones estéticas, y funcionalistas del cómo hacer, ver y vivir la ciudad.

"Se volvió claro que el arte público desde sus inicios se relacionaría con la producción moderna y contemporánea del arte, dejando fuera los aspectos decorativos tradicionales"
(Szmulewicz, 2012, *Fuera del cubo blanco*, pp 20-21)

"Se trata de un arte público que está en el meollo del diseño de los espacios urbanos, trayendo a colación el tópico de la integración entre arte y arquitectura."
(Szmulewicz, 2012, *Fuera del cubo blanco*, p 22)

En Estados Unidos, como ejemplo, en la década de los cincuenta, existió un descontento de la ciudadanía hacia los entornos urbanos, la cual exigió mediante manifestaciones sociales que las instituciones gubernamentales se hicieran cargo y tuvieran un mayor compromiso de embellecer o enriquecer los espacios públicos y de tránsito, ya que se privilegiaba la productividad de la ciudad y su economía por sobre la calidad de vida de sus habitantes.

Una forma de hacer posible tales demandas de la ciudadanía fueron las esculturas monumentales, las cuales tenían

como objetivo la presencia artística como componente simbólico social, transformándose en un monumento conmemorativo. Con el tiempo esta relación con dichas esculturas pasó a ser muy criticada por verse de una manera en la que disimulaba resolver la problemática que los ciudadanos exigían sobre los espacios públicos, debido a que no tenía una conexión real entre la escultura y el lugar donde estaba inmersa —su emplazamiento. Esto obligó a plantearse una nueva expresión de arte en los espacios públicos, uno donde englobe y tenga presente la conexión entre el arte y la arquitectura, considerando el lugar y su trama física, una que verdaderamente modifique la ciudad en pos de la pertinencia y contingencia social social.

"El arte público se enfrenta a la capacidad infinita de modificación de la ciudad. De esta manera, el arte público está asociado a una cuestión de mayor escala —lo público y lo masivo—, cuando en el museo la experiencia suele estar más enmarcada en lo personal y lo privado."
(Szmulewicz, 2012, Fuera del cubo blanco, p 33)

"Desde sus inicios el arte público ha manifestado un interés por los problemas urbanísticos, arquitectónicos y sociales que aquejan a los habitantes de las urbes."
(Szmulewicz, 2012, Fuera del cubo blanco, p 33)

Gracias a todas estas exigencias de la ciudadanía por mejorar su calidad de vida y despojarse de la sobre-modernidad que provocó la urbanización de la ciudad, es que el arte público pasa a transformarse en el nuevo arte de tipo contemporáneo —como el Site-Specific o el Community Based Art— la cual, viene a romper todas las tradiciones con respecto a la manera de hacer y valorizar el arte. Y que a diferencia del arte en el museo, que refleja un arte desde lo interior y lo privado, este tipo de arte público manifiesta una crítica y una observación hacia problemas urbanísticos, arquitectónicos y/o sociales que han afectado a los habitantes de la ciudadanía y en su relación con su propio entorno.

Son dichos habitantes los que empiezan a cuestionar los mecanismos que imperan en sus contextos urbanos,

son quienes empiezan a tomar un rol protagónico en la construcción de la urbe, donde se empieza a desarrollar una consecuencia de la percepción de la ciudad y como esta debe ser habitada, tomando un sentido más artístico, político y cultural, haciéndolos participe y empoderándolos de su propia realidad.

"De este modo, el arte público, desde un plano más simbólico, compete, dialoga y critica los dispositivos como la publicidad, la arquitectura, el urbanismo y los medios de comunicación que construyen el sentido de la urbe. Así pues, el arte público cuenta con la posibilidad de transformar la percepción de la ciudad, como también transformar la forma de habitarla y, por supuesto, criticar los modos como la ciudad está siendo construida."
(Políticas de participación: museo, ciudad y contra-monumento, cap I, p 33)

"...en el caso del arte público, al estar vinculado con los debates sobre la relación entre arte y ciudad, el espectador juega un papel artístico y político, ya que lo empodera, lo vuelve un sujeto consciente de su realidad en la ciudad y de su necesaria inclusión en la vida urbana."
(Szmulewicz, 2012, Fuera del cubo blanco, p 34)

"A través del arte es posible acceder a un conocimiento y una comprensión de los problemas de las ciudades."
(Szmulewicz, 2012, Fuera del cubo blanco, p 36)

"Un tipo de arte público ha simplificado la condición artística a lo visual y ocular, dejando de lado la potencia reflexiva y crítica. Es decir, la conciencia de que tanto la ciudad, la calle y la comunidad están siendo tramadas simbólicamente y visualmente a través de la obra de arte."
(Szmulewicz, 2012, Fuera del cubo blanco, p 37)

El Site-Specific art, como nuevo arte de tipo contemporáneo, se refiere a cualquier tipo de trabajo artístico, ya sea teatro, pintura, danza, entre otros tipos de manifestaciones relacionadas al arte, con la particularidad de ser específicamente diseñado para un determinado lugar, y que atañe a sus problemas sociales, de lo que se desprende una inter relación única con el espacio. Por tanto, si la obra como tal se cambia o se mueve del sitio específico donde ha sido presentada, pierde parte sustancial, si no es que todo, de su significado.

"En la actualidad, el site-specific se encuentra en una situación más expandida, donde la especificidad del sitio está asociada a las características sociales, políticas e identitarias que definen el lugar de trabajo."
(Szmulewicz, 2012, Fuera del cubo blanco, p 41)

*"En este sentido, el site-specific se articuló como una práctica que activaba sensibilidades coyunturales, estando así más pendiente de los conflictos culturales del lugar."
(Szmulewicz, 2012, Fuera del cubo blanco, pp 43-44)*

Como parte de la historia y la evolución de este arte, en los años sesenta e inicios de los setenta, el Site-Specific Art paso de la experiencia con la espacialidad a las condiciones simbólicas, culturales y políticas de los espacios utilizados. Ya en los años ochenta, este tipo de arte comenzó a considerar las condiciones políticas y sociales de los espacios artísticos, logrando una aproximación hacia el contexto y todo tipo de pugnas ciudadanas. En definitiva, el concepto está acompañado de una determinada posición discursiva, en el cual, esta manera de hacer arte busca la conexión intensa entre el mundo exterior y la vida cotidiana de la ciudadanía que habita ese entorno. El Site-Specific Art logra así reactivar la historia de un lugar que por ciertas condiciones fue olvidada, deshabitada o simplemente invisibilizada, otorgándole entonces una nueva posibilidad de renacer, proponiendo una visualización momentánea de la ciudad de su contingencia, y que permite que esta no sea ajena para el transeúnte, sino que le de un sentido de pertinencia, el cual logre despertar un interés por ella.

*"Las lecturas más actuales sobre el site-specific art señalan que su producción, van de la mano de un interés económico o estatal, se encuentra en un estado de dotación de servicios. Esto es, que de ser una producción de objetos ha pasado a un momento terciario donde el artista se vuelve un experto en dotar de sentido a la ciudad contemporánea, en construir experiencias. De esa forma, ambos -artista y mercado- disfrutan de los réditos de la distinción que otorga el arte."
(Szmulewicz, 2012, Fuera del cubo blanco, pp 87-88)*

Por otro lado, el Community Based Art, es un tipo de arte que crea un vínculo, un espacio de conexión entre su espectador y la obra en cuestión, en la cual, establece una proximidad entre el objeto exterior y su emplazamiento, por lo demás, despierta la consciencia de quien lo presencia como una representación propia. En otras palabras, es una cooperación entre artista y público para demostrar que las singularidades del artista y sus mecanismos de

creación pueden valer para la solución de problemas de diseño social en nuestro entorno urbano. Esta intervención e integración del arte en el espacio público, se define, como un medio para visualizar las problemáticas de una urbe en la ciudad, la cual, vuelve a la obra en un espacio temporal, de crítica y de observación social.

*"Como ha señalado Kwon, el valor de todo el Community-Based Art radica en la posibilidad de encuentro, conexión y reconocimiento entre la comunidad y la obra, es decir, no solo anular la distancia entre el objeto exterior y el emplazamiento, sino hacer consciente a la comunidad de la posibilidad de su autorepresentación en la obra."
(Szmulewicz, 2012, Fuera del cubo blanco, p 59)*

*"El community-based art basa su aproximación en una intensa conexión con la comunidad, activándola, haciéndola participe."
(Szmulewicz, 2012, Fuera del cubo blanco, p 61)*

*"La línea del community-based art presenta una forma de relación con la ciudad a partir del rescate de las particularidades y especificidades del mundo micro de la ciudad a través de procedimientos de diálogo, intercambio, conexión e interrelación situados en un contexto donde el activismo artístico y la crítica a la institución artística son cruciales."
(Szmulewicz, 2012, Fuera del cubo blanco, p 62)*

*"Community-based art concibe la práctica artística más ligada a los movimientos ciudadanos, de activismo y de protesta contra las condiciones de vida en la ciudad."
(Szmulewicz, 2012, Fuera del cubo blanco, p 72)*

Toda esta evolución provoca que a mediados de los ochenta y comienzo de los noventa el arte público pasase a ser una construcción entre la estética y la política de la comunidad, provocando una mayor participación por parte de los espectadores, donde lograban apropiarse del lugar, generando comunidad, activación y sobre todo una resignificación de los espacios que fueron intervenidos, donde en definitiva resulta clave la intervención del ciudadano en la obra, ya que al contrario, carecería de su significado, donde no existiría la obra sin la participación de su espectador.

Este nuevo tipo de hacer arte contemporáneo mediante intervenciones monumentales en un entorno de ciudad, provoca intercambios y diálogos que dan sentido a la relación entre el arte y la ciudad, y vuelve a visualizarse la

misma localidad y sus aspectos visibles pero invisibles a la vez por el efecto de la cotidianidad y del tránsito en los espacios públicos urbanos. Por tanto, se busca construir, elaborar y hacer visible la ciudad a través de la línea de intervención monumental, ya que este dispositivo artístico es el que viene a intervenir de manera directa los códigos, leyes y espacios habituales de la ciudad.

Para ejemplificar esto, es necesario mencionar, la obra de Olafur Eliasson, *New York City Waterfalls*, que consiste en cuatro cascadas artificiales ubicadas alrededor de la ciudad de Nueva York, Estados Unidos, a lo largo del East River, siendo el más famoso, el que está ubicado bajo el Puente de Brooklyn en el bajo Manhattan. Es una intervención que provoca al espectador mediante la interrupción de sus hábitos de percepción y su ampliación de horizonte con una inédita experiencia artificial.

Una de las desventajas de este proyecto fue el costo excesivo que implicó realizar las cascadas de la obra de Eliasson, pero su respuesta turística fue tan bien recibida que llevó a ganar mayor dinero debido a la atracción de turistas, lo que evidenció que dicha intervención logró salir a flote, lo que a su vez significó una expansión de los conceptos de arte para el mercado del arte, llegó a consolidar el impacto que genera este tipo de intervenciones en el espacio público.

La ciudad es tomada de manera particular, no solo por lo que ya es como lugar, si no que, gracias a la obra de Eliasson, renace la forma espectacular que generan los inmuebles en estado de ruinas, o invisibilizados, pero esta vez con algo nuevo, lo que le da un valor adicional. Nace una relación entre arte y espectáculo. La intervención monumental de Eliasson es producida a través de instancias de visualización espectacular en la forma de un acontecimiento más, un simulacro, de los ya desarrollados a lo largo de la historia de la ciudad.

"La intervención de Eliasson, considerando que se encuentra inicialmente concebida por un interés turístico y económico proveniente de la ciudad de Nueva York y la Public Art Foundation, permite pensar que esta disputa ha llegado a una instancia de consolidación del sistema del arte norteamericano como aquel en donde las prácticas artísticas son producidas por la industria del espectáculo"
(Szmulewicz, 2012, *Fuera del cubo blanco*, pp 86-87)

Lamentablemente, el proyecto *Waterfalls* al no ser completamente consciente de lo que pudo haber provocado, y aunque su objetivo nunca tuvo la intencionalidad de relacionarlo con el atentado a las torres gemelas, debido al ruido que generaba la cascada, esta obra desafortunadamente resonaba en el subconsciente de quienes vivieron dicho momento, demostrando una falta de reflexión acerca de las posibles relaciones que un signo puede llegar a suscitar en un contexto determinado. Trabaja bajo la premisa de arbitrariedad del signo y la valoración misma del artista y su obra en Nueva York e ignora cualquier reflexión sobre las evocaciones que la intervención puede haber tenido.

"New York City Waterfalls presenta la forma de una cascada fantasmal. Su estructura fue atravesada por la mirada en el momento de la caída del agua. Como un espectro de las torres, prolonga, de manera metafórica, el terrible acontecimiento."
(Szmulewicz, 2012, *Fuera del cubo blanco*, p 97)

Es esencial señalar que las intervenciones monumentales, pueden actuar como un dispositivo visual, que no tan solo active la historia visual de la ciudad, sino que genere espacios de interacción y crítica sobre las problemáticas de su entorno, y no hablo solo a nivel estructural sino que a un nivel de convivencia social, de comunidad y de contingencia actual, con el objetivo de que la ciudad y el dispositivo artístico funcione como un espectáculo.

"La imposición de sentido que conlleva toda intervención monumental no reclama solamente un silencio en el espectador que debe limitarse a consumir lo que el arte tiene que decir del habitar urbano, sino que activa la historia visual de la ciudad, el modo como se puede hacer comprensible a la ciudad a partir de un artilugio, un artefacto o dispositivo visual."
(Szmulewicz, 2012, *Fuera del cubo blanco*, p 97)

En Chile, si bien no existe una manifestación histórica por parte de sus habitantes por mejorar la calidad de vida de los espacios públicos, como lo fue el caso de Estados Unidos, si de igual manera existieron precedentes de acciones de arte, intervenciones y registros los cuales marcaron un inicio a lo que como problemática se planteó en la ciudadanía estadounidense, y que no es una realidad muy ajena al contexto social urbano chileno, lo que demuestran lo importante que es tomar en consideración el arte público como un medio catalizador para construir una ciudad en base a las necesidades y problemáticas invisibilizadas de la ciudadanía chilena, y que nos afecta directamente en la manera de cómo se relacionan y habitan las personas que viven no tan solo en Santiago, sino que en todo el país.

"Sobre el cielo de Santiago. Treinta años de ¡Ay Sudamérica!", es un ejemplo de estas manifestaciones históricas, ocurrido el 12 de julio de 1981, en donde seis pequeños aeroplanos, volando en perfecta formación sobre Santiago, lanzaron 400,000 volantes en los que se discutía la relación entre el arte y la sociedad. Esta acción hacía referencia al bombardeo de la Casa de Gobierno (La Moneda), que marcó la caída del gobierno democrático de Salvador Allende y el inicio de la dictadura de Augusto Pinochet en Chile. Con esta "acción sobre arte y política", el Colectivo Acciones de Arte (C.A.D.A.) reconstruyó el trauma político de 1973, a la vez que propuso una nueva perspectiva política crítica. Los volantes contenían un mensaje que sostenía el derecho de cada persona a un standard de vida decente, a la vez que proponía que el público en general era capaz de instaurar un concepto de arte enteramente nuevo. C.A.D.A con esta obra marca un precedente como la primera intervención urbana en el país, en el cual, desarrolló un arte que pudo superar los tradicionales límites de la élite y convertirse en parte de la vida pública. En consecuencia, la obra funcionaba como un anverso artístico de la acción que tuvo la fuerza militar en ese suceso histórico. Por tanto, la misma importancia

que tuvo ese suceso en la historia política del país, fue igual de importante para la historia del arte local.

La obra logró llegar a los medios masivos, hecho que abrió la instancia a la visibilidad de este tipo de proyectos, el de las intervenciones públicas y dió el punto de partida para que se hicieran presente en el futuro. Lamentablemente, desde que se produjo "Ay Sudamérica", el punto de la relación entre arte y ciudad no fue creciendo en años próximos, si no que se siguió refugiando en la experiencia museal, dejando de lado las prácticas en espacios abiertos, urbanos, públicos, en general toda intervención que provoque el emplazamiento de la ciudadanía.

Gracias a los insertos del C.A.D.A. "Tocaron la noción de lo público como aquel espacio simbólico de afecciones públicas: espacio donde la mirada de unos se cruza con la de otros, sea en la intimidad (el hogar) o bien en la masividad (plaza o calle)."
(Szmulewicz, 2012, Fuera del cubo blanco, p 113)

Patrick Hamilton y la ciudad espejante. "Proyecto Arquitecturas Revestidas", es otro ejemplo. y para entenderlo resulta necesario describir su contexto. Sanhattan, es un barrio donde el poder económico está fuertemente vinculado por poseer edificaciones de última tecnología, en donde el principal material de construcción es el vidrio, lo que dispone de una característica especial la cual consiste en reflejar la ciudad en movimiento. Es un entorno que se devuelve de manera fantasmagórica, careciendo como material de identidad propia y solo reflejando un aura fría y fantasmal. El barrio, por tanto, se define como una belleza fantasmal de un paisaje urbano infinito.

La obra de Hamilton, la cual consistió en un libro donde intervino manualmente fotografías del barrio Sanhattan, muy al estilo collage, simulando revestimientos de otras materialidades, destaca justamente el paisaje y la belleza fantasmal del barrio, en donde toma como material y referencia visual la ciudad marcada por el signo del poder económico, el capitalismo y el neoliberalismo, y como esta

se ve reflejada en el estilo arquitectónico de dicho barrio, y la ciudad sobremodernizada en general. Este proyecto es un hecho crucial en la historia del arte chileno, debido a que el acento que pone esta obra tiene que ver con tomar nota de los puntos de mediación, los lugares donde se trama lo exterior de la ciudad con lo interior de una obra de arte. Con esto quiero decir que, la mirada hacia el arte público puede recibir aportes de obras emplazadas de igual forma en espacios interiores como también en formatos tradicionales. Se puede analizar la relación arte y ciudad desde el adentro, y no siempre en su afuera.

La fotografía es el medio que utiliza Hamilton para emplazar la ciudad, en donde toca temas como el enfriamiento y la estereotipación del contexto. De todas maneras, al ser obras fotográficas estas pueden ser dispuestas o emplazadas a formatos instalativos hacia un emplazamiento hacia el espectador, como, por ejemplo, una exposición de su obra en un espacio museal, pero la pertinencia de este proyecto en relación al arte en los espacios públicos, es justamente la manera en que se desenvuelve el análisis y crítica hacia la ciudad y sus problemáticas.

Ángela Ramírez y el pliegue arquitectónico. "Sine qua non" para el nuevo Centro de Justicia, que dio la luz finalmente en enero del 2018. Sine qua non, consistía en una réplica a escala 1:1 de la antigua fachada del centro de justicia. La materialidad es de fibra de vidrio y fue ubicada en el interior del nuevo centro de justicia, justo en el centro y debajo del agua en forma de U. Esta obra sólo podía ser percibida desde el interior del centro de justicia y desde una cierta altura.

Esta obra a diferencia de las demás no estaba emplazada en el exterior, por tanto, estaba alejada del ruido y del tránsito, y estaba puesta sobre un lugar espacialmente invisible del resto de la monumental construcción, además, su principal característica era el de la significación de la memoria y su pasado. Se resalta la capacidad de

la artista y sus obras al tener la característica de intervenir el espacio de la ciudad, de una manera silenciosa y semi-invisible al incorporar, adecuar o calzar sutilmente su trabajo.

Antes de que la obra fuese realizada, el estado chileno ordenó la anulación de este proyecto, convocando además un nuevo concurso para que fuese realizado por otra persona, lo cual, vulneró los derechos de la artista, ocasionando una demanda por parte de la afectada marcando un precedente sobre los procesos legales de los artistas contra el mundo institucional. Este hecho, cuya denominación más pertinente es la de una censura, provocó que la integración (diferente de la intervención) que tenía la obra, tuviera una lectura y una interpretación mucho más rápida, perdiendo en su esencia su propio atractivo.

Sin embargo, para que esta pieza artística pudiera desplegarse en el espacio pensado por la artista, tuvieron que pasar 12 años de gestiones y trámites para levantar la censura y durante el 2017 por fin logró construirse, siendo finalizada en enero del 2018.

En la actualidad y desde mi propia experiencia personal, la intervención del arte en el espacio público, principalmente en Santiago, ha ido aumentando y ha llegado en distintos formatos, eventos, situaciones y tiempos. Por otra parte, y no menos importante, desde que se inauguró el edificio de la UNCTAD III en los setenta, que fue rebautizado y que actualmente se le conoce con el nombre, como Centro Cultural Gabriela Mistral, y que llegó a condensar el ánimo y el espíritu de integración igualitaria en la rama del arte y la arquitectura, se transformó en el presente uno de los centros culturales más populares que existe en la capital chilena, realizando a diario diversas actividades, donde los habitantes se encuentran, comparten y logran apropiarse de este espacio —lo sienten suyo, por tanto lo viven y lo cuidan como tal.

Asimismo, la existencia de festivales que se han tomado las calles y rincones de Santiago esta última década, tales como, Santiago A Mil, Museos De Medianoche, Hecho En Casa Fest, Kuzefest, 100 en 1 Día, entre otros, han permitido que la ciudadanía se detenga no tan solo a observar la ciudad de una manera distinta, si no que a su vez, ha despertado el interés a acceder y a ser partícipes del arte y la cultura. Ha permitido reencontrarnos, relacionarnos y apropiarnos de los espacios públicos, donde no tan solo transitamos por él, sino que nos apropiamos y nos relacionamos, logrando un vínculo, una mayor sensación de ser parte y no ajenos a él.

Por otro lado, existe un referente que podría ser histórico, el Paseo Bandera, una intervención urbana que combina arte y diseño en comunicación con la arquitectura, la que convirtió la Calle Bandera (entre las calles Moneda y Compañía de Jesús) en un colorido y acogedor espacio urbano, cuya característica principal es la existencia de un pintado a nivel de piso de 3.300 metros cuadrados. Este proyecto fue inaugurado el mes de diciembre del año 2017 que si bien, en un principio, era una intervención urbana pasajera, tuvo tan buena recepción por parte de la ciudadanía y quienes transitaban por él, que terminó transformando su estadía de manera permanente, restaurándose en distintas oportunidades y con proyecciones de seguir expandiéndose.

Estos nuevos y actuales medios de arte contextual en la ciudad, si bien han contribuido a una mejor relación con el espacio público, también ha validado la necesidad que tiene la ciudad y sus habitantes por tener más espacios como este, por tanto, sigue haciendo falta proyectos que sean capaces de llevar una crítica directa y transgresora para el modo actual en el cual vivimos la ciudad, donde se visibilice y se empatice con las realidades que no son parte de la norma tradicional de una ciudad, o de esta sobre modernización que está a punto de estallar —o que ya estalló. Es urgente, llevar a las calles y visibilizar una

problemática que si afecte y que si les pertenezca a los habitantes de un núcleo urbano, para que así todos y cada uno de quienes viven la ciudad y el espacio público se sientan cómodos, seguros y propios a él, un nuevo futuro para el habitar de la ciudad.

"En Chile, una línea fuerte de la intervención estaría en el trabajo excavatorio, desmarcado y sucio de un cuerpo que desarma una arquitectura y un sentido desde adentro. Lo explota y lo deforma desde abajo, ligado a los desvíos de la precaria arquitectura latinoamericana, parchada, hechiza y precaria."
(Szmulewicz, 2012, Fuera del cubo blanco, p 126)

"Intervenir se entiende entonces como una definición sumamente acotada, como el despertar a golpes de una zona muerta, una zona de silencio, para construir desde la muerte pasadizos y muros hacia la luz. En este sentido, los procesos de intervención se confunden entre una arquitectura de corte ritual (la de las catedrales, por ejemplo) para diferenciarse de la visión funcional, racional y moderna, como también de las fantasmagorías posmodernas de formas imposibles."
(Szmulewicz, 2012, Fuera del cubo blanco, p 130)

"en el panorama actual, el arte público funciona también en el registro de la revitalización simbólica de lugares devaluados de las ciudades."
(Szmulewicz, 2012, Fuera del cubo blanco, p 160)

"Hacer de la ruina, como noticia nostálgica del pasado, un vector de renovación para el futuro."
(Szmulewicz, 2012, Fuera del cubo blanco, p 167)

MARCO TEÓRICO

EL ESTALLIDO SOCIAL,

LA IMPORTANCIA DE LA REPRESENTACIÓN SOCIOCULTURAL EN EL ESPACIO PÚBLICO

En el último tiempo, el primer gran alzamiento de protesta que se manifestó en el espacio público y con una masiva participación en Chile, comienza con la movilización estudiantil del año 2006. Una multitudinaria manifestación que fue protagonizada por estudiantes secundarios a favor del derecho a la educación pública, gratuita y de calidad, en respuesta a la privatización y segregación del sistema de educación chileno, impuesto desde la dictadura de Pinochet en la década de los años setenta.

La revolución Pingüina, como popularmente se le reconoció, llevó a tomarse grandes e históricos establecimientos educacionales, como también las principales y más transitadas calles de la capital como la alameda de Santiago, lugar donde surgieron en primera instancia masivas y pacíficas movilizaciones. Sin embargo, debido a la indiferencia por parte del gobierno hacia las demandas educacionales, y la desmedida intervención por parte de Carabineros por reprimir el movimiento, empezaron a ocurrir actos violentos por parte de los manifestantes, destruyendo parte del mobiliario público de las calles y generando un conflicto permanente entre la fuerza pública y los estudiantes quienes demandaban por sus legítimos derechos.

Esta demanda social, independiente de los actos de violencia, se transformó en una nueva forma de utilizar el espacio público produciendo ciertos fenómenos de señalización de protesta, tales como la personalización

de los mensajes, la corporalidad, su rol performativo, su fluidez y polifonía, provocando, entre todos ellxs, una intervención que permitió desplegar una narrativa, que ayudó a reenmarcar y principalmente visibilizar el problema en cuestión. Todo esto influye en la construcción de referencias identitarias e ideológicas comunes dentro de la comunidad revolucionaria que se moviliza, debido al sentimiento de pertinencia que implica hacerse partícipe de una causa compartida entre habitantes inmersos en los problemas de un mismo sistema, y no solo eso, sino que, además permitió generar en los estudiantes su propia historia —una memoria— relevando el excedente cognitivo y emocional de los lugares que recuperan en el espacio público para sí, generando un sentido de pertinencia.

Este episodio marcó un referente para los tiempos actuales en los que vivimos, provocando e impulsando a que futuras demandas se manifestaran de la misma manera, apoderándose de las calles y el espacio público de la ciudad, para así provocar los cambios que el modelo económico neoliberal necesita. A pesar que la revolución pingüina impulsó, o mejor dicho, inspiró a la ciudadanía a manifestarse por exigir sus derechos y demandar sus necesidades tales como, su sistema de pensiones, la salud, la educación, el aborto, el transporte público, la diversidad y equidad de género, entre muchos otros, que exigieron al gobierno actuar sobre ellas, todas estas se organizaban y actuaban de manera pacífica y sin grandes enfrentamientos, en donde los diversos gobiernos que pasaron solo dieron soluciones insuficientes e insatisfactorias, donde no generaban realmente un cambio, sino que una especie de parche para calmar las molestias de la ciudadanía, pero nunca daba una real solución a las problemáticas que la sociedad demandaba, por tanto dichas demandas y a medida que pasaban los años, jamás fueron solucionadas. La ciudadanía chilena no estaba siendo realmente escuchada, y transformó todo este malestar, en rebeldía, a una rabia acumulada que la llevó a explotar en una nueva y verdadera revolución.

El 14 de octubre del 2019 fue la fecha en que la ciudadanía chilena ya enardecida estalló, debido a una nueva alza en el valor del transporte público. Se originó desde una protesta nuevamente organizada por estudiantes secundarios y universitarios, que consistió en evadir en grupos masivos el pasaje del metro de Santiago. Nuevamente los estudiantes secundarios y universitarios, sin miedo a represalias, tomaron la iniciativa de organizarse para enfrentar el malestar de una nueva alza en el valor del pasaje del transporte público. Un acto de protesta que consistió en evadir en grupos masivos el pasaje del metro de Santiago, transformándose, a los siguientes días en una radicalización del movimiento, donde escaló a niveles de destrucción a las propias instalaciones de Metro, suspendiendo reiteradas veces su servicio.

En vista del impacto y los daños que esto causó a lo largo del país, el gobierno decidió reprimir a la ciudadanía decretando un estado de emergencia con toque de queda, sacando a los militares a la calle en diferentes ciudades. Estas medidas paliativas impulsadas por el gobierno no fueron suficientes, agobiando a las fuerzas policiales, y la sociedad en un estado enardecido se dirigió nuevamente al espacio de protesta más icónico de Santiago, el centro de la Plaza Baquedano, o rebautizada por este nuevo movimiento y por el pueblo, como la Plaza de la Dignidad. Lugar donde dio origen a la protesta más grande de la historia nacional Chilena, un 25 de octubre del 2019, cuya motivación no fue solamente la ya mencionada problemática del alza de los pasajes del transporte público, sino que todas las demandas sociales que se han venido desarrollando desde que empezó la democracia en Chile.

Las movilizaciones ya mencionadas son solo un ejemplo de lo que una ciudad sobre modernizada, llena de excesos, normas y límites propias de su carácter funcionalista y modelo ultra neoliberal llegó a producir. La cotidianidad de los espacios públicos y de tránsito en la que se vieron sumergidas los habitantes de la ciudad provocaron esta

falta de visibilidad sobre los problemas que le afectan, produciéndose así, no tan solo en grupos marginados socialmente si no que ya venía afectando a la gran mayoría de su población.

Por primera vez en mucho tiempo es que estos no lugares se transformaron en espacios de protesta, lugares donde se experimentaron el aquí y el ahora, donde realmente pudieron encontrarse y reflexionar sobre sus propios problemas, donde el yo público se veía exteriorizado y era validado por un otro. Estos espacios de tránsito se transformaron en el lugar donde diversas obras de arte tomaron un carácter contextual, donde el espectador y quienes producían las obras o actos de protesta se veían inmersos en la realidad de su contexto, se identificaban y se encontraban sintiéndose parte de la ciudad y ya no más ajenos a su realidad. Es por esto, que se vuelve a ratificar la necesidad y ya casi obligación de reconstruir la ciudad, de proceder a reinventar el modo en que vivimos y habitamos los espacios públicos como seres interdependientes que buscan reafirmar su identidad en el reencuentro entre sus pares y su representación en estos espacios, donde ya no prime la publicidad o tan solo la funcionalidad del movimiento de tránsito sino que lo protagonice la acción poética de la historia que le pertenece al espectador.

MARCO TEÓRICO

SANTIAGO,

UNA CIUDAD TRANSFÓBICA Y HETERO CIS NORMATIVA
—LA NO VIOLENCIA COMO ACTO DE PROTESTA

La fuerza de la no violencia - *Judith Butler*

Santiago es la capital de Chile y parte de la Región Metropolitana, actualmente es el centro económico y administrativo del país y además posee la aglomeración urbana más grande y con mayor cantidad de habitantes del territorio nacional. Aparte de los problemas mencionados en el tópico anterior y que desencadenó todo un movimiento revolucionario, esta vez hablaré desde una experiencia personal, de cómo mi yo público ha vivido, experimentado y por sobre todo afectado como habitante de esta ciudad. Principalmente el cómo socialmente se ha visto marginado en los espacios públicos de tránsito y el cómo a través de la resistencia del cuerpo se propone a enfrentar la violencia.

Los estereotipos de género son todas aquellas ideas, códigos y creencias que están fuertemente arraigadas a la sociedad y que están principalmente relacionadas con cuál o cuáles deberían ser los roles que deberían cumplir los hombres y las mujeres. En definitiva, son asociaciones que fueron determinadas como un constructo social. No me atrevería a decir que existe alguna justificación científica, pero sí que se establecen de forma inconsciente, adquiriendo fuerza en función de la cantidad de personas que comparten un cierto patrón en sus rasgos, actitudes y comportamientos.

Santiago como ya he mencionado reiteradas veces, es una ciudad sobre modernizada, con un carácter funcionalista, construida en base al funcionamiento rápido y al

consumo, por lo tanto sus espacios públicos comprometen únicamente al ciudadano —quien transita sobre la ciudad— nada más que para cumplir su función capitalista. Tanto los medios de comunicación como la publicidad que se encuentran inmersos en la ciudad son lo único que podemos percibir en los espacios públicos, los cuales a su vez están contruidos en base a los códigos socialmente aceptados por la población, también a los estereotipos y a los roles de género, claramente porque cuyo único objetivo es vender salvaguardar su desarrollo económico y así someter a la población dentro de dichos constructos sociales neoliberales.

Actualmente, y desde una experiencia personal, los espacios publicos de Santiago permiten la discriminación por parte de quienes viven la ciudad como la norma lo establece, debido a que estos espacios estan pensados y contruidos en base a promover el funcionamiento de los roles y estereotipos de genero tradicionales, provocando en las minorias una marginalización y violencia constante, donde transitar y vivir el espacio publico se traduce en un miedo casi internalizado, debido a que emergen los actos mas literales de violencia, como los golpes, los asesinatos, las miradas y los insultos, que hasta el dia de hoy se siguen denunciando, sin haber justicia por parte de las instituciones que dicen proteger los derechos humanos de todas las personas. El estallido social abrió paso a la libertad de expresión y a las denuncias de grupos sociales que se han visto afectados por el sistema, pero el estado, los poderes políticos, las fuerzas de seguridad y ciertos grupos beneficiados por aquel sistema, se han encargado de vandalizar estos actos de protesta, justificando así el uso de los poderes de seguridad del estado en contra de la libertad de expresión. Esto simplemente hace ver que quien lo califica como violento, simplemente asegura y no es consciente de sus propios privilegios sistémicos.

"Si se califica de <<violenta>> una manifestación en defensa de la libertad de expresión, que precisamente ejerce esa libertad, solo puede ser porque el poder que hace ese uso indebido del lenguaje procura de ese modo asegurar su propio monopolio sobre la violencia al difamar a la oposición, justificar el uso de la policía, el ejército o las fuerzas de seguridad contra aquellos que buscan ejercer y defender así la libertad."
(Butler, 2020, *La fuerza de la no violencia*, p 15)

"El especialista en estudios estadounidenses Chandan Reddy ha sostenido que la forma que asume la modernidad en los Estados Unidos considera el Estado como garantía de una libertad contra la violencia que básicamente consiste en desatar la violencia contra las minorías raciales y contra todas las personas caracterizadas como irracionales o como fuera de la norma nacional. Desde esta perspectiva, el Estado se funda en la violencia racial y sigue ejerciéndola contra las minorías de modo sistémico. Así se concibe que la violencia racial sirve a la autodefensa del Estado."
(Butler, 2020, *La fuerza de la no violencia*, pp 15-16)

A partir de esto, resulta necesario repensar cómo actuar sobre estos actos de violencia por parte del estado, donde la respuesta no sea directamente ejercer más violencia, en contra de las instituciones gubernamentales o sobre las identidades políticas, o por sobre el poder policial, sino que reflexionar sobre cualquier acto de violencia que se ha desencadenado desde el estallido social. Concientizar que cualquier justificación del uso de la fuerza, ya sea de seguridad del estado o de cualquier acto de denuncia social ciudadana de cierta manera solo asegura el bienestar de su propio contexto, sin ser consciente que somos seres de interdependencia social —que dependemos y nos desarrollamos mediante la relación directa e indirecta con un otro.

Judith Butler, es la que asegura la idea de la fuerza que podría tener el uso de la "no violencia" como un acto de protesta y de denuncia política social (sobre todo desde el punto de vista de la violencia que planteo a partir de mi experiencia personal con el espacio público), la cual, busca generar nuevas metodologías para un desarrollo social que es conscientemente interdependiente, donde existe una relación que se vincula entre los habitantes de un mismo entorno, lo cual usa a su favor para considerar la igualdad entre las vidas que se consideran duelables dentro de grupos sociales establecidos. La

fuerza de la no violencia es una lucha en curso que debe ser representada mediante la expresión de los cuerpos en resistencia.

*"Una ética y una política de la no violencia tendrían que explicar la manera en que un yo está implicado en la vida del otro, ligados por una serie de relaciones que pueden ser tanto destructivas como beneficiosas. Las relaciones que los vinculan y definen llegan más allá de la diada del encuentro humano, razón por la cual la no violencia atañe no sólo a las relaciones humanas, sino a todas las relaciones vivas e inter-constitutivas."
(Butler, 2020, La fuerza de la no violencia, p 22)*

*"...cuando el mundo se presenta como un campo de fuerza de violencia, la tarea de la no violencia consiste en hallar maneras de vivir y actuar en ese mundo de tal manera que esa violencia se controle, se reduzca o se cambie de dirección, precisamente en los momentos en que parece saturar el mundo y no ofrece una salida a la vista. El cuerpo puede ser el vector de ese cambio, pero también el discurso, las prácticas colectivas, las infraestructuras y las instituciones."
(Butler, 2020, La fuerza de la no violencia, pp 23-24)*

*"...no existe práctica de la no violencia que no negocie las ambigüedades éticas y políticas fundamentales, lo cual significa que la <<no violencia>> no es un principio absoluto sino el nombre de una lucha en curso."
(Butler, 2020, La fuerza de la no violencia, pp 37-38)*

Lo que se considera como una vida duelable, tiene relación con entender y comprender que toda vida importa, independientemente de cualquier sentido que se asuma desde su apariencia física, debido que deben valorarse por igual. La igualdad justamente debe asegurarse en términos de interdependencia social y nunca desde la abstracción subjetiva que pueda considerar una persona desde su individualización sino que está determinada por la relación (los vínculos entre las personas) de dependencia recíproca la cual caracteriza el valor de una vida duelable.

*"Las vidas importan en el sentido de que asumen una forma física dentro de la esfera de las apariencias; las vidas importan porque deben valorarse por igual."
(Butler, 2020, La fuerza de la no violencia, p 25)*

*"la interdependencia social caracteriza a la vida, y entonces proceder a explicar la violencia como un ataque contra esa interdependencia, un ataque contra personas, si, pero quizá, de manera más fundamental, es un ataque contra <<vínculos>>."
(Butler, 2020, La fuerza de la no violencia, p 30)*

*"...la igualdad no se puede reducir a un cálculo que otorga a cada persona abstracta el mismo valor, dado que la igualdad de las personas se debe pensar precisamente en términos de interdependencia social. Por eso, aunque es verdad que debería tratarse a cada persona del mismo modo, el trato igualitario no es posible fuera de una organización social de la vida en la cual los recursos materiales, la distribución de los alimentos, la vivienda, el empleo y la infraestructura busquen procurar condiciones igualitarias de habitabilidad. Es, por lo tanto, esencial referirnos a esas condiciones igualitarias de habitabilidad a la hora de determinar qué es la <<igualdad>> en cualquier acepción de la palabra."
(Butler, 2020, La fuerza de la no violencia, p 31)*

Puede que el acto de la no violencia se subestime en el sentido que pueda pensarse como una realidad utópica debido que referirse a un acto que escapa de las concepciones tradicionales de lo que significa el uso de la violencia y cómo se enfrenta o se reduce, se contrapone con la asociación de falta de agresión o determinación que se le puede atribuir a la hora de hacer una denuncia política y social, mediante el uso de la no violencia. Pero es todo lo contrario, la fuerza de la no violencia supone reflexionar sobre el uso de la violencia y controlar o mejor dicho desviar sus consecuencias a través del poder de acción de nuestros propios cuerpos. Consiste principalmente en no dejarse afectar más por este campo interminable del uso de la violencia y desviarla estratégicamente con el sentido de no dejarse afectar más por él si no que el de reconocer que somos parte de un mismo problema y que dependemos de todos para avanzar.

*"La no violencia no implica la falta de fuerza o la ausencia de agresión. Es, por así decirlo, una estilización ética de la personificación, llena de gestos y modos, de la no acción, de maneras de convertirse en un obstáculo, de usar la solidez del cuerpo y su campo como objeto propioceptivo para impedir que continúe el ejercicio de la violencia o desviarlo."
(Butler, 2020, La fuerza de la no violencia, p 37)*

*"La no violencia es menos una falta de acción que una afirmación física de las reivindicaciones de la vida, una afirmación viva, un reclamo que se hace con la palabra, los gestos y la acción, mediante redes, acampes y asambleas, con el fin de redefinir a las personas como dignas de valor, como potencialmente dignas de ser lloradas, precisamente en las condiciones en las cuales se las borra para que no se las vea o se las abandona a formas irreversibles de precariedad."
(Butler, 2020, La fuerza de la no violencia, p 39)*

Cuando el sistema nos margina en todo sentido de vivir con dignidad, el cuerpo es el que sufre, aquel que se ve afectado por estos actos de violencia que no necesariamente tienen que ver con el literal uso de la fuerza, si no que el cuerpo en sí mismo experimenta y debe hacer uso de esto, con fines de reivindicar toda esta violencia ejercida sobre este como una demanda política e incluso como una expresión de indignación contra las desventajas de lo sistémico. Es por esto que el cuerpo es el mediador fundamental que debemos apropiarnos para darle fuerza al sentido del uso de la no violencia como un acto de denuncia política y social, que permita la visibilización de sus experiencias marginales y la igualdad de una organización social que asegure la salud, la alimentación, el abrigo, la vida sexual y cívica para todos.

*"El cuerpo no es, y nunca fue, una especie de ser automantenido, lo que es solo una razón por la cual la metafísica de la sustancia —que concibe al cuerpo como un ser extenso con límites discretos— jamás fue un marco particularmente adecuado para comprender lo que es un cuerpo; el cuerpo es algo que se entrega a los otros para persistir; se entrega a otro conjunto de manos antes de que uno mismo pueda usarlo."
(Butler, 2020, La fuerza de la no violencia, pp 65-66)*

*"Cuando el mundo nos falla, cuando quedamos fuera del mundo en el sentido social, el cuerpo sufre y muestra su precariedad; este modo de mostrar precariedad es en sí mismo o carga una demanda política e incluso la expresión de una indignación. Ser un cuerpo expuesto diferentemente al daño o a la muerte es precisamente exhibir una forma de precariedad, pero también sufrir una forma de desigualdad que es injusta."
(Butler, 2020, La fuerza de la no violencia, p 67)*

*"Ser dueleable es ser interpelado de manera que quede claro que la vida de uno importa, que la pérdida de tu vida importaría; que tu cuerpo será tratado como el de alguien capaz de vivir y desarrollarse, alguien cuya precariedad debería minimizarse, para quien deberían ser accesibles las condiciones para progresar. La presunción de una igualdad no debe ser solo una convicción o una actitud con la que otra persona te acoge, sino un principio que articula la organización social de la salud, la alimentación, el abrigo, la vida sexual y cívica."
(Butler, 2020, La fuerza de la no violencia, pp 77-78)*

"Así, cuando mujeres y hombres negros desarmados o gente queer o transgénero le dan la espalda a la policía y caminan o corren y, sin embargo, la policía les dispara —una medida que se suele defender después como defensa propia, incluso como una defensa de la sociedad— ¿cómo lo debemos entender? ¿Es en realidad ese girar la cabeza, caminar o correr un ataque agresivo al que la policía se anticipa? El policía que decidió disparar o que simplemente se encontró disparando, puede o no haber meditado su decisión, pero sin duda parece que un fantasma se apoderó de su proceso de pensamiento e invirtió las figuras y los movimientos que

*veía para justificar por adelantado cualquier acción letal que pudiera realizar. La violencia que el policía está a punto de cometer, la violencia que luego comete, ya se ha movido hacia él como una figura, un fantasma racializado que condensa e invierte su propia agresión ejerciéndola en su contra, actuando de modo anticipado a sus propios planes y legitimando y elaborando, como en un sueño, su próximo argumento de defensa propia."
(Butler, 2020, La fuerza de la no violencia, pp 140-141)*

En definitiva, y tomando las reflexiones de Judith Butler, el uso de la no violencia agresiva consiste en el uso de la experiencia del cuerpo y las cicatrices que se vieron afectados desde lo sistémico, como acto político de una denuncia social, donde nuestra existencia de nuestras identidades marginales se ve reducida o mejor dicho traducida en resistencia.

MARCO TEÓRICO

LA SOMBRA

COMO CARÁCTER SIMBÓLICO —LA EXTERIORIZACIÓN DEL ALMA Y SU USO DESDE LA IMAGEN

Breve historia de la sombra - Víctor Stoichita
Veinte lecciones sobre imagen y sentido - Guy Gauthier

Antes de hablar sobre la sombra y su carácter simbólico, es necesario conocer su relación con la pintura y su ser opuesto, el de la luz. El origen de la pintura es algo incierto y poco claro, y durante su historia se podría deducir que nace desde la figura de la sombra que proyecta el ser humano sobre cualquier superficie, provocando una ausencia del propio cuerpo. Esta teoría fue evolucionando desde la simple imagen pictórica de solo un contorno —la silueta oscura de un cuerpo— a transformarse en un espacio de representación aún más complejo, que sugiere la tercera dimensión, o sea el volumen, el relieve y el cuerpo como tal.

"La pintura nace bajo el signo de una ausencia/presencia (ausencia del cuerpo/presencia de su proyección)."
(Stoichita, 2000, *Breve historia de la sombra*, p 6)

Existen dos historias paralelas entre sí, y que no son para nada ajenas a la luz, que con su ser negativo dieron con el paradero de la sombra. Por lo tanto, la luz, y la sombra son dos entidades que interactúan entre sí y que no existirían sin depender del otro, de su contraparte —su opuesto.

Ambas historias se relacionan sobre la versión de Plinio y Platón, donde el primero de ellos cuenta su historia natural del origen de la pintura como un mito que fue representada en una obra de tipo plástica, específicamente de material de arcilla. La historia de Plinio dice que en Corinto, ciudad de Grecia, la hija de Butades de Sición

se encontraba enamorada de un joven que iba a dejar la ciudad producto de la guerra a la cual debía enfrentar. La mujer mencionada, trazó con líneas el contorno del perfil de su amante sobre la pared a la luz de una vela, lo que acto seguido, su padre aplicó arcilla sobre el dibujo, dotándolo de relieve, lo cual hizo endurecer al fuego con otras piezas de alfarería. Esto generó una creencia, según la cual, la pintura no surge de la percepción real, sino de la memoria contenida en la imagen construida a partir de la sombra, pero aún más importante a destacar, es que esta obra, es la anticipación de la ausencia del objeto de deseo, donde dicha pérdida será recordada e inmortalizada por el recurso gráfico.

"La verdadera sombra, siempre cambiante, acompañará al amado en su viaje, la imagen de la sombra dibujada en la pared es una reliquia que se opone al movimiento del viaje, adquiriendo así un valor expiatorio y propiciatorio. La sombra real se marcha con el viajero, mientras que el contorno de esta sombra, fijado en la pared, eterniza una presencia bajo forma de imagen consolidada una instantánea."
(Stoichita, 2000, Breve historia de la sombra, p 19)

La representación de la sombra nace para el recuerdo, es decir, para hacer presente lo ausente, otorgándole un carácter de sustituto que adopta esta representación. Por lo demás, no solo guarda una relación de semejanza sino también de contacto, y por lo mismo se le atribuye una característica de imagen eterna, directamente relacionada a una imagen fantasmal, ya que carece de corporalidad, y solo proyecta una apariencia detenida en el tiempo.

Por otro lado, Platón con su conocida Alegoría De La Caverna, relata la historia de ciertos hombres encadenados desde su infancia en una morada subterránea, lugar donde sólo alcanzan a distinguir sus propias sombras que eran proyectadas sobre un muro que era provocado por la intervención de un fuego. Como esto era lo único que podían observar, para ellos eso era su única realidad — su mundo real— lo que les provocaba una connotación negativa de la sombra, ya que esta se veía magnificada por la falta y casi ausencia de la luz.

Con el tiempo, la representación occidental en cuanto a la sombra, se le designó un simbolismo cargado de negatividad y que hasta el día de hoy no se ha podido perder. Por tanto, el lugar que ocupa la sombra en el discurso sobre la representación, en este caso, para la cultura occidental, y cómo se analizan a partir de ambas historias, se describe como el estudio de una entidad de connotación principalmente negativa, la de un origen oscuro de la representación y de alteridad.

"La sombra representa el estadio más alejado de la verdad. En la alegoría de la caverna la sombra era necesaria como polo que opone de manera absoluta a la luz del sol. Allí, y más adelante, la sombra aparecerá fundamentalmente cargada de negatividad; negatividad que, a lo largo de todo su recorrido por la historia de la representación occidental, no llegará a perder por completo jamás. Para Platón la sombra no es únicamente apariencia, sino apariencia engendrada por la falta de luz."
(Stoichita, 2000, Breve historia de la sombra, p 29)

La sombra es un atributo esencial del cuerpo y a partir de esto se toman estos elementos de la realidad y se plasman en una representación, lo que significa que la sombra no es sólo la proyección de un cuerpo sobre la pared, si no que todos los detalles que moldean a la figura humana, ya sea en ropajes como en forma corporal. Además la sombra tiene como característica su falta de corporeidad, ya que solo se proyecta lo que un cuerpo interactúa directamente con la luz.

Las sombras y los reflejos son ambas una proyección de un ente en particular, por tanto están emparentadas y solo se diferencian por su grado de oscuridad o de claridad. Pero existe además un tercer término, el de "otras cosas semejantes" o como mejor se entiende, figuras de representación como pinturas, imágenes y esculturas. El reflejo representará el estado puro de la verdad, mientras que la sombra es el opuesto, el estado más alejado de la verdad, el negativo, el origen oscuro de la representación.

"En la teoría de la mimesis, en cambio, el fantasma de la sombra tiene un papel secundario. Cede el lugar a la imagen en el espejo que, <<según el grado de claridad>>, la supera. Siguiendo el platonismo, la obra de arte se someterá a la servidumbre del paradigma especular y la proyección de la sombra jugará solo un papel marginal. Lo que no quiere decir que la sombra se vea eliminada totalmente del arsenal de la representación. La sombra será siempre el pariente pobre del reflejo, el origen oscuro de la representación."
(Stoichita, 2000, Breve historia de la sombra, p 29)

Para Platón las sombras, reflejos, pinturas y estatuas se definen como un ser de pura apariencia que se encuentra en un estado de copia, mientras que para Plinio, las sombras, pinturas y estatuas se definen como un otro de lo mismo, en estado de captura del tiempo.

La principal diferencia entre la imagen sombra y la imagen reflejo, es que la sombra representa el estadio del otro, la semejanza del otro y una relación con el otro; en cambio, el reflejo en el espejo representa el estadio del mismo (del yo), una representación frontal y una relación consigo mismo.

"La relación frontal con el espejo es una relación consigo mismo, del mismo modo que la relación de perfil es, necesariamente, una relación con el otro"
(Stoichita, 2000, Breve historia de la sombra, pp 44-45)

Entonces, ¿cómo nos podría ayudar la interacción del cuerpo con la luz y su sombra?, ¿cómo mediante el arte y la comunicación podríamos emplazar un problema social en el espacio público?

La pintura como un arte narrativo, nos ayuda a sacar de dudas o nos hace ver más claramente lo que el texto como tal no logra. Y la sombra nos podría ayudar como una eventual exteriorización del alma de las personas, donde se construya un relato y tanto la sombra como la manipulación empírica de la luz se integre de manera narrativa y simbólica, donde se reafirme la conclusión de que la sombra es la prueba definitiva de un cuerpo real, existente, de una presencia es decir, de la carne.

El relato de la sombra se visualiza como una proyección de un doble de carácter negativo, demonizado, que se intenta destruir mediante el combate, la cual invierte la situación narcisista y demoniza a la sombra en su alteridad, otorgándole un carácter de mala conciencia, producto de la exteriorización del interior, una apertura desde un interior cerrado, que nos permitiría visualizar lo que el cuerpo posee en su interior más profundo, tomando a la sombra como un instrumento activo, un actante maléfico.

"La sombra es la exteriorización del interior del personaje, Es como si, a través de ella, la cámara hubiera podido penetrar en la conciencia del personaje para, en un segundo momento, proyectarla en la pared. La sombra, imagen exterior, trasluce lo que ocurre en el personaje. Muestra lo que el personaje es. La proyección de la sombra equivale a una <<apertura>> de este interior cerrado. [...] la sombra puede ser (es) un instrumento activo, un <<actante maléfico>>."
(Stoichita, 2000, Breve historia de la sombra, p 156)

Es por esto, que la sombra será utilizada desde un plano simbólico, donde tendrá el inestimable valor de ser un sustituto del alma, donde se visualizarán las determinaciones del ser, su identidad, a pasar de ser alguien a ser nadie. Se busca en definitiva, que la sombra represente y encuentre el carácter humano que pasamos desapercibido, y no tan solo el personal sino también el de sus pares, con el fin de empatizar con ese carácter simbólico de quienes se ven afectados por la discriminación de ser, verse y sentirse fuera de la normatividad del binarismo de género en los espacios públicos. Es la recuperación del ser mediante la sombra, que producto de la sobre modernidad y la poca pertinencia como habitantes de un mismo lugar, muchas veces perdemos o solo no la queremos ver, vulnerando el derecho básico de sentirse seguros e incluidos en la ciudad y los espacios públicos en los que vivimos y compartimos.

La sombra entonces cumplirá un papel fundamental, será la protagonista de la obra, donde será mucho más importante que el mismo objeto, o en este caso la persona, cuyo objetivo será representar la exteriorización del alma para encontrarse a sí mismos, reconocerse como tal y generar una emocionalidad o un planteamiento mayormente enfocado en la interiorización y reflexión de cada uno.

*"No se trata de la relación primaria y vitalista que mantiene el hombre primitivo con su sombra sino, al contrario, de la relación tensa y dramática del individuo plastificado de la posmodernidad."
(Stoichita, 2000, Breve historia de la sombra, p 229)*

*"La dialéctica de la representación occidental nos ha enseñado, recordémoslo, que la frontalidad -y el espejo- constituye la forma simbólica de la relación del yo consigo mismo, mientras que el perfil -y la sombra- constituye la forma simbólica de la relación del yo con el otro."
(Stoichita, 2000, Breve historia de la sombra, p 230)*

En contraposición, la luz, el ser opuesto de la sombra, cumplirá un rol más bien secundario, ya que para generar sombra, necesariamente debemos manipular la luz para causar el efecto deseado. El rol de la luz complementará la connotación simbólica de la sombra en su sentido opuesto, a través de la diversidad de los colores que se manifestarán en la obra, y la que validará la presencia del cuerpo mismo, en el espacio.

En el caso de la imagen, específicamente en la de la fotografía y en la de cualquier medio audiovisual, se construye mediante el campo, que es aquella porción de espacio que va a ser representada, y fuera de campo, todo el espacio alrededor. Por tanto, podemos decir, que el cuadro —el marco rectangular que designa los límites de la imagen— se esfuerza en tener por significativo el campo, y el fuera de campo como el espacio que nos ayuda a comparar y comprender dicho significativo del campo. El rectángulo como hecho cultural, percibe a la imagen figurativa cuya construcción siempre se ve reflejada en el cuadro rectangular, tiene su origen en la pintura y en la cultura occidental, y su racionalidad geométrica. Además,

esta forma rectangular se ve enmarcado frecuentemente por un marco, lo que actualmente se relacionaría con los bordes del dispositivo móvil en el caso de analizar el uso de la imagen en las redes sociales y el internet, lo que hace es acentuar su autonomía en algún espacio, y a profundizar la vista.

*"El espacio percibido, en tanto que objeto de representación ha sido llamado <campo>. Pertenece a la esfera del referente, de lo real o más bien de lo que de él sabemos."
(Gauthier, 2008, Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido, p 57)*

La doble relación que mantiene la imagen con el espacio, según se plantea en "Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido" de Guy Gauthier, se caracteriza por tres series de códigos y estas regulan en parte el grado de realismo. El primer código corresponde a la profundidad, el cual restituye los códigos de la perspectiva, el segundo código es el de la compacidad, que conduce a profundizar a su máximo de definición los códigos de semejanza, y por último tenemos el trabajo de la luz, del que da cuenta el reparto de valores mediante los códigos del modelado.

*"El realismo tiene, pues, como otra exigencia la verosimilitud del sujeto. En este caso, no basta con que las particularidades físicas del espacio de referencia sean reproducidas por el sesgo de las convenciones enmascaradas o justificadas por todo un discurso marginal, generalmente científico. El tema representado debe, además, poder ser aceptado sin esfuerzo por el espectador llamado medio."
(Gauthier, 2008, Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido, p 59)*

Dicho esto, para utilizar la herramienta de la imagen como medio efectivo de comunicación es necesario comprenderla primero como aquella imagen fija aislada que actúa como elemento narrativo, el cual, organiza el espacio de tal manera que une todos los elementos o acontecimientos de un relato en una sola imagen, teniendo como principal característica la saturación, y por otra parte la recomposición del tiempo. Para la fotografía, lograr esta característica narrativa tendría que fragmentar el espacio en temas que remitirían cada uno a la situación del conjunto. Y su negativo atestiguaría un análisis del espacio.

Por lo tanto, se concluye que nuevamente existe una oposición entre las exigencias internas de la imagen; y su ocupación de la superficie asumiendo el espacio de dos dimensiones, y la puesta en evidencia de las cualidades físicas del referente; mediante la simulación de una tercera dimensión, la volvemos encontrar aquí, pero esta vez en el plano de la anécdota del relato.

"La imagen fija parece ser, podríamos decir por definición, negación del tiempo. Lo fija, transformando el instante en eternidad."

(Gauthier, 2008, Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido, p 63)

Con respecto a una característica de la fotografía: "...no detiene el movimiento, sino que lo recompone; no nos recuerda nuestra experiencia, sino que la complementa."

(Gauthier, 2008, Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido, p 64)

El espacio —lo que está fuera de campo—, y el tiempo de la imagen se complementan dentro de la narrativa, el cual nos permite reconstruir su discurso, al descifrar los códigos y acontecimientos como espectador de la imagen, por lo demás, lleva el contexto —la experiencia del espacio y su tiempo— a otro. El uso de este medio permite al autor de la obra construir un mensaje que actúa con el sentido de armar y manipular estos espacios de acontecimientos, generando así su propia narrativa, un sentido.

"El espacio de la imagen toma su coherencia de la coherencia del discurso y no de la organización <natural> del campo, lo que le permite asumir el tiempo de la imagen."

(Gauthier, 2008, Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido, p 76)

"Al recorrer la imagen, el ojo descubre varias escenas de diferentes importancias, pero que permiten prolongar el acontecimiento, darle un <espesor> temporal."

(Gauthier, 2008, Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido, p 79)

"En lo sucesivo, el fotógrafo es un ojo disponible, dispuesto a todo, operando allí donde se encuentra, sin preocuparse de construir alrededor de su tema toda una escena a la italiana. Puede avanzar, retroceder, tomar al personaje de cerca, de lejos, fragmentar el espacio según su conveniencia, privilegiando el instante, aunque enigmático. Poco inclinado a afrontar escenas de conjunto, bastante poco legibles, fija un detalle, y después otro, reconstituyendo así, a la manera de un rompecabezas, el espacio de un acontecimiento."

(Gauthier, 2008, Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido, p 86)

El mensaje para que sea considerado como tal, debe contener una imagen, ya sea sola o asociada a otros elementos, que se transmita por algún canal y que esté destinado a un público, lo que provoca como respuesta un proceso de enunciación. La forma en la que se transmite es mediante códigos y conjuntos de indicios sobre un soporte cualquiera con dos dimensiones, por tanto, podemos decir que el alma del mensaje, se refiere a su imagen como la información que el receptor va a reconstruir mediante el reconocimiento de la forma y su decodificación. La imagen debería dar, no la impresión de significar, sino de ser. Además, la imagen sólo puede funcionar mediante un código ya establecido en las relaciones sociales. La imagen figurativa tiene explícitamente por función la de reproducir sentido, se envuelve en el comentario y requiere la anécdota.

"De modo que existe mensaje, cada vez que una imagen sola o asociada a otros elementos, transmitida o no por el mismo canal, está destinada a un público (aunque se puede concebir a un artista que solo obraría para sí mismo) y es el resultado de un proceso de enunciación más o menos complejo, más o menos colectivo."

(Gauthier, 2008, Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido, p 94)

"La forma, codificada y transmisible (transmisible porque procede de un código conocido) se reduce a un conjunto de indicios sobre un soporte con dos dimensiones. La sustancia del mensaje, siguiendo con lo que se refiere a la imagen, es la información que el receptor va a reconstituir mediante la identificación de la forma o la decodificación. Resumiendo, diremos que la decodificación es la puesta en forma de la sustancia del mensaje."

(Gauthier, 2008, Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido, p 94)

"...la sustancia de la imagen como mensaje no sería más que la reproducción de lo real, acompañándose de los imperativos de la reducción: pasaríamos del tamaño <natural> al tamaño imagen de las tres dimensiones del espacio de referencia a las dos dimensiones del soporte, del movimiento continuo de la vida a la inmovilidad de la imagen, eventualmente de los colores naturales al negro, gris y blanco, incluso al negro y blanco."

(Gauthier, 2008, Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido, p 94)

"...la reproducción debería proponer algo más que no fuera del orden de la física, sino del orden del sentido, o al menos de la afectividad, suponiendo que se pueda distinguir, a ese nivel, las dos palabras en cuanto que hay, en el origen, una parte común de convenciones sociales."

(Gauthier, 2008, Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido, p 94)

"la imagen, generalmente el rodeo de las representaciones diversificadas de lo real concreto, produce sentido, sentido que la perfección no puede cerrar; la imagen, aunque sea representación o acto sémico (y es, la mayoría de las veces, una y otra cosa, la una por la otra), solo puede funcionar mediante un código establecido gracias a relaciones sociales."

(Gauthier, 2008, Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido, p 95)

El autor de obras de arte, el creador de la imagen con sentido y el de carácter contextual, es quien actúa entonces como mediador del realismo a través de aquella imagen que debe contener un acontecimiento, contar una historia que remita a su pueblo, con la intención de comunicar y educar a su espectador desde un punto de vista social, lo que podría generar un desarrollo y un porvenir. En definitiva, es el realismo el que se traduce como la expresión de los sentimientos y pensamientos que son invisibles para el espectador, visualizándolos como un discurso que estimula el desarrollo del tiempo y la profundidad del espacio.

"El escritor no puede quedarse a remolque de los acontecimientos y debe caminar en la vanguardia del pueblo designándole el camino de su desarrollo. Inspirándose en los métodos del realismo socialista, estudiando concienzudamente y con cuidado nuestra realidad, esforzándose en penetrar más profundamente la naturaleza del proceso de nuestra evolución, el escritor debe educar al pueblo y darle armas ideológicas."
(Gauthier, 2008, Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido, p 99)

"Se trata de un realismo selectivo que pone de relieve lo que, en la sociedad, presenta un desarrollo y caracteriza al porvenir."
(Gauthier, 2008, Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido, p 99)

"El espacio figurado solo sirve para autenticar la escena a su modo, como se diría en el teatro, con un decorado realista. Es el tiempo del cuadro el que asume el discurso, pudiendo ser este transferido verbalmente. Teatral por su decorado (el espacio de la imagen occidental descriptiva), el cuadro es literario por la acción que en él se desarrolla y que debe poder ser contada."
(Gauthier, 2008, Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido, pp 103-104)

"Socialista o no, el realismo parece haber tenido una sola obsesión: pintar los sentimientos, los pensamientos, en pocas palabras, lo invisible, estimulando la profundidad en el espacio y el desarrollo en el tiempo"
(Gauthier, 2008, Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido, p 108)

"Socialista o no, el realismo pictural entiende producir sentido reproduciendo un fragmento de espacio percibido que no planteará ningún problema de reconocimiento al espectador. Es la organización de la escena, o entonces —más o menos de manera socavada— la del significante (materia, forma, color) las que deciden el sentido."
(Gauthier, 2008, Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido, p 109)

La imagen en concreto, utiliza un repertorio de signos que constituyen un léxico limitado, rápidamente desfasado pero capaz, por su duración sin validez y en el interior de su territorio, de constituirse en sistema operativo. Las posturas

y el decorado son los signos que describen la imagen y su lenguaje comunicacional, permiten construir un léxico mediante sus posturas, gestos y poses. La imagen además, es vista y comprendida en un tiempo tan breve que podemos hablar de lectura inmediata. Debe su eficacia a su rapidez y solo puede jugar con la complejidad para significarla. La imagen se beneficia gracias a su rapidez de investigación de la mirada, capaz de explorar muy deprisa un espacio ya estructurado. Este inventario de operaciones mentales que permiten la exploración del espacio de la imagen es evidentemente incompleto. En ningún momento se ha aludido a las funciones lógicas que, de alguna manera, deben efectivamente estar en funcionamiento para asegurar una coherencia que es, de todos modos, la del discurso.

"Un signo no puede existir más que si hay memoria capaz de reconocerlo"
(Gauthier, 2008, Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido, p 131)

"...cada gesto, postura o actitud tiene una variante sensual, que valoriza la representación, y una variante intelectual, que valoriza la significación."
(Gauthier, 2008, Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido, p 134)

"...ver no es forzosamente comprender. La rapidez de la mirada no nos sorprende, pero es más sorprendente que el pensamiento le siga."
(Gauthier, 2008, Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido, p 143)

La imagen en su acto fotográfico es capaz de dar un discurso espontáneo en donde el acto de comunicación no depende de las palabras, si no de la intervención del propio inconsciente del espectador y como este reconoce su sistema de signos, es una forma de dibujar un discurso en la imagen. Y es la imagen la que hace un juego con el tiempo y con el sentido, inextricablemente onírica y realista, es además organización y racionalización de las formas, la que inscribe a los objetos en un espacio. Espacio en el cual se restituye mediante la profundidad, continuidad e iluminación.

"Se puede decir que la relación del fotógrafo con su foto, y la relación de esa misma foto con el observador, no necesitan palabras: del destinatario al destinatario, volvemos a encontrar la totalidad del acto de comunicación, y como mensaje, una imagen, que puede prescindir de palabras."
(Gauthier, 2008, Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido, pp 153-154)

"<El arte moderno se ha convertido en algo completamente literario: la pintura y las otras formas no existen más que para ilustrar el texto>"
(Gauthier, 2008, Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido, p 154)

"De ese modo podemos decir que toda imagen, incluso la más realista, revela al observador atento tanto un sistema de representaciones como un objeto exterior."
(Gauthier, 2008, Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido, p 162)

"...la imagen ha sido capacitada para representar tanto lo que existe físicamente, de lo que da cuenta la percepción (creer lo que vemos es una elección que implica convenciones), como los fantasmas del imaginario individual o colectivo (entonces, vemos lo que creemos recurriendo a otras convenciones)."
(Gauthier, 2008, Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido, p 164)

"Hoy día, el resultado es que casi no es posible hablar de imagen fuera de los objetos, fuera pues del significado, para atenerse a la clásica distinción saussuriana significante-significado. El equivalente al significado, en la terminología que adoptamos, es todo aquello que remite a la nominación de los objetos y a su descripción; vea una manzana, es roja, iluminada por la derecha, situada sobre una mesa, más lejos de mí que un jarrón, etc.... Hablando así, ignoro completamente el material utilizado: óleo, <gouache>, pastel, etc., es decir, el significante. Hablar de una imagen es generalmente reconstruir un espacio, luego atenerse al significado."
(Gauthier, 2008, Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido, pp 172-173)

Existe por lo demás una paradoja que es percibida en el espectador al momento de enfrentar una imagen figurativa, y es que al saber que la imagen es una representación elaborada por procesos de producción, y además por el hecho de tenerla en las manos, automáticamente, la asociamos al pasado, pero en el momento que la percibimos la conjugamos como un presente. Esto se refiere a que para producir sentido, la imagen tiene que pasar de lo emblemático a lo semiótico. Por tanto, la imagen a modo de conclusión es un enunciado que está construido a base de signos —objetos que interactúan y están dispuestos en un espacio bidimensional pero que percibimos y decodificamos en lo tridimensional— que nos remite a nuestra experiencia lógica, cultural e histórica, que conforman un determinado contexto, y que podemos interpretar tanto en su presente como en su pasado. La imagen se traduce entonces como aquellos efectos y pulsiones que pueden expresarse mediante equivalencias gráficas.

"La imagen es, por lo menos, un enunciado, lo que quiere decir que a veces puede proponer algunos en términos estrictos de equivalencia lingüística... Este enunciado tiene una estructura, homóloga o no, de un conjunto directamente percibido (los objetos, su disposición respecto al observador, su exposición a las fuentes de iluminación) siempre respecto a un espacio autónomo bidimensional, generalmente incluido en un rectángulo."
(Gauthier, 2008, Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido, p 232)

"El enunciador estaba ahí —es lo que representa todo el peso del enunciado—; cuando el acto llega mediante la imagen al conocimiento del observador, ya ha pasado necesariamente. Es lo que da una elección al observador: sustituir al enunciador —como mirón— y vivir el acto en presente, o aceptarse como observador, y vivirlo en pasado."
(Gauthier, 2008, Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido, p 238)

"Al oscilar entre el mundo de los objetos y el de las formas, al poner en funcionamiento un léxico complejo en el que se codean la abstracción pura, el motivo ornamental, el símbolo y la simple reproducción, la imagen siempre nos remite fuera de ella, a algo que ejerce nuestro sentido de la vista, nuestra capacidad de abstracción, nuestra experiencia lógica, nuestra participación en la cultura y en la historia."
(Gauthier, 2008, Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido, p 242)

"...los objetos no son aquí objetos únicos, identificables, objetos-ocurrencias, sino objetos-clases, con lo que el trabajo de esquematización efectuado acaba significando el objeto, no mediante sus rasgos físicos (preocupación permanente por la imagen realista), sino mediante rasgos puramente funcionales del orden del concepto."
(Gauthier, 2008, Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido, pp 244-245)

"...el objeto no es ni figurado (como lo es por ejemplo en fotografía), ni nombrado arbitrariamente (es el caso de la lengua), sino designado, según un proceso metafórico."
(Gauthier, 2008, Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido, p 245)

"...podemos notar que los <efectos> y pulsiones han encontrado como expresarse mediante equivalencias gráficas"
(Gauthier, 2008, Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido, p 247)

LEVANTAMIENTO DE INFORMACIÓN

METODOLOGÍA

ENFOQUE CUALITATIVO & MÉTODO INDUCTIVO

Esta investigación se desarrolla mediante un enfoque cualitativo¹, debido a que está en función de explorar y describir fenómenos sociales que se desencadenan en un determinado contexto. Se recopila la información mediante la observación y evaluación de experiencias, de interacción e introspección de grupos sociales en su habitabilidad de sus propios espacios urbanos.

La interpretación de estos comportamientos sociales son los que nos permiten reconstruir la realidad espacio temporal de estos actores que interactúan en un sistema social previamente definido, se investiga no tan solo su desarrollo y comportamiento natural con su entorno, sino que también se hace desde una perspectiva autoral, donde converge mi realidad con la de los demás. Por lo tanto, mi experiencia individual se entremezcla con la realidad de los participantes, siendo consciente que ambos somos parte de estos fenómenos sociales, es decir, que existe una relación interdependiente entre mi yo público como investigador y el fenómeno estudiado, se influyen —no se separan.

Con este enfoque, se busca hacer visible, determinadas problemáticas que se desencadenan naturalmente en el contexto de ciudad, para así, interpretar y dar sentido a los significados que las personas le atribuyen a estas problemáticas y fenómenos que se desencadenan en los no lugares —en estos espacios de tránsito. Se reflexiona sobre un modelo cultural que es construido

inconscientemente, a través de lo transmitido por otros y su experiencia personal, por lo tanto la recolección de los datos está fuertemente influida por las experiencias de los participantes —los habitantes de una ciudad sobre modernizada.

La meta de esta investigación, en concreto es describir, comprender e interpretar los fenómenos y constructos que se desarrollan en los participantes de este sistema y modelo hetero patriarcal y ultraneoliberal del que ya hemos mencionado reiteradas veces, todo a través de las percepciones y significados que se ven producidos por las experiencias de los habitantes afectados, por lo tanto, las técnicas necesarias para desprender una reflexión crítica sobre esto, es la utilización de un método inductivo que funcionará como argumento de una muestra aleatoria.

Esto está fundamentado gracias a Peirce, en su documento "La ciencia de la semiótica²", quien afirma que:

"Una Inducción es un método para formar Símbolos Dicentes relativos a una cuestión definida, método en el cual el Interpretante no representa que partiendo de premisas verdaderas producirá, a la larga, resultados aproximadamente verdaderos en la mayoría de las instancias, sino que representa que, si se persiste en este método, a la larga producirá la verdad, o una aproximación indefinida a la verdad, con respecto a cada cuestión."
(Peirce, 1974, La ciencia de la Semiótica, Charles S. Peirce, p 40)

Un Argumento de una muestra aleatoria es un método para determinar qué proporción de los miembros de una clase finita poseen una cualidad predesignada, o virtualmente predesignada, mediante la selección de instancias de esa clase conforme a un método que, a largo plazo, presentará cualquier instancia con tanta frecuencia como cualquier otra, y concluyendo que la relación encontrada para esa muestra a largo plazo se mantendrá. Su justificación es evidente.
(Peirce, 1974, La ciencia de la Semiótica, Charles S. Peirce, p 40)

Los símbolos dicentes relativos que afectan a la identidad de más de un individuo, es lo que permite entender este razonamiento, del cual se reflexiona por medio de la experiencia social y espacio temporal de determinada sociedad, para posteriormente actuar sobre lo observado, manteniendo una perspectiva analítica —una distancia como observador externo.

- 1.El enfoque metodológico mencionado es referenciado por el libro "Metodología de la Investigación" en su quinta edición (2010) de Hernández, Fernández y Baptista.
- 2.El método como técnica de investigación empleada es referenciado por el libro "La ciencia de la Semiótica" en la primera edición de Nueva Visión (1974) de Charles Sanders Peirce.

En definitiva, existe una realidad que se descubre, se construye y se interpreta, de lo particular a lo general, aplicando la lógica inductiva, obteniendo así un mayor entendimiento de los significados y experiencias de las personas, con el fin de comprender a las personas y sus contextos, para actuar contingentemente sobre ellas.

LEVANTAMIENTO DE INFORMACIÓN

ESTUDIOS SOCIOLÓGICOS

SOBRE LA MARGINALIDAD SOCIAL EN CUANTO AL GÉNERO Y LA SEXUALIDAD

El género es un constructo social, lleno de normas, reglas y límites que la misma sociedad y su cultura ha construido, establecido e impuesto a través del tiempo. Esta normalización de los comportamientos, aspectos y rasgos no tan solo físicos sino también sociales de determinada cultura provoca la marginación de los cuerpos; cuerpos que no responden a dicha hegemonía interdependiente del sistema, que rompen esta relación dependiente de seres sometidos a todas estas normas. Pero cuando esto ocurre, el cuerpo sufre y muestra su precariedad; el modo en que lo hace es en sí mismo una demanda política e incluso una expresión de indignación. Tomaré referentes históricos como ejemplo de lo mencionado, Hija de Perra, transformista, cantautora, activista y artista escénica, y también Pedro Lemebel, escritor, activista y artista plástico, ambos pertenecientes a una comunidad disidente y divergente de género y sexualidad.

Hija de Perra tras su muerte producto de una encefalitis bacteriana, infección que se desencadenó debido a su estado VIH positivo, deja un legado para la comunidad disidente de género y diversidad sexual debido a la imagen y discurso que proyectaba con su personaje. Su discurso sobrepasaba y desafiaba constantemente los márgenes institucionales y socioculturales que las personas obedecen como constructo social y que estas mismas no son conscientes de ello. Esta percepción de normalidad era cuestionada y visibilizada a través de lo transgresor de su

performance al escaparse del binarismo de género y las barreras que encasillan lo que se define como debería ser lo femenino y lo masculino y además cuestionando toda norma eistémica neoliberal.

Asimismo, el sentido de pertinencia que le atribuye al contexto que vivió y habitó como cualquier persona segregada socialmente hace que su relato tome una consistencia desde el yo, desde un individualismo, desde hacer pública la intimidad discriminatoria en la que se vió sometida toda su vida, donde la reafirma como parte de su identidad y la pone en discurso como una realidad con sentido de pertinencia, la cual, mediante el insulto y connotación negativa de la palabra "Hija de Perra" se contrapone como una realidad que ya no la ofende, si no que la identifica, y la reivindica como un acto de resistencia.

A través del insulto es que quiero introducir tres conceptos claves, sarcasmo, ironía y parodia. Conceptos que vinculan una estrategia elocuente de actos de resistencia, donde el insulto deja de serlo, sino más bien, nos pertenece, nos reconoce y por sobre todo nos identifica como individuos marginados de una sociedad.

SARCASMO	<i>SARKASMÓS</i> latín -> griego	La etimología de la palabra remite a "cortar o morder un pedazo de carne".	El sarcasmo es una especie de ironía o burla. Apela al humor con ingenio, pero es malintencionado ya que busca herir al destinatario. Puede ser expresado de manera evidente o mediante una crítica indirecta o disfrazada.
IRONÍA	<i>EIRŌNEÍA</i> latín -> griego	La etimología de la palabra remite a disímulo o ignorancia fingida.	La ironía se entiende como una burla disimulada. Consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice a través de una cierta entonación o del lenguaje corporal.
PARODIA	<i>PARŌDIA</i> latín -> griego	La etimología de la palabra remite a canción burlesca.	La parodia trata de una imitación burlesca que caricaturiza a una persona, una obra de arte o una cierta temática. Las parodias habrían surgido en la antigua literatura griega, con poemas que imitaban de forma irrespetuosa los contenidos o las formas de otros poemas.

1. Pérez, J., & Gardey, A. (2010). Sarcasmo. Definición. Recuperado 23 de febrero de 2021, de <https://definicion.de/sarcasmo/>
2. Veschi, B. (2018). Ironía. Etimología. Recuperado 23 de febrero de 2021, de <https://etimologia.com/ironia/>
3. Pérez, J., & Merino, M. (2009). Parodia. Definición. Recuperado 23 de febrero de 2021, de <https://definicion.de/parodia/>

La parodia trata de una imitación burlesca que caricaturiza lo que intenta simular, y lo hace de una forma irrespetuosa, sobre todo desvergonzada. La ironía consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice mediante cierta entonación o del lenguaje corporal. Y el sarcasmo apela a un humor con ingenio —intencionalmente premeditado, es malintencionado ya que busca herir mediante una crítica indirecta al destinatario. Por lo tanto la reivindicación y apropiación del insulto se transforma estratégicamente en una caricaturización agresiva y desvergonzada (la parodia) de cierta entonación reflejada en el lenguaje corporal y lingüístico (la ironía) al invertir el proceso de afección mediante la crítica indirecta (el sarcasmo) de la connotación negativa del insulto.

Para ejemplificar esto, reflexionaré sobre la obra SINÓNIMOS, de Jesús Monteagudo Guerra, artista español cuya obra mencionada fue expuesta en el Museo de Arte Contemporáneo de Quinta Normal, Santiago, Chile, dónde el artista reúne la inmensa cantidad de calificativos que existen para expresar negativamente la homosexualidad masculina y les da forma a través del bordado.

No hay nada menos radical que la técnica del bordado en contraposición de todo lo que postula el discurso de Jesús Monteagudo, que es identitario y que sobrepasa los límites de la norma. El insulto siempre llega de golpe y de manera violenta, e invertir el proceso, como lo hace el artista con el hecho de bordar exhaustivamente una amplia cantidad de calificativos negativos acercándose voluntariamente a eso que discrimina y oprime, resulta una estrategia para afectar al insulto en vez de dejarse afectar por él. Ese carácter peyorativo que nos describe Jesús deja de serlo, y se transforma en algo que le pertenece y le identifica no solo a él si no a todxs aquellxs que fueron y son marginados por no responder a la normatividad hegemónica social.

Lo queer —lo raro—, lo que escapa de la norma, designa un amplio espectro de identidades que escapan de los constructos sociales que se instalan a través de los años, se trata de una pulsión visual de potencia disruptiva donde lo queer pudiese verse de un modo casi escurridizo de mirar sobre lo que nos pertenece como realidad. Y SINÓNIMOS produce justamente ese efecto mordaz e irónico del cómo percibimos los actos violentos que sufren las disidencias, y lo reivindicamos como un acto no violento, pero agresivo, donde nuestra existencia se traduce en un acto político de resistencia y de expresión de indignación.

Por otro lado, el legado que deja Pedro Lemebel sobre las disidencias sexuales y la marginalidad social es autoreferente, es parte de la biografía del escritor, y lo es debido a que su contexto siempre se vio envuelto en lugares donde impera la pobreza, donde la homosexualidad era discriminada y estigmatizada no solo por romper con las normas sociales y binarias sistémicas patriarcales y neoliberales sino que a su vez por estar fuertemente vinculada a la enfermedad VIH/SIDA. Lemebel expone su intimidad en su obra performática, Abecedario, lo hace público y logra resumir de cierta manera todo lo que significó su escritura, su activismo y su discurso político social, mediante la materialidad, con el uso del neoprán y el fuego, como simbolismo de su contexto marginal y vulnerable, y el uso de tacones como simbolismo de lo que significó su propio yo enfrentado al sistema sexogénero que impera y que se veía contrapuesto a través de su propia identidad y performatividad de género.

Pedro Lemebel como activista y artista deja muy claro el universo de su intimidad, donde ser maricón y pobre conlleva una serie de marginaciones sociales, pero que jamás se dejó afectar por él, si no que al contrario, pudo darle una cara a la violencia sistémica que se ejercía sobre las disidencias, puso en escena la realidad que le tocó vivir como habitante marginado por el hecho de no

pertenecer a la norma. Su lugar era básicamente el de la calle y sus escritos se transformaron en una lengua desde su propia identidad, una literatura que no existía, pero que no tan solo pudo reconocer, sino que dejó marcado su lugar en el sistema, donde lo enfrentaba agresivamente con la fuerza de la no violencia; solo de su cuerpo y su mera existencia.

Desafiar las normas y límites tanto institucionales como sociales, supone enfrentarse a la cotidianidad en la que seres interdependientes, quienes pertenecen a una sociedad dormida e inconsciente se encuentra sometida, cotidianidad que censura e invisibiliza a quienes no responden al contexto social en el cual se encuentran inmersos. Automáticamente dichos cuerpos disidentes se ven marginados, discriminados e invisibilizados provocando un efecto de enmascaramiento —lo oculto— para poder desenvolverse dentro del sistema patriarcal y neoliberal que los silencia, los calla. Es así como el espacio público se vuelve violento, ajeno y censor de la realidad que a las minorías afecta, y desafiarlo presupone consecuencias muchas veces incontrolables, pero siempre provocadoras de ruido. A esto le sumo un análisis a lo sucedido tras la censura a Delight Lab, tras proyectar sobre la superficie de la torre Telefónica, la palabra HAMBRE, entre otras palabras en distintas ocasiones.

A través de estas intervenciones luminicas los hermanos Gana, directores de Delight Lab, nos permiten reflexionar sobre temas contingentes en la actualidad, aporta la visibilización de la realidad y sin censura que muchas veces los espacios públicos, los medios de comunicación masiva, como la televisión, y además el gobierno no se hace cargo, no les interesa exponer o simplemente deciden ocultar. Constantemente busca poner en discusión la relación entre lo privado y lo público, desafiando los límites y márgenes institucionales al momento de intervenir la ciudad.

La censura tras la palabra HAMBRE proyectada sobre el edificio Telefónica puso en evidencia la polarización existente tras el reciente estallido social del año 2019, y como la oposición al movimiento social demostraba una completa desconexión con la realidad que debía enfrentar ciertos sectores periféricos y marginados de la sociedad. Además resulta interesante el método de censura que se utilizó, luz sobre luz, iluminar sobre lo que ya estaba siendo proyectado, muy similar a lo que ha venido sucediendo en las calles de Santiago tras el mencionado estallido social y la constante restauración de la estatua de la representación del general Baquedano, donde se sobre pintaron los rayados, se borra o se desdibuja lo que el espacio público quiere decir —que ya no quiere callar más.

Este tipo de intervenciones tensa los límites de la percepción y permite desde un nuevo ángulo de visión, el desarrollo de un deseo estéril, es decir, otras formas de hacer arte, donde ya no impera la técnica o la estética tradicionalista del arte, sino que se contrapone con el discurso de este, y como hace referencia a las problemáticas que surgen en la sociedad, donde quien lo valida es quien lo interprete, y lo sienta pertinente, contexto muy pertinente y propio del arte y la teoría queer.



REFERENTES

HIJA DE PERRA

Victor Hugo Pérez Peñaloza

7 ENE 1980 - 25 AGO 2014 - CHILE

Hija de perra fue una transformista, cantautora, activista y artista escénica, cuyo personaje destacó como performista bizarro y transgresor en las normas de género y sexualidad. Además se desarrolló como instructora de clases vengeras realizando diversas ponencias para distintas universidades chilenas.

Su estética y discurso nace a partir de la prostitución, trabajo sexual que abunda en comunas periféricas de la capital, el cual corresponde a un contexto que cualquier persona segregada socialmente puede asegurar, e Hija de Perra lo pudo observar desde su niñez. Su seudónimo también nace como un acto reivindicativo, como parte de reconocer su historia, donde fue abandonada por sus padres biológicos y criada por su abuela, la cual jamás la llamó por su nombre, si no que siempre desde el insulto que dio vida al icónico personaje.

Hija de Perra. (2016). [Fotografía]. Pousta.
Recuperado 23 de febrero de 2021, de
<https://pousta.com/wp-content/uploads/2017/08/hija-de-perra-chile-jpg>
(La fotografía fue intervenida por el autor de esta memoria.)



REFERENTES

SINÓNIMOS

Jesús Monteagudo Guerra

29 NOV 2014 - 18 ENE 2015 - CHILE

Jesús Monteagudo es un artista español, nacido en la ciudad de Barcelona el año 1983, es licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona con especialidad en imagen y grabado.

Entre sus exposiciones individuales y bi-personales destaca SINÓNIMOS, expuesta en el Museo de Arte Contemporáneo de Quinta Normal, Santiago, Chile. En SINÓNIMOS, Jesús Monteagudo se basa en el arte, la cultura y la teoría queer para desarrollar una propuesta artística que reflexiona sobre el lenguaje y las distintas connotaciones que aluden a la homosexualidad en un sociedad binaria de género. El artista reúne la inmensa cantidad de calificativos que existen para expresar negativamente la homosexualidad masculina y les da forma a través del bordado, una actividad que es considerada tradicionalmente como algo más femenino. El mismo explica que es "un intento casi utópico de que esas palabras se transformen en algo ofensivo y afable, de manera que pierdan su carácter peyorativo y se reconcilien con su uso cotidiano".

SINÓNIMOS, Jesús Monteagudo Guerra. (2014). [Fotografía]. Arte Informado. Recuperado 23 de febrero de 2021, de https://static.arteinformado.com/resources/app/docs/evento/84/99184/jm_s1_2014_low_08.jpg (La fotografía fue intervenida por el autor de esta memoria.)



REFERENTES

ABECEDARIO

Pedro Segundo Lemebel

29 JUN 2014 - CHILE

Pedro Lemebel fue un escritor, activista y artista plástico cuyo principal discurso abordaba temas sobre la homosexualidad, el VIH/SIDA y la marginalidad travesti. Performativamente se caracterizó por el uso de la provocación y el resentimiento como herramientas para la denuncia política social, para ello utilizando referencias autobiográficas.

Abecedario fue la última instalación performática de Lemebel antes de morir producto del cáncer que padecía, y dicha obra surge como un acto íntimo de despedida para sus amigos y su difunta madre, cuya tumba se encontraba a metros del lugar donde se realizó. Esta intervención consistió en dibujar sobre el suelo el abecedario de la lengua castellana, letra a letra, con neoprén, para posteriormente quemarlo, y así dejarlo impregnado sobre el pavimento. Lemebel sobre sus tacones y con una movilidad bastante reducida producto de la etapa avanzada que se encontraba su cáncer, incendia su propio abecedario, es un simbolismo de que a pesar que su persona dejará de estar presente, su escritura dejará un legado que será difícil de borrar.

Abecedario, Pedro Lemebel. (2014). [Fotografía]. La Tercera. Recuperado 23 de febrero de 2021, de [https://www.latercera.com/resizer/Ta-h-iuiW4zYP6jwsOanrcCLXXs=/768x0/smart/filters:quality\(70\):format\(webp\):no_upscale\(\)/arc-anglerfish-arc2-prod-copesa.s3.amazonaws.com/public/PEUWL432KFFPLCIBXQCQEESK4.png](https://www.latercera.com/resizer/Ta-h-iuiW4zYP6jwsOanrcCLXXs=/768x0/smart/filters:quality(70):format(webp):no_upscale()/arc-anglerfish-arc2-prod-copesa.s3.amazonaws.com/public/PEUWL432KFFPLCIBXQCQEESK4.png) (La fotografía fue intervenida por el autor de esta memoria.)



REFERENTES

HAMBRE -censura a Delight Lab

Andrea Gana & Octavio Gana

18 MAY 2020 - 19 MAY 2020 - 24 SEPT 2020 - CHILE

Delight Lab es un estudio de arte, diseño y experimentación en torno al video, la luz, el sonido y el espacio. Abarcan una diversidad de proyectos pero su principal enfoque son las proyecciones de video mapping a gran escala sobre la arquitectura, instalaciones en museos y diseño escenográfico audiovisual para las artes escénicas. Además se destaca el activismo lumínico que ha desarrollado este último tiempo, siendo un discurso social a favor de la visibilización de distintas luchas sociales, como el pueblo mapuche, el compromiso del cuidado medioambiental, y la contingencia al estallido social que además se ha visto afectada por la crisis sanitaria mundial del coronavirus.

Desde el estallido social que el estudio de diseño Delight Lab ha intervenido en múltiples ocasiones la superficie de la torre Telefónica, edificio que acompaña la visual de Plaza Italia, o como las personas rebautizaron como Plaza de la Dignidad, lugar de encuentro donde se desarrollan en el último tiempo constantes protestas, incluida la del estallido social. Palabras como No estamos en guerra, Dignidad, Humanidad, Democracia, Hambre, entre muchas otras fueron las que causaban diversas reacciones, sobre todo en plataformas digitales, donde en específico la palabra HAMBRE fue sin duda la más controversial, causando molestia sobre todo a la clase política opositora al estallido social, a tal punto, que en dos ocasiones, carabineros intentó censurar.

HAMBRE -censura a Delight Lab. (2020). IFotografial. Instagram @delight_lab_oficial. Recuperado 23 de febrero de 2021, de <https://www.instagram.com/p/Clo73FYhXPX/> (La fotografía fue intervenida por el autor de esta memoria.)

El Proyecto

El Proyecto

El Proyecto

El Proyecto

El Proyecto

El Proyecto

El Proyecto

El Proyecto

El Proyecto

El Proyecto

El Proyecto

El Proyecto

El Proyecto



SARCASMXS

aborta el EStema

DESCRIPCIÓN

Sarcasmxs, el título que identifica y da nombre a este proyecto, se origina desde la etimología de la palabra sarcasmo, este es un término que proviene del latín sarcasmus, aunque su origen más remoto está en la lengua griega sarcasmós, y remite a la acción de cortar o morder un pedazo de carne. Es un acto denominado como mordaz e intencionado, que apela al ingenio y que busca herir mediante una crítica indirecta. Es en definitiva, una forma de reinterpretar y ajustar el término hacia el acto reivindicativo y estratégico que se representa a través del insulto en el espacio público.

La "x" que reemplaza la palabra sarcasmós, también tiene una intencionalidad específica, la cual consiste en rechazar y/o neutralizar el género que se le pueda atribuir a la palabra, es una forma de validar el lenguaje inclusivo dentro de este proyecto, visibilizando su uso para la identificación de cualquier identidad, sin excluir.

De manera tangible el proyecto consta de una herramienta digital, enfocada en la propagación de un discurso contingente en las redes sociales, específicamente por medio de la plataforma de Instagram. Se creó un filtro mediante el software "Spark AR Studio", perteneciente a la compañía Facebook, el mismo propietario de Instagram, el cual permite la manipulación de la realidad aumentada. Esta realidad digital es una técnica que permite la aplicación de determinados elementos virtuales que manipulan la representación de la realidad espacio temporal que

podemos visualizar mediante la cámara de ciertos dispositivos móviles.

El filtro en concreto, consiste en introducir en esta realidad virtual aumentada todos aquellos insultos, desde el lenguaje coloquial social chileno, que afectan a la comunidad sexogénero divergente en el espacio público. Palabras como maricón/a, hueco/a, fleto/a, raro/a, puto/a, sidoso/a y travesti, están representadas pero con la misma lógica que el título de este proyecto "Sarcasmxs", reemplazando la "o" y la "a" por una "x", rechazando y/o neutralizando así cualquier atribución que se le pueda designar al género a través de estas palabras. Además el filtro incluye diversas capas de colores que cubren toda la representación de la visual en la pantalla, cuyo fin es el de visibilizar e interpretar la diversidad que está presente en todas las identidades. Es el mismo efecto que tiene la bandera del orgullo LGBTQ+, para su comunidad, el cual tiene su importancia y significado, no en cada color en particular, sino que en la unión de todos los colores como representación de la diversidad.

La reproducción técnica para este proyecto es la que funcionará como la herramienta visual de representación de una comunidad, específicamente a personas disidentes de las cuales se les ha marginado de sus derechos de libre tránsito y expresión en los espacios urbanos y sobre todo de carácter público. La comunidad LGBTQ+ y en general toda las personas que llevan una vida sexogénero disidente, que escapa a los estándares tradicionales de cómo vivir en el sistema hetero cis normativo actual, son las protagonistas de una realidad discriminatoria que muchas veces pasa inadvertida e invisibilizada en la ciudad. Por tanto será este acto de reproductibilidad quien represente explícitamente la discriminación que sufren a diario las personas que viven la ciudad fuera de su norma, con el fin de potenciar la comunicación hacia la diversidad y la aceptación a la disidencia en todas sus

formas, mediante la representación de los colores del elemento más distintivo de dicha comunidad, la bandera del orgullo.

Este acto, emplazará todo este sentido de unidad hacia un contexto social vulnerable y que se desenvuelve principalmente en las calles de una ciudad machista, cis hetero normativa y discriminadora como se ha ido construyendo la ciudad sobre modernizada. La idea es generar un nuevo y original espacio, mediante la digitalización de los espacios públicos, de cada contexto individual de quien la manipula, con el fin de ser pertinente y propio para quienes se sientan representados, y por otro lado, generar una crítica para quienes se sientan ajenos y desconocidos a dichas realidades marginalizadas.

SARCASMXS

aborta el EStema

EL USUARIO

Este proyecto está dirigido para aquellas disidencias sexogénero divergentes que han sido discriminadas, atemorizadas y violentadas en los espacios públicos y de tránsito, principalmente hacia aquellas personas que por lo demás han sido marginadas socialmente al no sentir válida su identidad en estos entornos.

El propósito es que estas identidades logren apropiarse de estos espacios mediante la reivindicación del insulto como un medio estratégico de no dejarse afectar más por él si no que se reconozca este acto como algo que le pertenece, que es parte de una realidad que las identifica, desde luego para luchar contra la persistencia de la discriminación, las agresiones y la desigualdad sistemática —es darle el espacio de visibilidad a la vulnerabilidad social de estas minorías.

Al utilizar la aplicación Instagram como plataforma, se establece un usuario de un marco etario específico, el cual, se enfoca en aquellas identidades que ya están relacionadas con estas nuevas formas de comunicación, que han crecido y/o aprendido a utilizar estas herramientas digitales que nos entregan los dispositivos móviles y su mayor accesibilidad a la red global de internet.

Por lo tanto, el perfil del usuario de este proyecto se concentra principalmente en la sociedad más joven, para aquellxs que tienen acceso a internet mediante un dispositivo móvil, y ya hayan desarrollado una relación

directa con la red social de Instagram. Además debido a que es en la adolescencia, cuando las identidades de las personas buscan sentirse representadas y validadas y su crecimiento adulto joven cuando ya son conscientes de la vulnerabilidad que su realidad divergente ha conllevado a vivir en lo sistemático de una realidad cis hetero patriarcal y neoliberal.

SARCASMXS

aborta el EStema

EL CONTEXTO

Los no lugares, como se refiere Augé en su escrito "Los no lugares, espacios del anonimato", o como yo me refiero a ellos simplemente como espacios de tránsito, son el lugar en concreto donde se desencadenan los actos discriminatorios como los insultos, sobre todo, en espacios que se han construido con un carácter funcionalista, donde impera el modelo capitalista y heteronormado, los que se han construido en base a normas y constructos sociales tradicionales, desde la publicidad en el transporte público, hasta la arquitectura física de espacios de recreación como parques y plazas, pensados para la familia. Solo ejemplos de cómo el espacio público representa y visibiliza una determinada forma de vivir, marginando a cualquier estructura de vida que escape de las normas y límites que ya fueron establecidas como sociedad. Es por esto, que resulta necesario intervenir con una obra de arte de carácter contextual, dichos espacios, con el fin de generar una nueva forma de ver y vivir la ciudad, pero desde una perspectiva digital, donde se interactúa entre lo público y lo privado, donde se expone la vida individual de cada identidad en el espacio público real, emplazado a una realidad digital.

Dicho esto planteo lo siguiente, ¿por qué no realizar mi proyecto en un espacio cerrado, privado y especialmente diseñado para las reproducciones de arte, como un museo? ¿por qué en el espacio público?. Es cierto que el espacio público tiene un carácter mucho más incontrolable que el de un espacio acondicionado para la publicación de

obras reproducidas, y sobre todo debido a que en él compiten diversas energías que disputan entre sí, siendo una de ellas la sociedad llena de prejuicios y miedo a lo que escapa de su norma, donde la tolerancia y el respeto no siempre es una realidad, pero la principal razón, de la cual es fundamental señalar, es que al emplazar mi proyecto a un espacio abierto, de tránsito y principalmente público, conduce al espectador a ser parte de él de manera natural y confiada, lo que transformaría a la obra reproducida, en un acceso a la cultura libre y sin ataduras estéticas estrictas que el arte convencional y principalmente la que se dispone en un museo y donde resultaría en la oportunidad única para funcionar como plataforma para visibilizar casi a la fuerza todas las falencias a nivel social y público que se hayan producido en un sistema cis y hetero normativo que Santiago actualmente permite y refleja en sus espacios. Entonces ¿por qué emplazar el proyecto a una realidad virtual? El usuario será el productor y generador de pequeñas obras de arte, que se desarrollarán en el espacio público real, material, sensorial y palpable, pero su reproducción es la que se desencadenará en el espacio digital, como lo es internet. El usuario por lo tanto tendrá una relación directa entre lo público, lo privado y lo mediático, debido a que será su propia identidad (lo privado) interactuando con el espacio (lo público), la que se expondrá a la realidad digital (lo mediático).

Es pertinente además recordar que el ser contemporáneo es parte de una sociedad de espectáculo, que con el uso de las redes globales de comunicación y esta nuevos comportamientos de documentación, como las fotos, videos y chats, los pone en un rol de creador, como un productor masivo de sus propias obras. Es esta práctica de producción masiva, que se ve mediada por el internet, la que genera un campo de visibilidad, accesibilidad y transparencia total, donde la voz la toma el habitante individual sin la filtración o censura de lo sistemático de las normas y límites tradicionales que impone la sociedad. Por otro lado, es importante señalar que los archivos que

se producen en los medios digitales tienen la capacidad de presentarse en distintos espacios temporales, donde se conservan su pasado para exhibirlos en el presente, o incluso proyectarlos en el futuro. En concreto, estos archivos, o estas pequeñas obras de arte que son producidas por el habitante del espacio de tránsito, no desaparecen una vez cumplida su función, si no que lo que se registró en su aquí y ahora puede permanecer a la vez en el futuro, dándole la oportunidad de estar presente su propia realidad y contexto en el futuro.

En definitiva, el ser contemporáneo, el habitante de la ciudad sobre modernizada, es el que genera registros de la experiencia percibida en su entorno público, lo que le hace participe de la creación de nuevas piezas gráficas, donde no tan solo pasan a ser unas simples piezas visuales, sino que se convierte en un medio social para encontrarse, comunicarse y conectarse con quienes consumen esta nueva realidad digital.

SARCASMXS

aborta el sistema

EL PROCESO

El aterrizaje al proceso creativo del instrumento tiene su origen principalmente desde una experiencia personal. Como mencioné en los argumentos que justifican la realización de este proyecto, la experiencia personal con el espacio público ha sido de una constante exposición a actos de discriminación, donde la violencia a tomado forma verbal con distintas expresiones, el cual, no solo yo como ser individual he sido víctima si no que también dentro de personas que también se relacionan de una similar manera con el sistema y que forman parte de mi entorno, de mis vínculos y relaciones. Por tanto la decisión de reivindicación del insulto y cuales tomar en cuenta, provienen de las experiencias personales de cada una de esas vivencias.

Por otra parte, el acceso a redes sociales, en el último tiempo, ha sido el medio fundamental para realizar denuncias, aquellas acusaciones que no son escuchadas o no tienen un efecto de justicia frente a lo que determina la ley. Por lo tanto las redes sociales han tomado un papel importante como medio para visibilizar todo aquello que el sistema tradicional silencia y no permite expresar.

Dicho esto, para construir el instrumento, fue necesario seleccionar cuáles serían los insultos mayormente reconocidos no tan solo por y a quienes les afecta si no que también los que cualquier persona puede identificar en su significado. Destacar que la connotación que se le atribuye a cada una de estas palabras tienen un carácter de

insulto, por lo tanto, todas y cada una de ellas tienen un fin peyorativo y despectivo, sobre todo cuando se ejerce sobre estas personas con identidades sexodivergentes, entre ellas están:

Maricón/a¹,

es un concepto que se le asigna a cualquier persona que siente y/o demuestra atracción sexual por otras personas de su mismo género. En el caso de atribuirlo a una persona masculina, conlleva a una relación hacia un hombre cuya apariencia es más femenina, en el caso de atribuirlo a una persona femenina, se traduce en lo contrario, en verse como una mujer de apariencia más masculina. La etimología de esta palabra, proviene del castellano y deriva del nombre María, símbolo de la mujer y frecuente nombre de pila en la España del siglo XVI. Es usado como sinónimo de hombre afeminado en la obra Vida del pícaro Guzmán de Alfarache de 1599. En el contexto social chileno y su jerga, también tiene otra connotación, es un concepto que se aplica fundamentalmente para describir a una mala persona, que no es transparente, aquella que es desleal y traicionera.

Hueco/a²,

comparte la misma asociación que la palabra maricón/a. La etimología de esta palabra, deriva del latín *occāre* que quiere decir ahuecar la tierra con un rastrillo. Debido a esta relación de vacío es que en el lenguaje verbal chileno, se le atribuye a una persona como sinónimo de tonto, sin cerebro, que no piensa.

Fleto/a³,

también hace referencia a personas homosexuales, cuya apariencia se contrapone con la norma. La etimología de esta palabra se dice que proviene de flete, la cual considera a aquella carga que se puede transportar ya sea vía marítima, aérea, ferroviaria o vial. De ser así, la palabra flete tiene su origen del neerlandés *vrecht* o *vracht*, que significaba precio del transporte, pero fue adoptada por varias lenguas, entre ellas, el alemán (*Fracht*), el inglés (*Freight*), el portugués (*frete*), el francés (*fret*) y entró al castellano a través del francés. Para este caso, se podría inducir, que la relación peyorativa tiene que ver con el hecho de guardar un secreto, algo que no se quiere decir, el llevar una carga, que sería precisamente la de ser homosexual.

1. Bernabe, J. (s. f.). Maricón. Etimologías de Chile. Recuperado 23 de febrero de 2021, de <http://etimologias.dechile.net/?marico.n>

2. Hueco. (s. f.). Etimologías de Chile. Recuperado 23 de febrero de 2021, de <http://etimologias.dechile.net/?hueco>

3. Vicente, P. (s. f.). Flete. Etimologías de Chile. Recuperado 23 de febrero de 2021, de <http://etimologias.dechile.net/?flete>

Puto/a⁴,

describe en general a una persona como promiscua, no tiene necesariamente una relación directa con la homosexualidad, salvo si, quien la emplea la utiliza para señalar a una persona homosexual. Esto se debe a que a la homosexualidad siempre se le ha atribuido erróneamente la promiscuidad, como si esta fuese propia de la comunidad LGBTIQ+, una creencia generacional mal heredada. La etimología de la palabra es, según la rae, de origen incierto debido a múltiples historias que hablan de ello, pero para esta investigación es pertinente señalar la que habla de su origen como un eufemismo. La palabra puta (en latín, *putta*) se convirtió hace siglos en sustituto biensonante de "mujer pública", pero de tal forma, su significado original de "niña" o "muchacha" desapareció para contaminarse con el que pretendía reemplazar.

Sidoso/a⁵,

de SIDA, síndrome de inmunodeficiencia adquirida, con el sufijo -oso, usado para referirse a una persona que padece de SIDA. Su uso es parecido al de la palabra puto/a debido a que su relación con la promiscuidad es directo.

Raro/a⁶,

es un término que se le atribuye especialmente a una persona que se comporta o actúa de una manera extravagante o sorprendente, o poco común para lo que se puede considerar como normal -que escapa de lo tradicional. Chocante, extraordinario, singular, sorprendente o asombroso, poco común o frecuente. Escaso en su género, especie o clase. En su etimología, viene del latín «*rarus*» con la misma acepción. Cuando se utiliza el término sobre una persona sexogénero divergente, o en general, cualquiera que escape de los límites y normas socialmente estructurados, es cuando se le atribuye un carácter despectivo. Además es la traducción más cercana de la palabra *Queer* en inglés, cuya connotación ha sido reivindicada ya no más como un insulto, sino como una identidad.

Travesti⁷,

es una palabra que fue establecida popularmente por un médico alemán llamado Magnus Hirschfeld, quien la introdujo por primera vez en su obra literaria "Los Travestidos: una investigación del deseo erótico por disfrazarse". Pero proviene originalmente del francés *travesti*. Esta voz es un participio del verbo *travestir*. Esta palabra hizo posible la descripción de aquellas personas que de manera voluntaria se colocaban ropas o vesti-

4. Puta. (s. f.). Etimologías de Chile. Recuperado 23 de febrero de 2021, de <http://etimologias.dechile.net/?puta>

5. Treviño, J. (s. f.). SIDA. Etimologías de Chile. Recuperado 23 de febrero de 2021, de <http://etimologias.dechile.net/?sida>

6. Menoyo, P. (s. f.). Raro. Etimologías de Chile. Recuperado 23 de febrero de 2021, de <http://etimologias.dechile.net/?raro>

mentas totalmente opuestas al constructo social impuesto por su sexo. Las personas travesti toman características y aspectos físicos y psicológicos concernientes al sexo opuesto, es decir, estas personas muchas veces deciden vestirse y adoptar actitudes que socialmente son utilizadas por el sexo opuesto, ya que sienten insatisfacción por ejercer únicamente el género establecido a su sexo. En el uso actual cotidiano de la palabra, se le atribuye para describir a estas mismas personas sexogénero divergentes, pero a su vez puede verse relacionada hacia la marginalidad social, esa que se ve empobrecida económicamente. Además se le suele confundir con el término transgénero, que si bien pueden estar relacionadas, no conllevan estrictamente a lo mismo.

(Aclarar que las definiciones y relaciones que se le atribuyen a cada palabra proviene de modismos y concepciones desde un contexto chileno, y cualquier hipótesis que haya surgido está fundada en la experiencia personal e individual de las personas afectadas por estos insultos y en cómo la relacionan etimológicamente hablando, en sus propios contextos.)

Ya definido cuáles son las palabras seleccionadas, se decide atribuirles, en su morfología, una estética que responda a un contexto que se vincule con la realidad de estas identidades, más propio de lo suburbano, lo oculto, lo raro y lo marginado, específicamente a lo que se podría denominar como arte y subcultura gótica, pero con un enfoque más adecuado a la calle y a estos tiempos sobre modernizados.

Respecto a una definición de lo gótico y su contexto cultural, el autor Gavin Baddeley, en su obra "Cultura gótica: una guía para la cultura oscura", afirma lo siguiente:

«Lo gótico es lo bárbaro sofisticado. Es una pasión por la vida envuelta por el simbolismo de la muerte. (...) Cree que el deber es vano y que la vanidad es un deber. (...) Es una nostalgia ansiada de los días oscuros de un pasado que nunca existió. Niega la ortodoxia de la realidad y deposita su fe en lo imaginario. Es lo sacrilego y pagano, lo extraño, lo sobrenatural.»
(Baddeley, 2007)

Por lo tanto, no es posible definir patrones de comportamiento e ideales en común para la subcultura gótica, cada persona en su individualidad tiene sus preferencias y sus propias concepciones acerca de lo que significa lo

gótico. Es un grupo que está marcado por un énfasis en el individualismo filosófico, la tolerancia y el gusto por la diversidad, una fuerte relevancia de la creatividad y el arte, una tendencia hacia la intelectualidad, cierta antipatía por el conservadurismo social y de la moral comúnmente admitida.

La subcultura gótica se desenvuelve más en prácticas culturales y artísticas que en ideas éticas o políticas definidas. Sin embargo, debido a que entre sus miembros existe cierto gusto por la filosofía de identidades disidentes, algunos pueden tener tendencias políticas personales que van principalmente desde el anarquismo (o aproximaciones a este) al liberalismo social, pero sin ser determinante o excluyente de sus relaciones con el otro.

En cuanto a las ideas artísticas y culturales, los góticos suelen mostrar fascinación por temas como la muerte, la fugacidad de la vida, la belleza de lo efímero y de lo oscuro, lo místico, lo macabro y el concepto de lo sublime, en concreto, cualquier punto que escape de la hegemonía social, como lo bello, lo correcto, lo ético y lo moral. En términos de percepción social, se les suele ver como personas con marcadas inclinaciones artísticas y estéticas. Los miembros de la subcultura gótica se consideran en general pacíficos pero también algo inaccesibles, reservados, en algunos casos elitistas y poco realistas, soñadores, melancólicos, idealistas y poseedores de un humor negro y cínico. Sin embargo, algunas de estas características pueden ser consideradas como estereotipos.

Justamente son estos estereotipos los que provocan que los habitantes de la ciudad estigmaticen determinados comportamientos y expresiones de grupos sociales que escapan de la normativa social tradicional, marginando y censurando la identidad y la realidad de estas personas, provocando el surgimiento de espacios ocultos y oscuros, donde el sentimiento de comunidad y de aceptación se encuentra entre sus pares, debido a que no la hayan en

7. H. (s. f.). Travesti. Etimologías de Chile. Recuperado 23 de febrero de 2021, de <http://etimologias.dechile.net/?travesti>

los espacios públicos de la sociedad convencional, sino que los rechaza, los estigmatiza y los discrimina, se convierten en cuerpos vulnerables que generan sus propios espacios de resistencia. Y es esta la relación directa que se le atribuye a la asociación de la estética subcultura gótica y urbana en la tipografía.

Por último, se decide incluir diversas capas de colores que intervienen por completo la visual del dispositivo móvil, específicamente, los mismos colores con los que se ve representada la comunidad sexogénero divergente, los de la bandera del orgullo LGBTQ+, y los colores de la bandera de la comunidad transgénero, además de una última capa que neutraliza por completo cualquier saturación de color, dejándolo completamente en blanco y negro.

En el caso de los colores, la relación que se le atribuye es el mismo significado que le pertenece a la bandera, el cual, representa la diversidad de la comunidad como símbolo de unidad, donde si bien, cada color por separado representa un concepto, este no toma el mismo efecto que el vínculo que se genera al estar todos juntos, es ese sentido de unidad el que se reivindica desde las múltiples diversidades existentes. Por lo tanto esta capa que se superpone al filtro tiene un efecto de relación entre la sombra, como el actante maléfico carente de corporalidad (el otro) que representa el estadio del otro, de quien agrade, por otra parte el reflejo, como la representación frontal de la propia identidad en su relación consigo mismo (el yo) y por último la luz, como el actante paralelo y que interactúa con la sombra el cual permite hacer visible la realidad.

APLICACIÓN
ESTÉTICA DEL PROYECTO

TIPOGRAFÍA

LA MORFOLOGÍA DE LO GÓTICO

Ya contextualizada la conceptualización y la estética gótica que adopta Sarcasmxs se define la morfología del proyecto a través de la elección tipográfica.

Chomsky es una fuente tipográfica creada por Fredrick Brennan, su licencia se encuentra liberada —es de uso gratuito— y fue elegida debido a su carácter y representación gótica y a su vez porque no solamente trabaja como una tipografía Display, sino que además funciona para emplear textos un poco más extensos debido a la calidad morfológica que presenta cada uno de sus caracteres y como estos resultan juntos en un cuerpo de texto.

La referencia más directa que se le atribuye a esta fuente es la del famoso periódico "The New York Times", el cual se origina en el nacimiento de la "Blackletter", a partir del cual Johannes Gutenberg creó la fuente gótica. Pero el verdadero significado de la elección de esta tipografía tiene sentido en los periódicos, y su relación con su uso en la vida cotidiana de la ciudad y su contexto urbano —representa toda esa sobremodernidad de la cual ya se ha hecho referencia.

MUESTRA TIPOGRÁFICA

Aa Bb Cc Dd Ee Ff Gg Hh Ii Jj
Kk Ll Mm Nn Ññ Oo Pp Qq Rr
Ss Tt Uu Vv Ww Xx Yy Zz
0123456789!?\$&'

Maricx̄n

Fletx

Mutz

Karx

Huecæ

Quidossx

Eravesti

APLICACIÓN ESTÉTICA DEL PROYECTO

COLOR ASOCIACIONES CROMÁTICAS

La elección colorimétrica para el proyecto, si bien, es la completa representación de la diversidad de la gama cromática, se hace un énfasis en el rojo y el negro como la principal representación de la acción poética de Sarcasmxs.

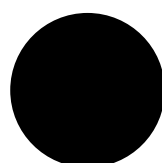
El rojo posee una serie de asociaciones duales entre sí, que son muy pertinentes de apropiar para el sentido del proyecto. El amor y la felicidad, la ira y lo bélico, el odio y la pasión, la excitación y la estimulación, el corazón y el espíritu. En definitiva, el rojo representa toda esa intensidad y fuerza interior que no tan solo se reflejan en las emociones, sino que su simbolismo también está fuertemente determinado por la experiencia elemental de la sangre, lo que resulta en todas las culturas una asociación existencial ligada a la corporalidad.

Desde otra perspectiva, si bien tiene una fuerte relación con lo masculino, debido a la fuerza y agresividad que se le asigna, también lo tiene hacia lo femenino pero con asociaciones más ligadas hacia lo interior, de hecho el rojo agrada tanto a hombres como a mujeres en la misma proporción, según lo afirma Eva Heller en su escrito "La psicología del color" (HELLER, Eva, *Psicología del color*, Editorial Gustavo Gili S.A., 2004, Barcelona – ESPAÑA), lo cual puede considerarse como una representación neutral para toda asociación cultural normativa y sistemática que se le pueda atribuir al color en cuanto al binarismo de género se refiere.

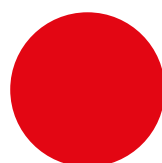
Por otro lado, está el negro, el cual posee asociaciones de tipo más oscuro, hacia lo siniestro, que están fuertemente relacionados con la sombra. El negro es el color de lo malo, lo prohibido y lo secreto, de la protesta y la negación, atributos que funcionan de manera pertinente como diferenciador entre grupos de personas e identidades que no se sienten cómodos ni representados en los espacios comunes, aquellas identidades que escapan de los límites y normas sociales tradicionales, de hecho es debido a ello que histórica y culturalmente hasta el día de hoy lo gótico y toda su estética está fuertemente ligada a este color.

Son todas estas asociaciones de carácter negativo las que resultan también pertinente considerar ya que el negro es el color que viene a reforzar desde su propia historia el sentido apropiativo y reivindicativo al cual el proyecto apunta, ya que son los mismos insultos los cuales llevan este color. El negro que siempre ha estado cargado de negación será el encargado de representar el discurso, donde lo oscuro y lo prohibido se vuelva visible.

MODO DE COLOR: CMYK

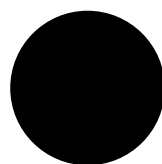


CIAN (C) 0%
MAGENTA (M) 0%
AMARILLO (Y) 0%
NEGRO (K) 100%

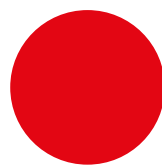


CIAN (C) 0%
MAGENTA (M) 100%
AMARILLO (Y) 100%
NEGRO (K) 0%

MODO DE COLOR: RGB



ROJO (R) 0
VERDE (G) 0
AZUL (B) 0



ROJO (R) 255
VERDE (G) 0
AZUL (B) 0

APLICACIÓN
ESTÉTICA DEL PROYECTO

IDENTIDAD E IMAGEN

LOGOTIPO & ISOTIPO

Logotipo

La palabra Sarcasmxs, la cual identifica al proyecto, es la que actúa de logotipo. La tipografía Chomsky aplicada es la que le da el carácter y el sentido producto de su morfología tan marcada hacia lo gótico y su relación con lo urbano de la ciudad. La única intervención que se le realizó se encuentra en la "x" la cual fue reemplazada por una "X" en mayúscula (de la misma fuente tipográfica) pero que se le extendió la línea horizontal que ya posee para darle un mayor énfasis en la negación del binarismo de género que se le atribuye tradicionalmente a las palabras ya que como se ha mencionado antes el nombre original de "Sarcasmos" se ha reemplazado por "Sarcasmxs" con esta misma intención —la de negar el binarismo de género y su relación sistemática.

Sarkasmxs

Isotipo

Para el isotipo se toma la misma "X" como representación icónica de Sarcasmxs, ya que funciona para identificar el proyecto en escalas más reducidas. Trabaja por separado del logotipo, nunca juntos.



REPRESENTACIÓN FILTRO DE INSTAGRAM

SPARK AR STUDIO



Descripción

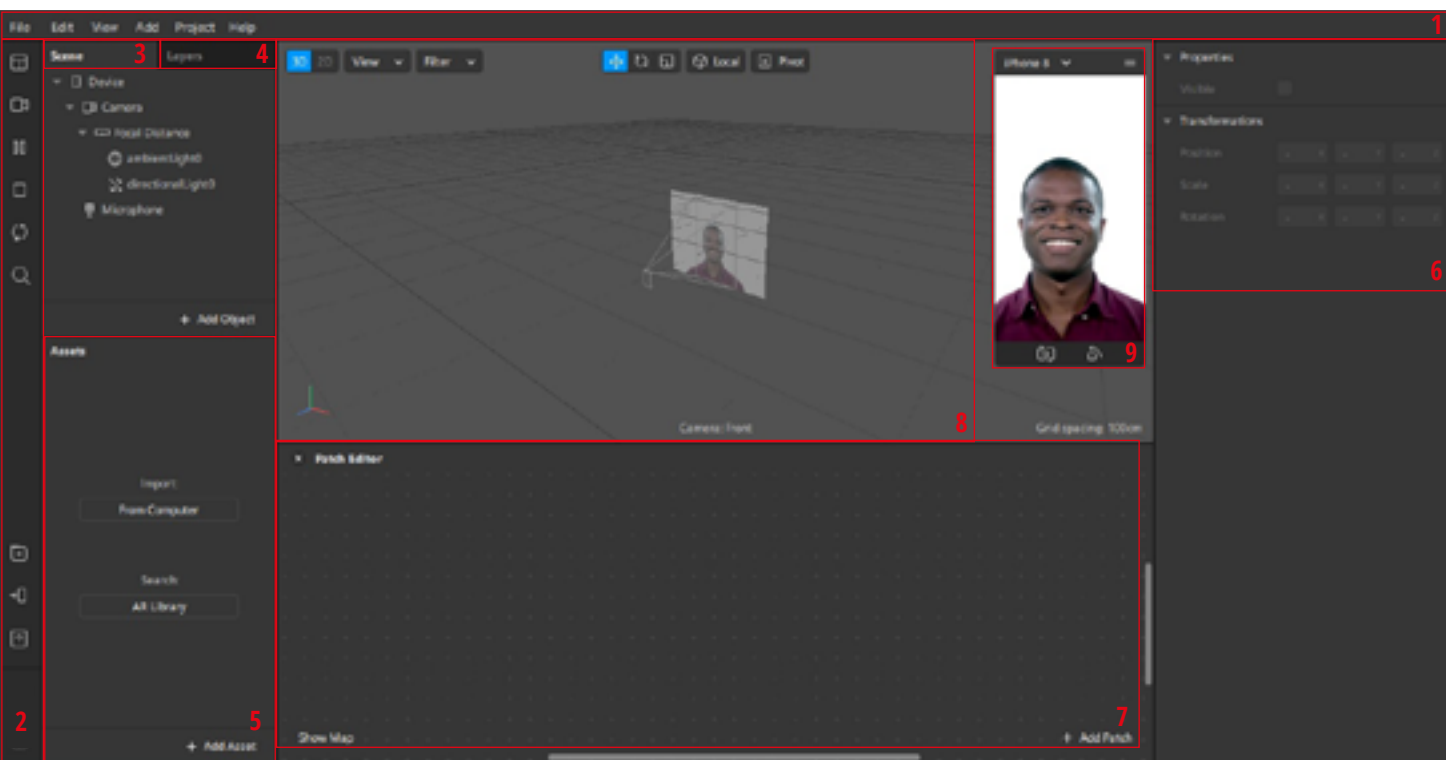
El software Spark AR Studio, es una aplicación oficial creada por Facebook que permite crear filtros para la misma plataforma y además para Instagram. Es de uso completamente gratuito. Los filtros funcionan a través de la cámara de dispositivos móviles que permite interactuar con el rostro y el espacio que rodea a sus usuarios mediante la tecnología de realidad aumentada.

Interfaz

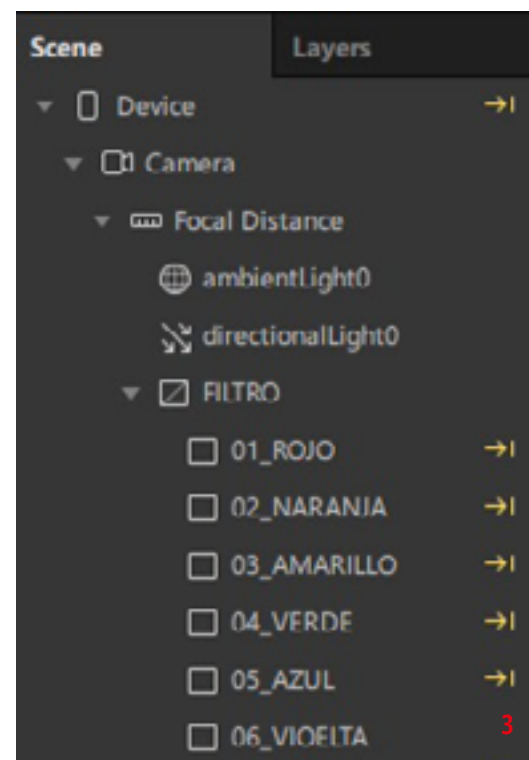
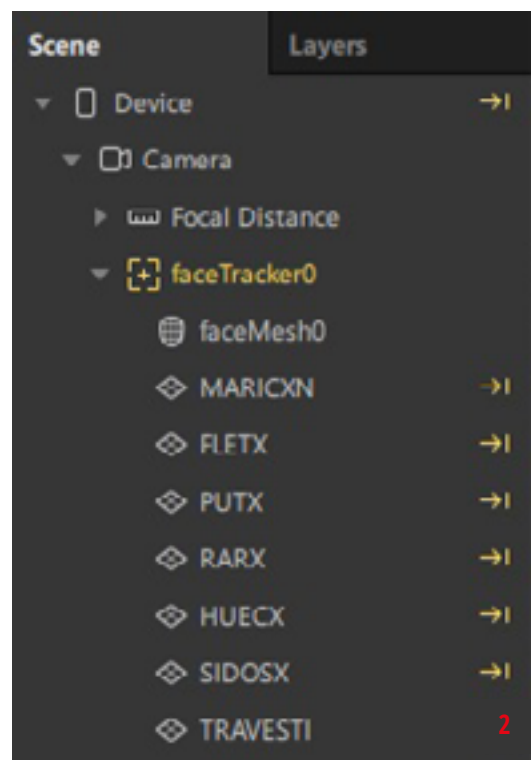
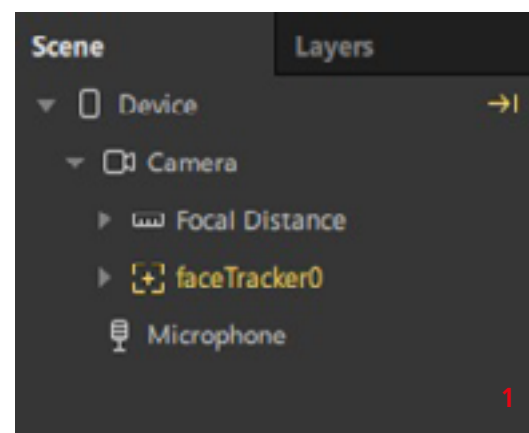
La interfaz no es muy distinta a cualquier otro software de edición digital en tres dimensiones, por lo tanto, no resulta complejo de comprender, ya que su construcción y la interacción con el programa funcionan de la misma manera, a través de luces, distancia, ejes, cámara, materiales, propiedades y capas.

Con fines de una mayor comprensión de la construcción del filtro, y a partir de la división de los elementos que conforman la interfaz de Spark AR Studio, se procede a explicar el procedimiento de la elaboración del filtro.

1. BARRA DE MENÚS
2. BARRA LATERAL DE ACCIONES
3. ESCENA
4. CAPAS
5. ASSETS
6. EDITOR DE ASSETS
7. PATCH EDITOR
8. ESPACIO DE TRABAJO
9. SIMULADOR DE CÁMARA



- 1. ESCENA
- 2. FACETRACKER
- 3. MÁSCARA FILTRO



Escena

La escena es la que contiene los elementos visuales que componen el filtro. Para este caso en particular se trabaja sobre la distancia focal del espacio de trabajo, para ello el programa ofrece un elemento llamado el "Face Tracker" el cual permite generar un seguimiento al rostro de quien utiliza el filtro, además

El Face Tracker, o rastreador facial, funciona para crear un efecto que responde al rostro de quien utiliza el filtro, para el correcto funcionamiento es prescindible agregar un "Face Mesh" (que el mismo programa proporciona) o malla facial para hacer posible la detección de movimientos y expresiones faciales.

Posteriormente se le agrega distintas máscaras que le proporcionan el diseño al rastreador facial, son 7 máscaras, las cuales cada una contiene los 7 diferentes insultos. (Revisar dentro de la sección "Insultos, Piezas Gráficas", para su referente visual. pp XX-XX)

Por otro lado, y sin ningún rastreador o malla de por medio, se agregan distintas máscaras de colores, cuyo propósito es generar una cortina de cada color representado, el cual abarca por completo el espacio visual. (Revisar dentro de la sección "Botonera, Piezas Gráficas", para su referente visual. pp XX-XX)

Es importante destacar que las máscaras que proporcionan el diseño al filtro, deben estar en capas separadas. Esto determinará que efectos son los que funcionan por sobre otros en el plano. Además es necesario precisar que la estética (texturas) de dichas máscaras fueron realizadas fuera de la aplicación, las cuales se importaron dentro del programa.

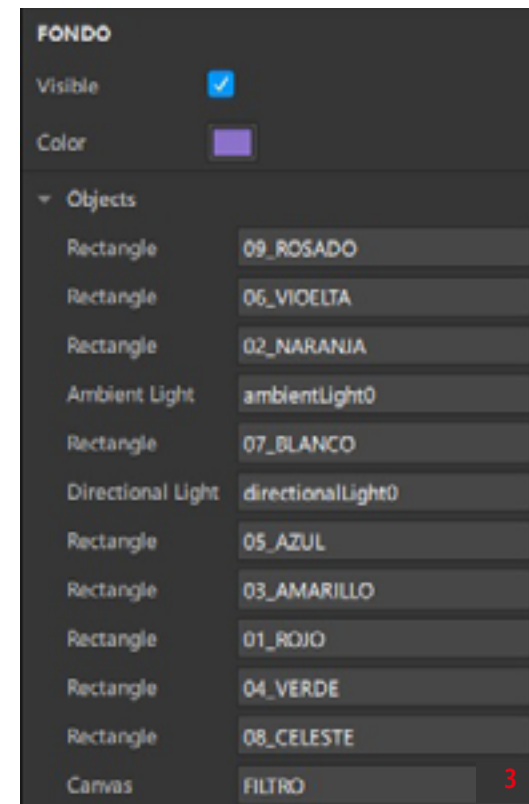
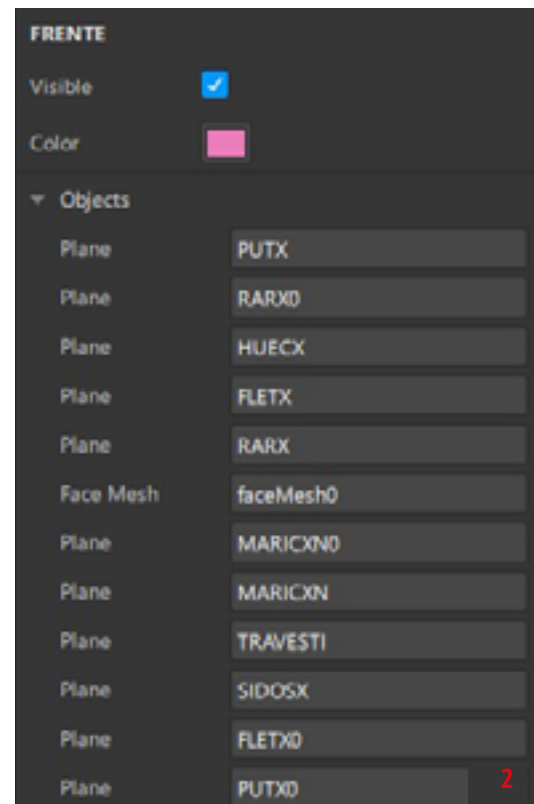
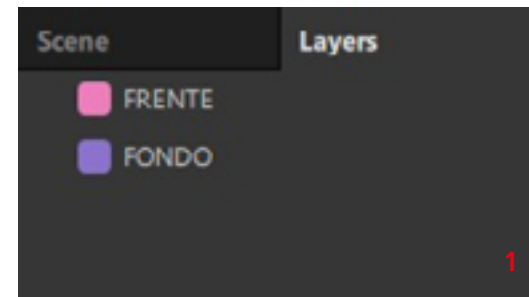
Capas

El filtro se realizó en dos diferentes capas, una llamada "FRENTE", la que corresponde a todos los elementos (en este caso máscaras) que van por sobre el rostro de la escena, y la otra llamada "FONDO" contiene todos aquellos elementos (máscaras igualmente) que intervienen directamente sobre el espacio de trabajo, en este caso, por encima de la escena.

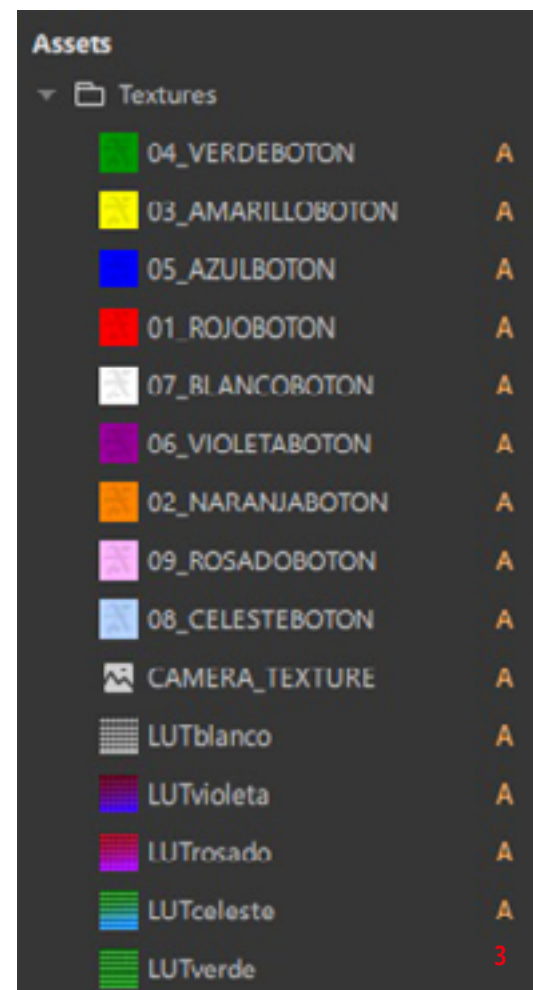
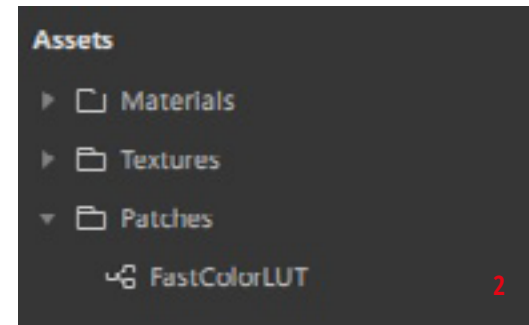
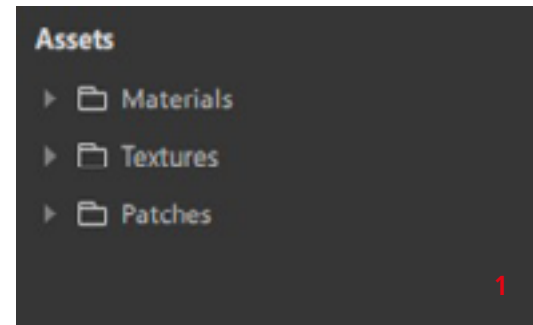
La capa "FRENTE" contiene específicamente los diversos objetos diseñados en forma de insultos, y para la capa "FONDO" incluye las cortinas de los diferentes colores que intervienen la escena.

Es fundamental el uso de las capas para el correcto funcionamiento y visualización de los elementos, ya que en caso contrario, podría mezclarse los efectos aplicados sobre los rastreadores, mallas y objetos no provocando el efecto deseado.

1. CAPAS
2. FRENTE
3. FONDO



- 1. ASSETS
- 2. PATCHES
- 3. TEXTURAS
- 4. MATERIALES



Assets

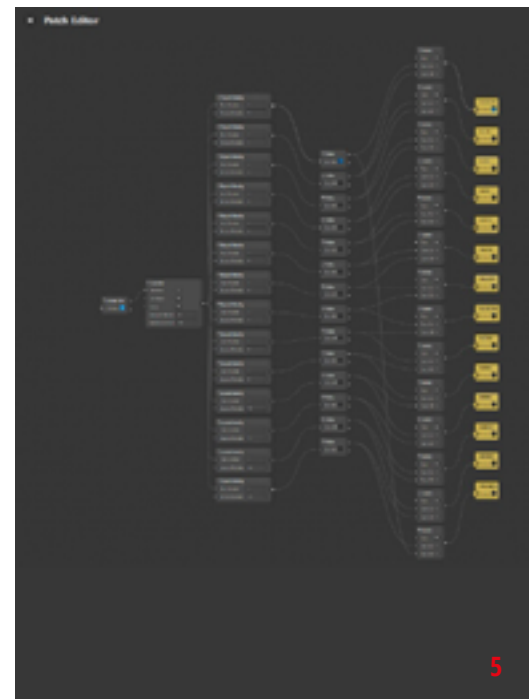
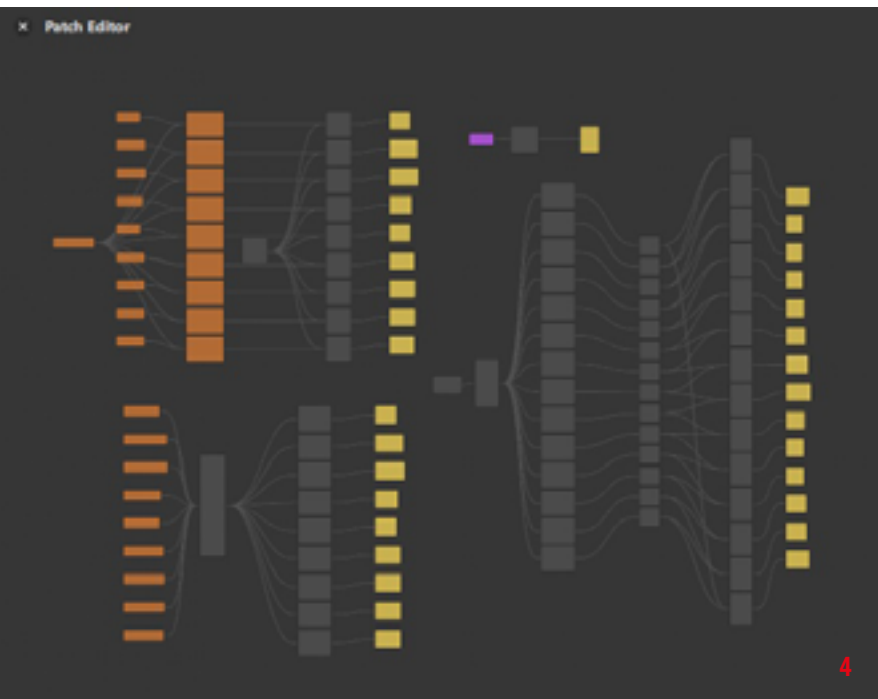
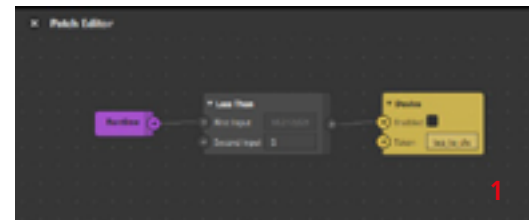
Los assets corresponden a todos los elementos gráficos que son importados al programa. A continuación, se mencionan cada uno de los assets que fueron incluidos dentro del proyecto.

El primero se encuentra dentro de la carpeta "Patches" el cual contiene únicamente un archivo llamado "FastColorLUT", este es un parche que proporciona el programa, que como su nombre lo indica, permite incluir filtros "Look Up Table (LUT)", los cuales modifican los valores de entrada de la cámara para así aplicar distintas cortinas de colores que transforman la escena.

La segunda carpeta llamada "Textures" y como su nombre lo dice, contiene todas las texturas visibles dentro del proyecto. Por un lado está la textura de la cámara "CAMERA_TEXTURE", la cual junto a los LUT de las distintas cortinas de colores, permiten la manipulación de todo el fondo de la escena. Además contiene las texturas de la botonera que tiene la interfaz del filtro.

Por último está la carpeta de nombre "Materials", la cual contiene todos aquellos materiales que le otorgan el carácter gráfico a la escena, en definitiva, son los diversos insultos y los botones vinculados a su respectiva textura que contiene el proyecto.

1. INSTRUCCIONES
2. CORTINA DE COLOR
3. BOTONERA
4. PATCH EDITOR
5. INSULTOS



Patch Editor

El Patch Editor, puede ser lo más complejo del programa, es el que nos permite agregar interactividad, lógica y animación a los efectos, sin la necesidad de saber cómo escribir un código. Es el mediador entre los diversos elementos que interactúan con la escena y su codificación para su correcto funcionamiento. La forma en la que se desarrolla es mediante una red o cadena que une y comunica cada una de sus partes.

1. Instrucciones, es la cadena más corta de las que arman este proyecto y es la que funciona para dar las instrucciones de uso del programa. Exactamente es la que genera un pequeño fragmento de texto al momento de abrir el filtro, la cual indica que hay que tocar la pantalla para interactuar y cambiar los elementos del filtro. Dura 5 segundos, los cuales se pueden indicar dentro de la misma red.

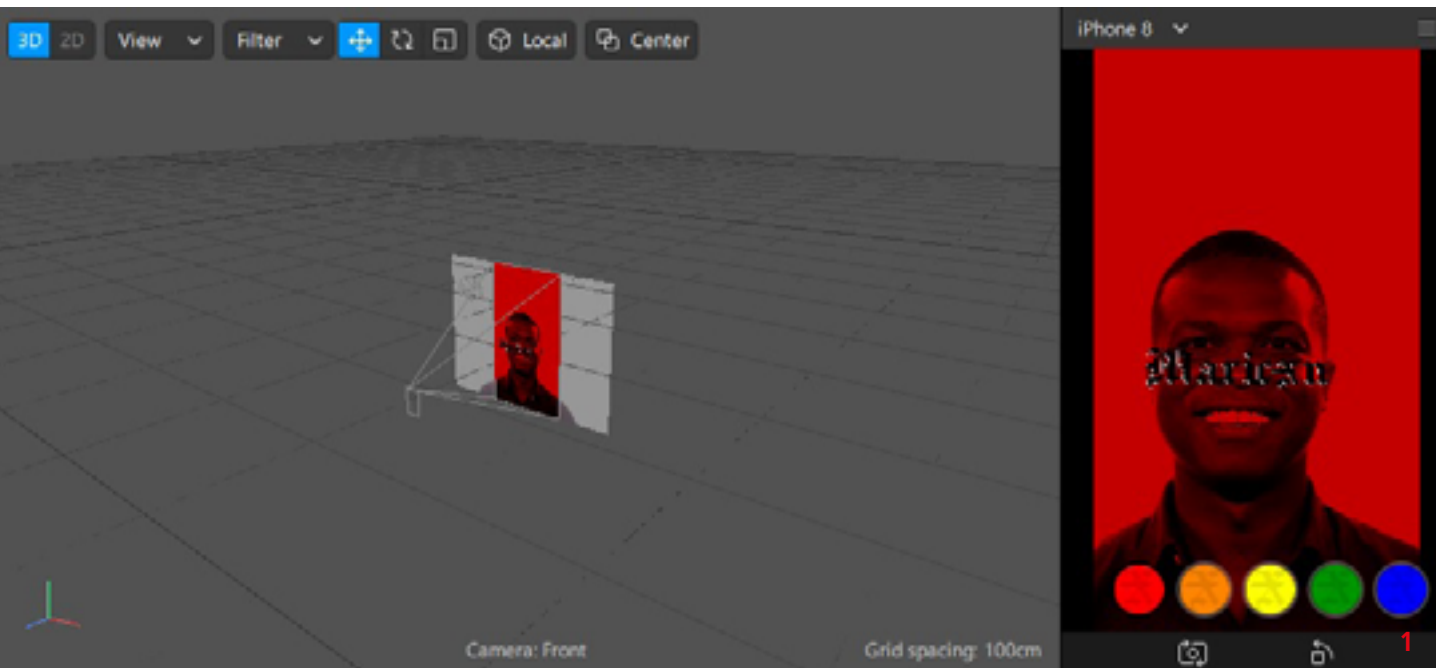
2. Cortina de color, es la red que contiene la interacción de la textura de la cámara con el cambio de las 9 distintas cortinas de color que transforman y manipulan la colorimetría de la escena.

3. Botonera, es la cadena que interactúa también con las cortinas de color, es la red que nos permite incluir una botonera a la interfaz, la cual además, permite la intercomunicación para que al momento de seleccionar cada botón dentro de la interfaz, esta cambie de color en toda la escena.

4. Patch Editor, considera al total de los parches y elementos que se utilizaron para el funcionamiento del proyecto.

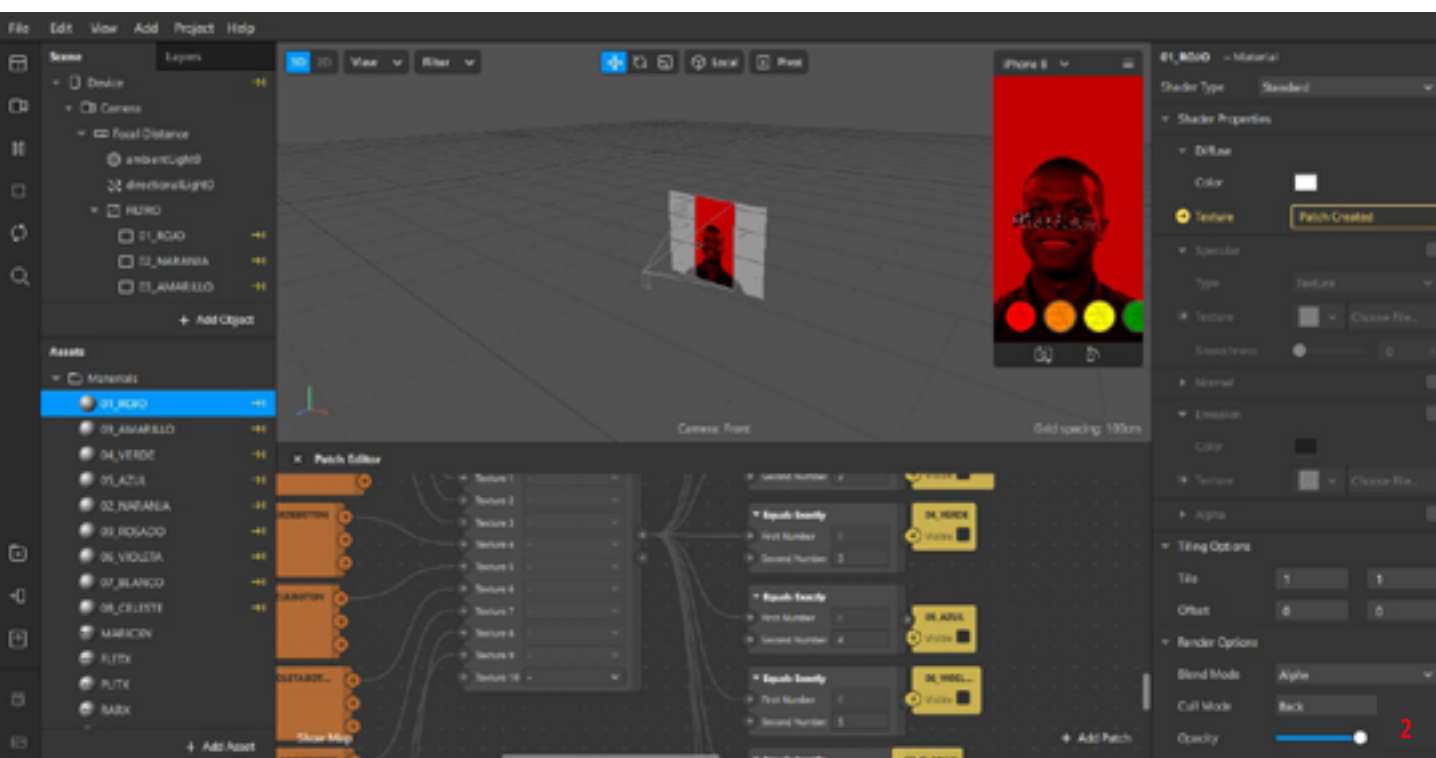
5. Insultos, es la red que comunica la acción de tocar la pantalla del dispositivo móvil para que sea posible el cambio de cada uno de los 7 insultos que contiene el proyecto.

- 1. ESPACIO DE TRABAJO
- 2. INTERFAZ CON EL FILTRO TERMINADO



Espacio de trabajo

El espacio de trabajo (Grid Spacing) es el que permite la simulación de lo que se está manipulando dentro del filtro, es como si tuvieramos el filtro directamente ya en funcionamiento permitiendo visualizar el resultado de la interacción de todos los elementos dentro de la escena.



BOTÓN ROJO



SIMULADOR DE CÁMARA CON FILTRO ROJO



REPRESENTACIÓN
 FILTRO DE INSTAGRAM

PIEZAS GRÁFICAS

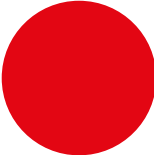
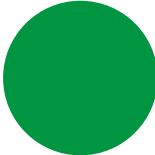
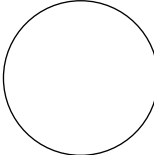
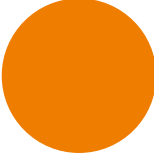
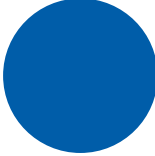
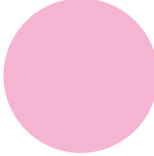
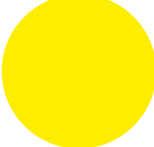


Botonera

La botonera dentro del filtro funciona como parte de la interfaz dentro de la plataforma de Instagram, es la que hace posible que el usuario pueda cambiar las cortinas de color dentro de la escena.

Para su visualización se desarrolló una imagen en formato PNG de dimensiones 1024x1024 píxeles, en una resolución de 72 píxeles por pulgadas pertinente para su uso en pantallas y en modo de color RGB, la cual contiene el isotipo de Sarcasmxs con el mismo color que contiene la cortina de color que está vinculada al botón.

A continuación se señala específicamente los valores cromáticos en RGB que se le otorgaron a cada botón, rojo, naranja, amarillo, verde, azul, violeta, blanco, rosado y celeste, respectivamente:

MODO DE COLOR: RGB

	ROJO (R) 255 VERDE (G) 0 AZUL (B) 0		ROJO (R) 0 VERDE (G) 255 AZUL (B) 0		ROJO (R) 255 VERDE (G) 255 AZUL (B) 255
	ROJO (R) 255 VERDE (G) 130 AZUL (B) 0		ROJO (R) 0 VERDE (G) 0 AZUL (B) 255		ROJO (R) 255 VERDE (G) 180 AZUL (B) 255
	ROJO (R) 255 VERDE (G) 255 AZUL (B) 0		ROJO (R) 150 VERDE (G) 0 AZUL (B) 150		ROJO (R) 180 VERDE (G) 210 AZUL (B) 255

BOTÓN NARANJA
BOTÓN AMARILLO



SIMULADOR DE CÁMARA CON FILTRO NARANJA
SIMULADOR DE CÁMARA CON FILTRO AMARILLO



BOTÓN VERDE
BOTÓN AZUL



SIMULADOR DE CÁMARA CON FILTRO VERDE
SIMULADOR DE CÁMARA CON FILTRO AZUL

BOTÓN VIOLETA
BOTÓN BLANCO & NEGRO



SIMULADOR DE CÁMARA CON FILTRO VIOLETA
SIMULADOR DE CÁMARA CON FILTRO BLANCO & NEGRO



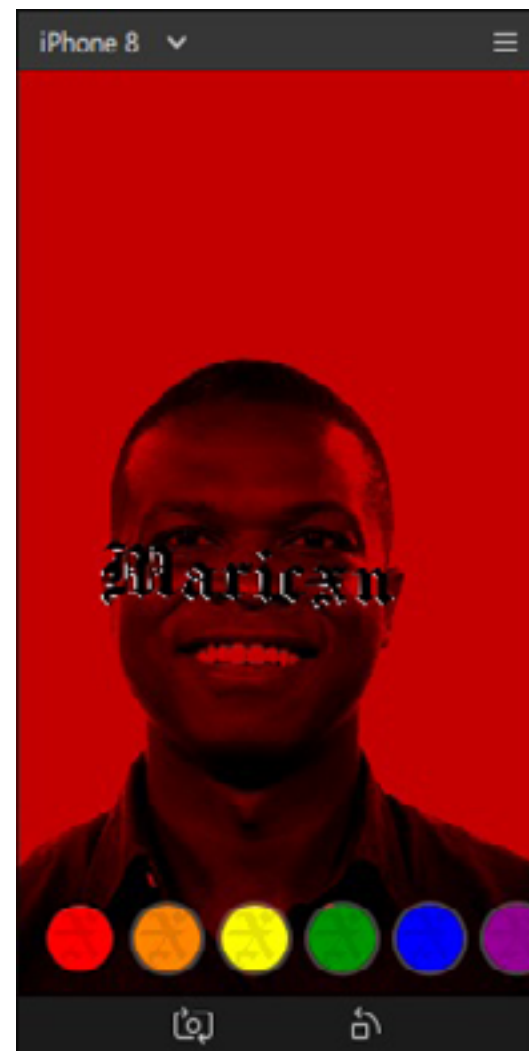
BOTÓN ROSADO
BOTÓN CELESTE



SIMULADOR DE CÁMARA CON FILTRO ROSADO
SIMULADOR DE CÁMARA CON FILTRO CELESTE

Maricxn

SIMULADOR DE CÁMARA CON FILTRO MARICXN



Insultos

Las palabras que fueron escogidas para la aplicación en el filtro son un total de 7, las cuales corresponden a Maricxn, Fletx, Putx, Rarx, Huecx, Sidosx y Travesti. Insultos que son representados de manera literal sobre el rostro de quien esté utilizando el filtro de Instagram, exactamente sobre la nariz.

Los archivos que fueron importados dentro de la plataforma de Spark AR Studio fueron diseñados en formato PNG, con las dimensiones de 1080x1080 píxeles, con una resolución de 72 píxeles por pulgada pertinente para su uso en pantalla.

Fletx

Putx

Karx

Huecx

SIMULADOR DE CÁMARA CON FILTRO FLETX
SIMULADOR DE CÁMARA CON FILTRO PUTX

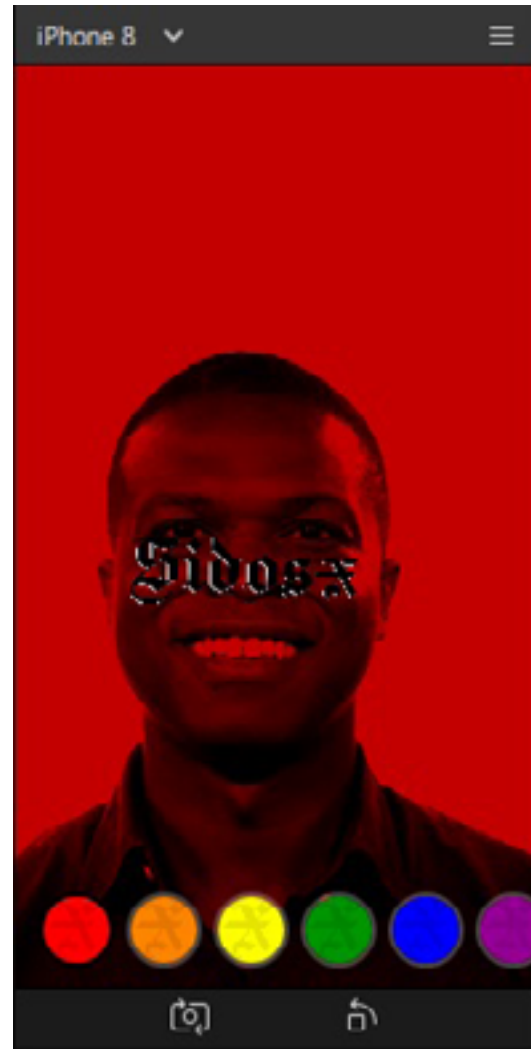


SIMULADOR DE CÁMARA CON FILTRO RARX
SIMULADOR DE CÁMARA CON FILTRO HUECX

Sidosx

Travesti

SIMULADOR DE CÁMARA CON FILTRO SIDOSX
SIMULADOR DE CÁMARA CON FILTRO TRAVESTI



CÓDIGO QR Y SU APLICACIÓN EN LAS TARJETAS
ESCANEA CON LA CÁMARA DE TU DISPOSITIVO MÓVIL
PARA QUE TE DIRIGA AUTOMÁTICAMENTE AL FILTRO
(DEBES TENER INSTALADO PREVIAMENTE LA APLICACIÓN DE INSTAGRAM)

PRUEBA EL FILTRO ESCANEANDO ESTE CÓDIGO



Enlace, Código QR y su difusión

Desde que el filtro está en línea, posteriormente a la aprobación de la aplicación de Spark AR Studio, se difunde a través de la impresión en papel, en forma de tarjetas, el enlace de destino (link) mediante la elaboración de un código QR que redirige directamente al filtro dentro de la aplicación de Instagram. Este código QR puede ser leído por cualquier dispositivo móvil inteligente, siempre y cuando esté conectado a cualquier red de internet fija (Wi-Fi) o móvil (3G, 4G o 5G).

La elección del sustrato debe ser de gramaje mayor a 150gr y en lo posible papel opalina o papel couché, para un mayor realce en la saturación de los colores, y su impresión es en tiro y retiro, en el cual, por un lado lleva la gráfica de los distintos insultos, y por el otro lado, el código QR que direcciona automáticamente al filtro de Instagram para su interacción.

Todas las tarjetas tienen un formato de 90mm de ancho por 50mm de alto, y su diseño varía únicamente en la palabra (el insulto) por una de las caras, que corresponden a las mismas que ya fueron definidas con anterioridad, por lo tanto, es una variación de 7 diseños distintos.

El código QR¹ redirige específicamente al siguiente enlace URL: <https://www.instagram.com/ar/1693280147518378/> Es posible probar el filtro realizado dirigiéndose a dicho enlace o escaneando directamente el código QR con la cámara de tu dispositivo móvil (requiere tener previamente instalada la aplicación de Instagram)

1. El código QR que redirige directamente al filtro Sarcasmxs. Disponible en la plataforma de Instagram: Desde el 13 de febrero de 2021. (No asegura su disponibilidad permanentemente)

Epílogo

Epílogo

Epílogo

Epílogo

Epílogo

Epílogo

Epílogo

Epílogo

Epílogo

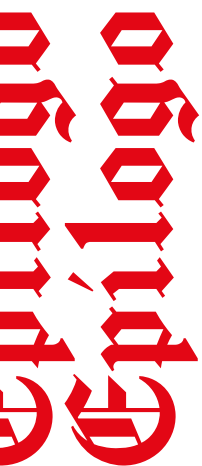
Epílogo

Epílogo

Epílogo

Epílogo





CONCLUSIONES Y REFLEXIONES

Los espacios públicos y de tránsito al día de hoy han cambiado, es cierto, se han transformado de a poco en espacios donde el habitante —quien transita por ellos— pueda reconocerse más en él, donde el arte ha tomado un papel fundamental, el cual, ha sido el que ha intervenido y ha salido a tomarse las calles. Pero es insuficiente, sobre todo cuando aún existen actos de represión por parte de las entidades gubernamentales y sobre todo de las fuerzas de seguridad del estado, donde aún se censura y se vandaliza cualquier manifestación ya sea artística o cultural y que se apropie de estos espacios, sobre todo cuando son contestatarios y sobrepasan y se enfrentan a los límites y márgenes institucionales del cómo ver y habitar el sistema actual.

El arte contextual, sobre todo desde una perspectiva queer, forma parte de estos actos reivindicativos y apropiativos de los espacios, donde tensa los límites de la percepción y permite, desde un nuevo ángulo de visión, el desarrollo de un deseo estéril —de otras formas de hacer arte— y sobre todo de ver, habitar, experimentar y construir un nuevo espacio público, contingente y pertinente a cualquier realidad social. En concreto se trata de una pulsión visual de potencia disruptiva, que pone primera línea la vulnerabilidad sistemática.

Por lo tanto, sigue siendo necesario intervenir la ciudad desde un carácter contextual, mas aun desde lo queer, sobre todo, cuando lo sistemático sigue vulnerando,

marginalizando y discriminando a los cuerpos que no transitan sobre su norma, donde seguimos recibiendo constantemente noticias de actos feminicidas, transfóbicos y homofóbicos, donde no solo hay violencia sexual si no que aquella que atenta con las vidas de estas personas, lo que se traduce en una violencia que considera a estas vidas como no dueñables, como aquellas que no tienen los mismos derechos que los demás, siendo inconscientes de que somos seres interdependientes, donde no existe un yo sin un otro, y que resulta pertinente compartir.



PROYECCIONES

EL DISCURSO AL ESPACIO PÚBLICO

El discurso que se originó y se manifestó en este escrito, plantea, critica y reflexiona una realidad no ajena a los sucesos que se han desencadenado este último tiempo desde el gran estallido social chileno el año 2019, el cual, no tan solo ha provocado una mayor participación ciudadana en lo político y social de los habitantes de la ciudad sobre modernizada, sino que además se ha visto la inclusión y la acción de múltiples identidades disidentes.

Rayados e intervenciones en el espacio público, las redes sociales como medio informativo y visual, y postulaciones a cargos constituyentes de una nueva constitución, son solo algunos ejemplos de la reivindicación y apropiación que ha tenido la comunidad sexogénero divergente lo que resulta interesante de mencionar ya que los cuerpos en resistencia que en algún momento la sociedad marginó, ahora fluyen abiertamente dentro de estos espacios, lo que ha generado nuevas oportunidades para dejar de transitar únicamente en los espacios oscuros y oscuros de la urbe y así visibilizar y demostrar que también merecemos un entorno compartido con el resto de los habitantes de la ciudad, donde seamos parte y nunca más ajenos de él.

A modo de ejemplificar desde un acto propio y en paralelo a esta tesis, desarrollé un acto performativo en el espacio público, donde se me permitió emplazar el discurso construido en este escrito en un contexto de intervención directa en los no lugares denominados como espacios de tránsito. Dicho acto fue intermediado y organizado por

el festival de intervenciones urbanas "100 en 1 Día" en su sexta versión, el cual seleccionó este proyecto como parte de su programación oficial, la cual además fue autorizada por la Municipalidad de Santiago.

El sistema, el cual tenía por nombre el proyecto, emplazó el discurso de apropiación y reivindicación del insulto sobre el espacio público donde se desarrolló el festival, específicamente en Paseo Bulnes, en tres distintas localidades dentro del mismo paseo, pero en tres diferentes horarios. El primero se desarrolló entre Tarapacá y Padre Miguel de Olivares a las 13:00 hrs, el segundo sobre la explanada con Padre Alonso de Ovalle a las 16:00 hrs, y el último entre Cóndor y Eleuterio Ramírez a las 19:00 hrs. En particular, el proyecto consistió en una performatividad de género, donde mi propio cuerpo, mediante la vestimenta, el maquillaje y la dirección de arte, sobrepasaron los límites y márgenes sociales tradicionales que impone el binarismo de género, poniendo en evidencia y generando una crítica al género como parte de un constructo social, que se ve ligado a normas establecidas por un sistema hetero cis patriarcal y neoliberal.

La performance no se limitó únicamente a la deconstrucción visual de los códigos binarios del género sino que también enfatizó en el mismo acto estratégico de reivindicar y apropiar la connotación negativa de los insultos que afectan a diario a las disidencias en el espacio público, mediante el ejercicio de escribir con un labial los mismos insultos que ya he mencionado en este escrito. Maricxn, Fletx, Putx, Rarx, Huecx, Sidosx y Travesti, fueron escritos sobre papel previamente instalados sobre el suelo haciendo referencia a una pasarela, la cual, una vez finalizada la escritura, se procedió a caminar sobre la misma, al mismo tiempo que gritaba cada uno de los insultos que fueron escritos sobre la pasarela que yo mismo construí. Una clara estrategia para dejar de afectarse por el insulto sino que al contrario, como algo que identifica y visibiliza una realidad que se ha visto marginalizada en

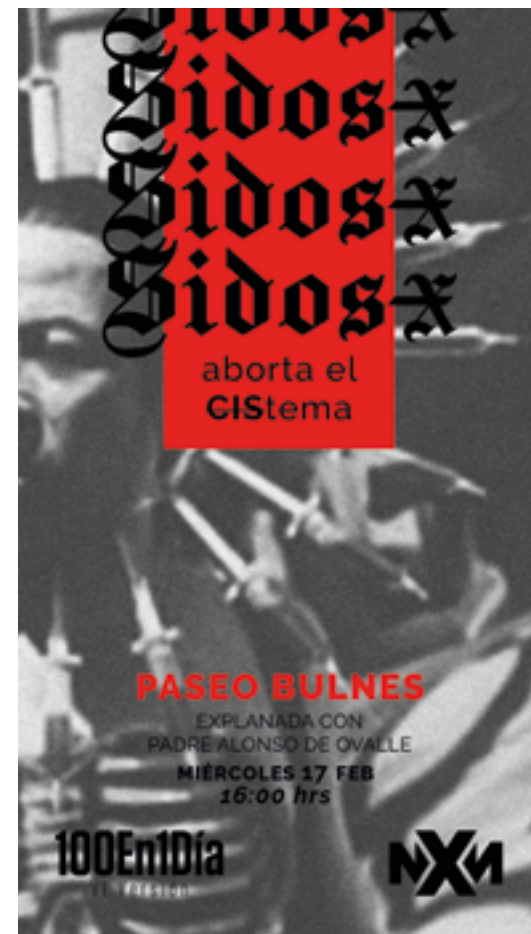
los espacios públicos, sin dejar atrás los elementos más característicos de la cultura disidente como lo es el banal hecho de caminar sobre una pasarela, dándole también así, un sentido de espectáculo.

Hago mención de esto, ya que efectivamente pudo concretarse toda esta investigación a la práctica, a la realidad espacio temporal del espacio público, donde se vieron enfrentados distintas fuerzas elementales, donde la performance pudo desenvolverse como un acto de resistencia, actuando como una herramienta mediadora para la denuncia política social de los cuerpos marginados, mediante mi propia identidad, donde mi propia existencia fue puesta en escena.

Ya a partir de esto, de esta experiencia y de esta investigación, es que mis proyecciones se dirigen a establecer el mismo discurso, pero esta vez proyectado hacia otras identidades, a personas que no necesariamente deban estar relacionadas a quienes no pertenezcan a la comunidad disidente sexo género divergente, sino que a cualquier marginalidad social que reflejen cuerpos en resistencia, y que hayan sido discriminadxs, violentadxs y marginalizadxs en los espacios públicos de una ciudad urbana sobre modernizada.

A continuación se presentará las gráficas realizadas para la promoción del proyecto de intervención mencionado, "El sistema". La primera corresponde a el primer frame de un video de 15 segundos de duración (URL: <https://vimeo.com/517975878>), y las demás son tres diferentes publicaciones. Todas las gráficas, incluido el video, tienen las dimensiones de 1080x1920 píxeles, que son las establecidas para publicar y compartir contenido en la plataforma de Instagram.

PRIMER FRAME VIDEO PROMOCIÓN CISTEMA
(<https://vimeo.com/517975878>)
1ª PUBLICACIÓN 100 EN 1 DÍA PROYECTO CISTEMA



2ª PUBLICACIÓN 100 EN 1 DÍA PROYECTO CISTEMA
3ª PUBLICACIÓN 100 EN 1 DÍA PROYECTO CISTEMA

aborta
el

SISTEMA

REGISTRO FOTOGRÁFICO





LETX HUBEX

TRAVESTI

SIDOSX

BARX

MARIKIN

LETX

N

B

I

N

A

B

I

X

TRA

THE
AMERICAN
REVOLUTION





Flora
Flora
Flora





長
長
長





长打穿
长打穿
长打穿





RANK

PUTX

MARIEXN

TRAVEL

Sidekick
Sidekick
Sidekick





Brashesti
Brashesti
Brashesti





MARRIOW

RAX



CRÉDITOS

Localidad:
Paseo Bulnes, Santiago, RM
Festival 100 en 1 Día
@100en1diastgo

Fecha:
Miércoles 17 de Febrero, 2021

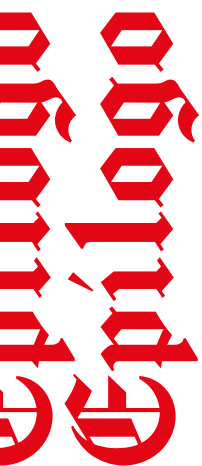
Dirección, Maquillaje & Vestuario:
Jonas Zumarán
@nxnjonas

Equipo:
Sebastián Reinoso
@reinoReinoso
Lucas Gamonal
@oyelucas

Arnés:
IX Noveno
@ixnovenno

Uñas:
Valentina Armijo
@valenails__cl

Fotografía:
Mario Pinto
@marioel_inestable
Sebastián Reinoso
Lucas Gamonal
Jorge Icarte

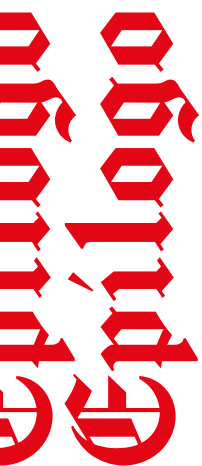


COMENTARIOS FINALES

A modo de registro, me resulta pertinente y apropiado compartir las emociones que surgieron mediante la realización de esta investigación, debido a que fueron estas múltiples sensaciones y experiencias las que permitieron dialogar y concretar un discurso desde mi propia existencia.

Antes de iniciar esta etapa de investigación, nunca imaginé tener un discurso crítico enfocado en lo social, y mucho menos en lo político, siempre me sentí ajeno a opinar sobre temas de contingencia social producto justamente de esta forma en que habitamos y nos relacionamos en la ciudad sobre modernizada. Nunca me interesó la política, mucho menos los problemas contingentes que afectaban a la población de una sociedad. Fui indiferente en gran parte de mi adolescencia a cualquier evento social, ya sea desde un enfoque político hasta uno de simple entretenimiento. Me describía como una persona asocial como si fuera parte de mi identidad, provocando un efecto de enmascaramiento de lo que realmente quería y necesitaba expresar.

Es por esto, y debido a las experiencias y relaciones que fui construyendo en una etapa más adulta la que me permitió reflexionar y educar sobre la importancia socio cultural que significa pertenecer a un grupo con el cual te puedas identificar, y sobre a entender y comprender el fenómeno de relacionarse con quienes pertenecen a un mismo contexto, a esa misma marginalidad que el sistema social y económico te impone.



AGRADECIMIENTOS

Me tomaré todas las atribuciones posibles para documentar cada una de las personas en particular que me ayudaron no tan solo en el desarrollo de esta investigación y mi formación como diseñador, si no a todas aquellas personas que validaron todo el proceso de transición emocional al no binarismo, a todos quienes se dieron el tiempo de escuchar y ayudar a verbalizar mi propia existencia, quienes siempre han conformado y se han relacionado con mi contexto.

Parto por quienes conforman mi núcleo familiar desde su origen. Gracias a mi padre, madre y hermanx menor, por nunca cuestionar mis deseos, gustos y comportamientos, por incluso validar y apoyar cada una de mis decisiones, sin restringirme en ningún momento con lo que me deseaba relacionar, permitiendo explorar libremente mi propia identidad desde muy joven, sin ataduras ni concepciones sociales, transformándose en el cable a tierra de muchas problemáticas que tocaron enfrentar y que te destruyen emocionalmente, pero que con sus consejos y apoyo incondicional me dio la fuerza necesaria para enfrentar.

Gracias a mis dos mejores amigas con las que me vinculé desde el colegio hasta hoy, quienes me escucharon incansablemente en esas extensas noches donde nos reunimos siempre a conversar hasta el amanecer, acompañado siempre de un cigarro y un aperitivo, y que juntos reflexionamos sobre el género, la sexualidad y

esta introversión personal que me afectaba al no tener una identidad cómoda conmigo mismx, donde no sabía como verbalizar lo que sucedía con mi identidad y cómo esta se veía enfrentada a las normativas de una sociedad cis hetero normativa y patriarcal. Quienes además me hicieron repensar mis propios privilegios y cuestionar como el *CIStema* no tan solo vulnera mi propia realidad si no la de muchxs otrxs que no necesariamente deben verse vinculadas directamente al sexo y el género disidente, sino que a otras igual de pertinentes a una realidad social en la que todos pertenecemos y debemos ayudar a reconstruir, haciendonos responsables de ello, actuar y no evadir temas sociales que como seres interdependientes también respondemos.

Gracias también a mi ex pareja por abrir esa puerta que yo mismo mantenía cerrada por miedo a enfrentar las normas y límites sociales que enmascaraba mi identidad, quien mediante el maquillaje y su conocimiento de la técnica me hizo explotar la creatividad que podía llegar a experimentar, y a través de esto empoderar más aún mi identidad. Gracias a mi mejor amigo, el que conocí en esta facultad como mechón de primer año de la Universidad de Chile, quien me acompañó siempre a llevar el maquillaje a espacios de sociabilización directamente a lo público y de tránsito, y quien también comparte la misma cultura LGBTIQ+ como parte de las disidencias.

Gracias a mis procesos de práctica profesional, en De-lightlab, que sin pensarlo, me dieron la oportunidad de ser parte de múltiples proyectos artísticos, interviniendo el espacio público y de tránsito mediante las proyecciones de luz y tomando un protagonismo gráfico en el primer festival de luz realizado en Chile, "Kuzefest". Sobre todo agradecer el pequeño gesto de identificarme con mi nombre social, preguntando directamente por cómo quería que me nombraran, reconociendo y validando mi identidad, y sobre todo generando un cómodo y sensible trabajo en equipo.

Y por último y no menos importante, agradecer enormemente a mi profesor guía, quien tuvo sin dudarlo, la mayor paciencia para conducirme hasta el discurso crítico que llevo hoy, que no tan solo se traduce en esta investigación, sino que además logré apropiar como un acto de lucha, de política y de resistencia, desde mi propia realidad y que desde luego me sigue motivando a seguir explorando, reconociendo y experimentando.



BIBLIOGRAFÍA

Ardenne, P. (2006). *Un arte contextual: Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación* (1.a ed.). Murcia, España. Cendeac.

Augé, M. (2000). *Los no lugares Espacios del anonimato: Una antropología de la sobre-modernidad* (5.a ed.). Barcelona, España. Gedisa.

Augé, M. (2003). *El tiempo en ruinas* (1.a ed.). Barcelona, España. Gedisa.

Benjamin, W., & Weikert, A. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1.a ed.). Ciudad de México, México. Itaca.

Butler, J. (2020). *Sin miedo: Formas de resistencia a la violencia de hoy* (2.a ed.). Madrid, España. Taurus.

Butler, J., & Mayer, M. (2020). *La fuerza de la no violencia* (1.a ed.). Barcelona, España. Paidós.

De Los Ríos, V. (2011). *Espectros de luz* (1.a ed.). Santiago, Chile. Cuarto Propio.

Gauthier, G. (2008). *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido* (4.a ed.). Madrid, España. Cátedra.

Groys, B. (2014). *Volverse público* (1.a ed.). Buenos Aires, Argentina. Caja Negra.

Heller, E. (2004). *Psicología del color: Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón* (1.a ed.). Barcelona, España. Gustavo Gili.

Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, P. (2010). *Metodología de la investigación* (5.a ed.). Ciudad de México, México. McGraw-Hill.

Olafur Eliasson. (2019, 25 septiembre). *Abstract: El arte del diseño, Temporada 2, Capítulo 1: Olafur Eliasson: El diseño del arte* [Video]. Netflix. <https://www.netflix.com>

Pierce, C. (1974). *La ciencia de la semiótica* (1.a ed.). Buenos Aires, Argentina. Nueva Visión.

Stoichita, V. I. (2000). *Breve historia de la sombra* (2.a ed.). Madrid, España. Siruela.

Szmulewicz, I. (2012). *Fuera del cubo blanco: Lecturas sobre arte público contemporáneo* (1.a ed.). Santiago, Chile. Metales Pesados.

Anexos

Anexos

Anexos

Anexos

Anexos

Anexos

Anexos

Anexos

Anexos

Anexos

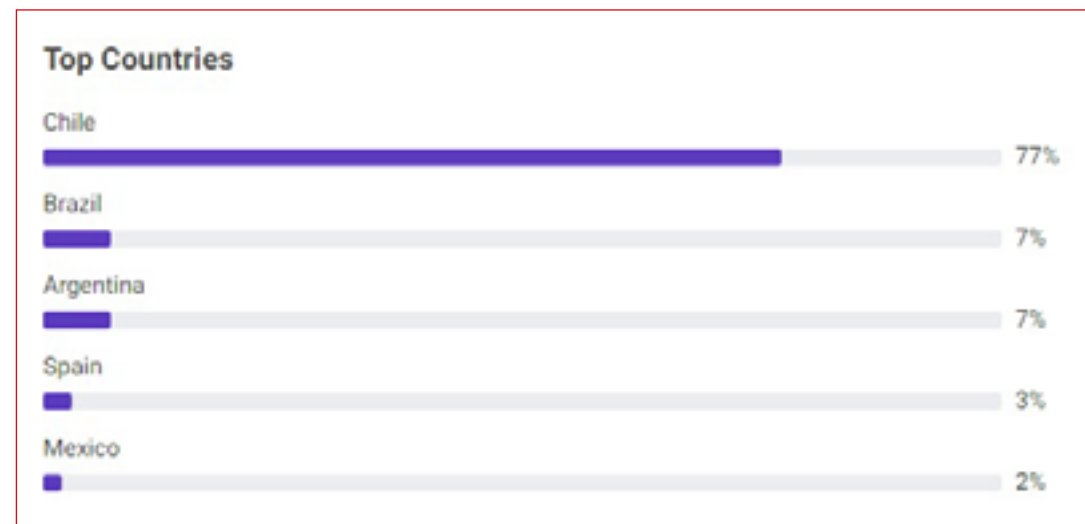
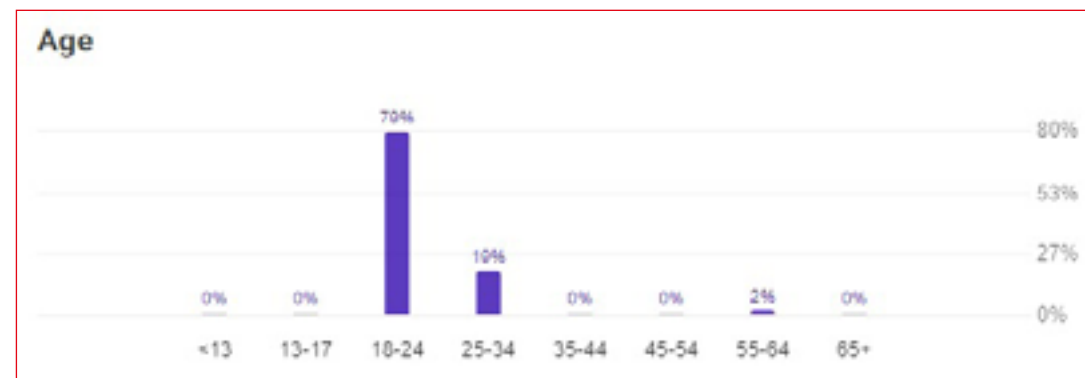
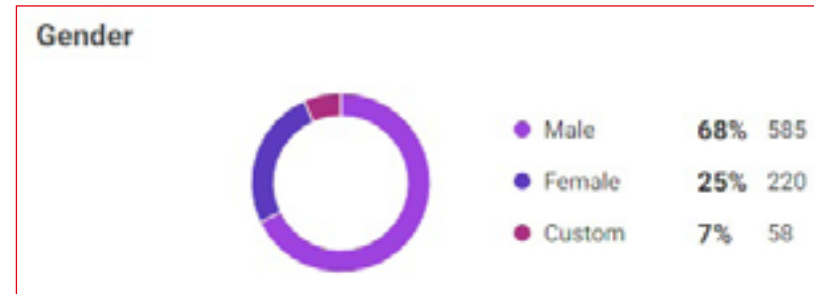
Anexos

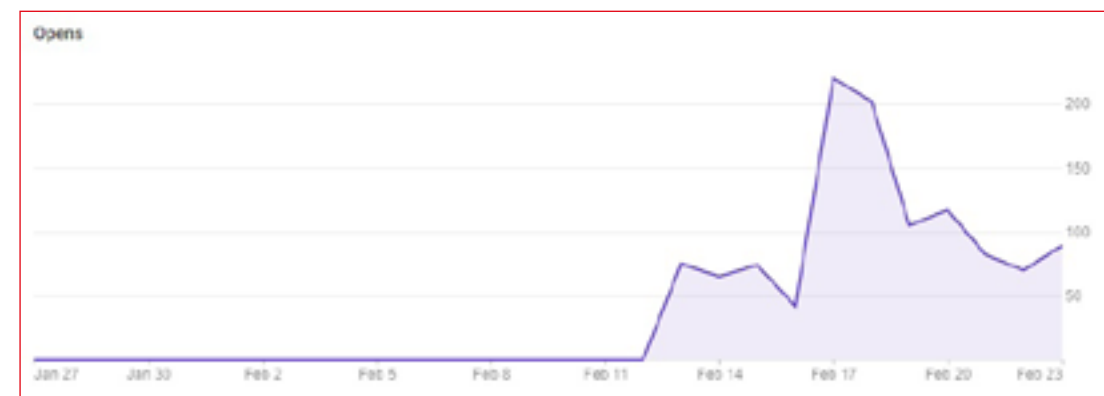
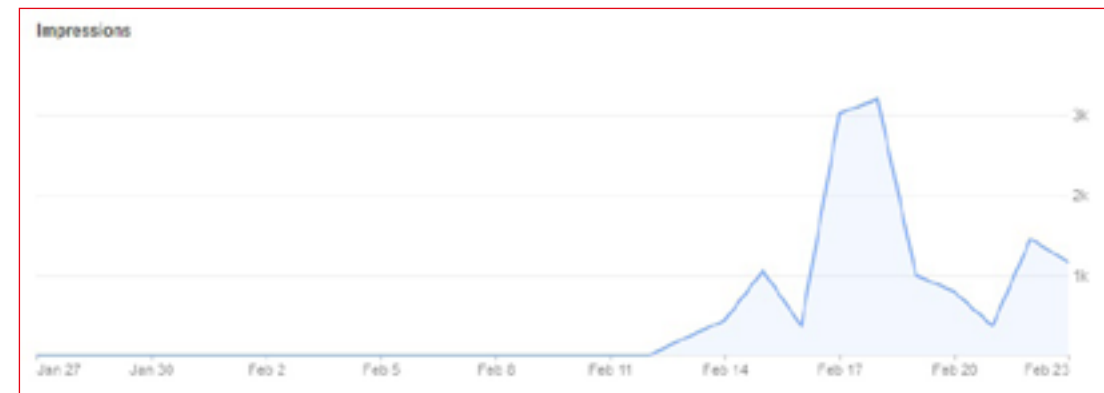
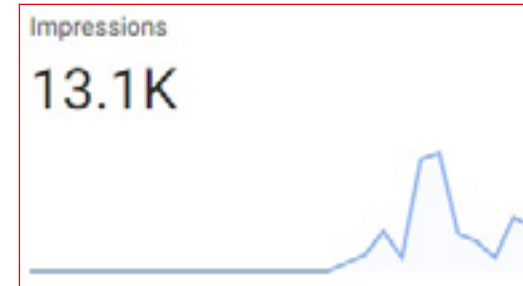
Anexos

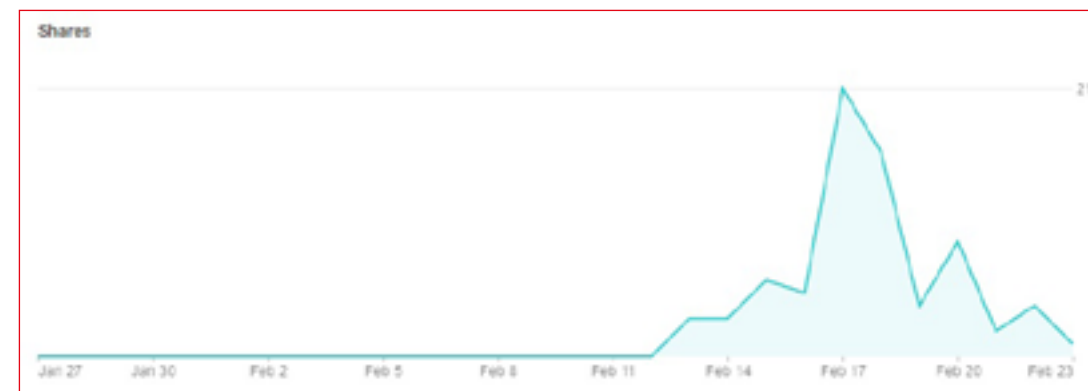
Anexos



ESTADÍSTICAS SARCASMXS AUDIENCIA & PARTICIPACIÓN







EL DISEÑO DEL ARTE —Abstract: Capítulo 1 Temporada 2
OLAFUR ELIASSON

El documental de Netflix, inicia con una experiencia principalmente luminica donde interactuamos directamente con la percepción de los colores y lo que nos provoca e influencia sensorialmente. Y sigue con una pequeña biografía del autor del documental, Olafur Eliasson.

"Entonces, cada color nos influencia de manera diferente. De eso se trata el arte."

"Olafur Eliasson es famoso por crear experiencias y espacios inmersivos. Es un artista que interactúa con su entorno."

Eliasson: "Mucho de mi trabajo es explorar la noción de que lo que consideramos verdad depende de cómo lo veamos. Creamos la realidad a medida que atravesamos el espacio."

"Cuando uno mira la obra de arte es como si lo estuviera mirando a uno. Es uno el que está siendo escuchado."

Eliasson: "Mi trabajo depende completamente de que el espectador convierta las ideas en arte. Y pasa lo mismo con un espacio de Netflix."

El toma las exposiciones como una experiencia en la cual es absolutamente necesaria la participación del espectador, un espectador que es considerado un creador de arte, ya que sin la presencia de este, no existe la experiencia y tampoco la exposición.

Eliasson: "Para mi, la naturaleza se convirtió en una forma de crear un idioma con el que la gente pudiera identificarse. Porque todos sabemos lo que es un arcoiris. Es un fenómeno natural y algo muy accesible. Y como el agua está cayendo, de repente está consciente de que el tiempo pasa."

Eliasson: "Por eso me gusta mucho esta cascada, porque es genial tener una idea de la escala al simplemente ver la velocidad del agua a medida que cae. Por eso tomé esta cascada y la puse bajo el puente de Brooklyn (The new york city waterfalls 2008). Porque al verla desde Manhattan, por ejemplo, te das cuenta: "Dios mío, el puente de Brooklyn es tan grande y la distancia en el río Este es muy larga". Y una vez que sabes el tamaño de la cascada, también sabes el tamaño de tu propio cuerpo. Y aquí se pone interesante. No se trata tanto de la montaña, o del paisaje y la naturaleza, sino de nosotros."

Eliasson: "Mi función es asegurarme de que sea una obra de arte. Y lo que impulsa cada decisión no es el cómo, sino el porqué. El equipo intenta crear un "cómo", así que mi función es ser la persona del "porqué"."

Eliasson refiriéndose al proyecto "The weather Project": "Y era claro que la gente tenía experiencias muy diferentes. Algunos decían "Dios mío, es fatalista, es el apocalipsis". Y algunos decían: "Trata de la espiritualidad contemplativa y necesito hacer yoga". Y curiosamente, estas dos versiones podían convivir. No tenemos que ser iguales para compartir un espacio. Y creo que la luz amarilla fue la clave para todo eso. (Debido a que el tipo de lámpara provocaba la ausencia completa de los colores)."

Eliasson: "¿Qué hace que un espacio sea tolerable, más incluyente? El cuerpo es un buen indicador."

Eliasson: "Me interesan mucho las ideas sobre el espa-

cio y la estructura. Siempre es una combinación entre la naturaleza y el diseño."

Eliasson: "Creo que la superposición de entre el arte y la arquitectura puede mejorar ambas cosas."

Eliasson: "¿Cómo hago que lo abstracto sea tangible?. Es el proceso de reducirlo hasta el hueso."

Eliasson: "Debajo de esta idea de empoderar al espectador, hay algo muy fundamental. Los museos ponen grandes explicaciones para asegurarse de que la gente entienda, pero a veces terminas con la sensación: "Debo ser muy estúpido pues me tienen que explicar todo". Así que cuando digo que el espectador de una obra de arte es lo suficientemente inteligente para coproducir la narrativa, le da al espectador la sensación de: "Soy capaz de interpretarla"."

Eliasson: "A medida que evolucionaba mi estudio, también comencé a trabajar más con grupos de apoyo. Y hoy el estudio es una especie de mezcla entre el arte normal, pero también estamos involucrados con la política. Convertir el pensamiento en acción. Así que pensé en ver si lo que aprendí en el arte podría aplicarse, por ejemplo, a un tipo de proyecto de apoyo. Y así surgió el proyecto Reloj de Hielo. ¿Cómo hacemos explícito el clima y convertimos el pensamiento en acción?. El proyecto Reloj de Hielo es muy directo. Es hielo glacial de Groenlandia, del glaciar que está desapareciendo, puesto en la calle. La gente se le acerca y lo ve, lo escucha, lo toca. Se está derritiendo y desapareciendo, y ahí también lo hacía, claro. A eso nos referimos. Luego, le ponían la mano encima y decían: "Está frío". Claro, todos saben que el hielo es frío. Es hielo, ¿no?. Pero el cambio de conducta es mucho más emocional."

Eliasson: "Es importante hablar del clima en un idioma

que no siempre sea pesimista y fatalista. Es importante diseñar cosas que tengan una narrativa positiva. Se puede convertir el pensamiento en acción, se puede."

Eliasson: "El arte es la capacidad que tiene el mundo para investigar y tener una relación íntima consigo mismo. Gerhard Richter, el pintor alemán, dijo: "El arte es la forma más elevada de la esperanza".

Eliasson: "Es muy importante que no demos por sentado nuestro entorno, darnos cuenta de que podemos ver más si nos esforzamos. Por ejemplo, dependiendo de donde estén en el mundo, la calidad de la luz del día es muy diferente. Incluso lo que damos por sentado, como: "Ah, solo es luz del sol", en realidad es muy diferente. Cuando vemos que la realidad es relativa también es más probable que cambie."

ENTREVISTAS

ARTISTAS QUE HAN INTERVENIDO EL ESPACIO PÚBLICO EN CHILE

CRISTIÁN CANTO

MOTION DESIGN, BRANDING Y DIRECCIÓN DE ARTE

(Entrevista realizada en diciembre de 2018)

1. ¿Qué rol cumple la iluminación como intervención urbana a la hora de hacer un vínculo entre ciudad y espectáculo?

En la investigación Fondart "El ser humano, una ilusión óptica" justamente se intentaba encontrar de qué maneras el usuario podía interactuar con la luz y poder descubrir cuales son las principales asociaciones que se le otorgan a nivel sensorial.

Todo este fenómeno de la iluminación, las intervenciones lumínicas y las alteraciones de la realidad pueden haber surgido del movimiento rave, además de estar fuertemente vinculado con lo que sucede con los conciertos musicales y el cine, los cuales son capaces de trasladarnos y despojarnos de la realidad y sumergirnos a un espacio tiempo diferente y contemplativo. Además el mapping principalmente al ser un evento convocatorio que ocurre generalmente una sola vez, suele ser tanto y más atractivo como un concierto, en donde la experiencia es una sola, y no puede ser replicada otra vez.

2. ¿Qué ventajas nos podría ofrecer la iluminación frente a otras formas de comunicación e intervenciones en el espacio público?

Los proyectos de iluminación como el mapping y las instalaciones lumínicas son capaces de atrapar al espectador a un espacio tiempo distinto a la realidad, en la cual traslada la mente del usuario mediante sus

percepciones sensoriales a otro mundo, que puede estar muy ligado al mundo digital.

3. ¿Qué esperas de un proyecto lumínico en el espacio público?

Desde lo personal busco replicar toda experiencia sensorial que nos otorgan los eventos musicales y trasladarlos a una experiencia transitoria y de movimiento, como alguna intervención en espacios de alto tránsito de personas, como lo es el metro. Que si bien existen, la mayoría, por no decir todos, están relacionados a la promoción y la publicidad de distintas marcas, y no a una pertinencia social o site specific.

4. ¿Cuál es tu principal motivación al realizar un proyecto de iluminación como intervención urbana?

Los celulares, el cine, la televisión, y en general el mundo de las pantallas, se limita a una experiencia meramente visual, en donde todo está ocurriendo dentro de un dispositivo, o un plano en la cual la interacción predomina casi en su totalidad a lo digital. Mi motivación justamente es tomar estos medios digitales y de cierta forma volverlos análogos, o mejor dicho, encontrar una manera en que lo digital otorgue una experiencia como el mundo análogo era capaz, en donde el usuario utilizaba la mayoría de sus sentidos para generar una experiencia total y más enriquecedora, logrando alterar su realidad y sacarlo del mundo cotidiano en la cual estamos atrapados.

5. ¿Cómo crees tú que la iluminación pueda ayudar a encontrar la conexión necesaria para que el espacio urbano y sus habitantes se apropien de la ciudad?

Los proyectos mapping como tradicionalmente se le conocen, se realizan en fachadas de diversas estructuras emblemáticas, las cuales, suelen ser eventuales, y

reúnen al público a cierta hora y lugar para presenciar una obra principalmente audiovisual, en definitiva es un espectáculo, en el cual la experiencia sensorial es la que nos guía a conectarnos con el espacio habitual.

6. ¿Según lo que has podido percibir, que tan preparado está Chile al enfrentar intervenciones urbanas con un proyecto de iluminación?

Chile está muy preparado para recibir cualquier tipo de intervención. Desde uno de los primeros eventos masivos que se tomaron las calles de Santiago, como el de la Pequeña Gigante en el festival de Santiago A Mil, que los ciudadanos se ven enfrentados a distintas instancias donde se les invita a ser partícipe de reconocer la ciudad mediante diversas intervenciones.

7. ¿Cómo es que la iluminación, puede generar una relación entre el objeto y su entorno/contexto en el que se realiza?

Independiente de que si el proyecto tiene un enfoque meramente narrativo o visual, es inevitable no pensar que el espacio que fue designado a intervenir nos intenta comunicar y transmitir la pertinencia de esa estructura. La luz nos guía, nos enfoca y nos hace partícipe de dicho espacio.

8. ¿Qué te gustaría proyectar en un futuro y por que?

Junto a mi equipo investigador, estuvimos desarrollando una especie de charla interactiva tipo "Open Lab", llamada "El ser humano, una ilusión óptica", en la cual se buscó indagar en recursos que aporten al desarrollo de las prácticas mediales y su aplicación en disciplinas principalmente en las artes escénicas y las artes visuales. Se invitó principalmente a reflexionar, sobre la percepción visual de los asistentes y su entorno tanto físico como digital, a partir de la exploración de técnicas audiovisuales y lumínicas, tecnológicas y digitales.

Este fue un primer acercamiento a un proyecto de investigación Fondart cuyo objetivo personal es poder en un futuro aprovechar las constantes evoluciones de la tecnología y poder otorgarle una corporalidad o volumen a la luz, la cual pueda ser controlada por el autor o por quien interactúe con dicho proyecto.

9. ¿Crees que este tipo de intervenciones lumínicas en un futuro no lejano puedan formar parte activa de la arquitectura, es decir, ser parte constante de alguna fachada o cualquier superficie intervenida en el espacio público?

Si, lo veo muy posible, pero siempre vinculado al mundo del marketing y la publicidad, ya que es un hecho que el estado otorga pocos recursos para proyectos de esta índole, además, ya hemos visto como eventualidades masivas relacionadas a la intervención de espacios públicos, como los festivales de Hecho En Casa, Küze y Filusa están siempre asociadas a marcas importantes, y que seguramente son la principal fuente de capital para la realización de estos proyectos.

10. ¿Qué expectativas tienes de la iluminación en el espacio público en el futuro? ¿Cómo crees tú que evolucionará a largo plazo?

La respuesta a esta pregunta va de la mano junto a lo que en lo personal me gustaría realizar en un futuro, ya que el constante avance tecnológico, permitirá indagar en nuevas técnicas las cuales otorgarán nuevas experiencias al espectador, el ejemplo más claro que podría asociar, es el del efecto holograma, la cual ya hemos visto hace unos años atrás cómo cobraba vida el cantante tupac o Michael Jackson, o cómo se visualizan volúmenes en el agua, y todo mediante una fuente de luz como los video proyectores. Si soñamos, me imagino muchos drones microscópicos sincronizados entre sí, en el cual podamos observar cómo juntos generarían una ilusión de volumen en movimiento.

ENTREVISTAS

ARTISTAS QUE HAN INTERVENIDO EL ESPACIO PÚBLICO EN CHILE

WERNER FETT

COLECTIVO *THE TREMENDOS*

(Entrevista realizada en diciembre de 2018)

1. ¿En qué puede aportar un proyecto lumínico, a la hora de hacer un vínculo entre ciudad y espectáculo?

Nosotros (The tremendos) siempre tomamos esta forma de intervenir la ciudad como algo efímero, donde la luz entra a este espacio que nosotros investigamos, intervenimos y vemos lo que pasa con el transeúnte —en algunos casos no hay transeúntes— pero si hay espectadores que miran esta iluminación, como una especie de polilla que les atrae la luz, pero no pueden quedar permanentes porque se acaba la batería, se romperían porque son super débiles, y creemos que es muy revitalizador de espacios que están perdidos.

Por ejemplo, me acuerdo de una que hicimos en el museo Orsay en París, donde existen una secuencia de estatuas que representan los continentes o américa, no recuerdo bien, y está justo en una especie de volumen fuera del museo Orsay, son unas esculturas de unos cuerpos, y le pusimos luces a un espacio oscuro, donde la caseta del guardia está al lado opuesto, nos subimos en un acto "vandálico" ya que estábamos interviniendo una escultura, pero son líneas leds y son super blandas, o sea son, inocuas, no estás rayando algo. Las pusimos las prendimos y automáticamente empezó a pasar gente a preguntar como "¿qué es esto?", nos hablaban a nosotros. El guardia nunca vino, que era lo más curioso de todo, él nos veía perfecto desde su caseta. Y la gente logró ver estas esculturas en un espacio súper oscuro, entonces, esa es la

lógica que tiene esto como de una esquina en un vértice en la ciudad, quizás sucio, perdido, un poco "roñoso", o una escultura que uno pasa todos los días por ahí y no la ve, y en el minuto de ponerle luz se ilumina aunque sea redundante pero esa luz genera otras vistas y ahí está ese diálogo entre cómo puedes revitalizar tú iluminando un espacio que puede ser casi hasta hediondo.

2. ¿Qué ventajas nos podría ofrecer la iluminación frente a otras formas de comunicación e intervenciones en el espacio público?

En definitiva y acompañando a la respuesta anterior, es generar una vista nueva, porque fijate que nos paso una vez, al intervenir las piedras gigantes del parque almagro, pusimos unas leds por debajo de las piedras, y se formó una sensación muy similar a la película clásica de ciencia ficción "La llegada/Arrival". y cuando pusimos las líneas por debajo de las piedras se formó ese mismo efecto. Increíble como una podía hacer link con la película. Las piedras flotaban arriba de esta luz, estaba el parque de noche, había gente carreteando, en definitiva no es un parque muy oscuro pero tampoco es un parque amable iluminado, tranquilo y apacible. Te genera una sensación de alerta, ya que andas con equipo técnico y no tienes idea a como la gente puede reaccionar a este efecto lumínico. Y lo que pasó fue que estas piedras termina siendo una obra que nosotros fotografiamos y termina siendo una impresión a gran tamaño tornándose a una calidad "sci-fi", de ciencia ficción o de otro planeta, donde el pasto se junta con la línea led y se junta con la piedra. Y el otro efecto, es el efecto que tiene sobre las personas y las personas que estaban caminando era una reacción de "wow, cáchate las piedras", y las piedras estaban ahí atrás de ellos desde siempre, pero las vieron en el momento en que nosotros intervenimos el espacio. Entonces eso es, lo que genera la luz, y aunque sea cualquier luminaria en la calle, en cualquier espacio genera seguridad, ubicación y un montón de otros efectos emocionales que son características y propias de la luz.

3. ¿Cuál es tu principal soporte (estructura) de trabajo con la iluminación? ¿A qué se debe?

En general nosotros cargamos los equipos y lo que hacemos es ir a sectores que ya hemos visualizado de alguna manera de día, y ese espacio tiene que ver con el potencial que nosotros en alguna forma leemos o creemos que sí puede ser revitalizado con una línea led o vemos estas cosas medias escultóricas en la ciudad, y ahí vemos el fenómeno más interesante que es que a pesar de que vamos al lugar e instalamos las cosas, a veces no funciona, y no genera ese efecto que nosotros esperábamos. Esto se debe a que los lugares cambian de día y cambian de noche, o sea, la luminosidad que tiene el lugar, aunque tu le pongas luz, no siempre genera el resultado esperado. Por ejemplo, el árbol de pascua apagado no es lo mismo en el día que en la noche, independiente la cantidad de luces que le pongas, pero no todos los árboles de pascua son iguales, entonces ahí está lo mismo, como de día tu puedes pensar en que un lugar es potencialmente atractivo para intervenir, pero cuando lo pones te das cuenta que la experiencia del espectador no resulta como esperabas. Y así ocurre al revés, con los lugares menos pensado, en que la experiencia si resulta satisfactoria para el transeúnte. Entonces ahí te das cuenta que no hay una fórmula probada y no hay una cosa como en cualquier lugar donde pongas la luz va a funcionar, porque al final, ese efecto del día y de la noche, genera una particularidad en cada uno de los lugares.

Otro ejemplo, en París también hicimos otra intervención en el instituto francés, frente al puente de los candados, y solamente pusimos una línea en una esquina en donde para poder acceder a él solo existía una entrada que accedía desde dos calles, muy perdido en una calle muy a trasmano, pero que si había de todas formas mucho tráfico de gente, y lo que hicimos fue poner las líneas leds muy bien estiradas en el suelo armando una especie de escalera, y el efecto sobre la gente fue increíble, o sea, gente

que no se atrevía a pasar, gente que saltaba y caminaba por sobre la intervención como si fuera una especie de piano y lo más divertido de todo es que de repente aparece una pareja muy particular, en la cual una de ellas modelo arriba de las leds, apropiándose del lugar como si para ella fuese una pasarela. En definitiva, en esa esquina perdida tras el desinfe de una intervención realizada en otro espacio, terminó siendo increíble al volver a intentarlo sobre un lugar diferente, terminó siendo increíble y super elevado. Todo esto en el marco de la celebración de la independencia de Francia el 14 de julio.

4. ¿Según lo que has podido percibir, que tan preparado está Chile al enfrentar intervenciones urbanas con un proyecto lumínico?

Me sorprende la convocatoria y el éxito que ha tenido el Proyecto Sonpendular, eso te habla que de alguna manera, la gente valora esto, es desconocido, pero es muy agradecido, osea se agradece toparse con estas cosas, y así lo hemos visto también en las experiencias personales que hemos tenido en cosas mínimas, como por ejemplo en Küzefest, cuando intervenimos la entrada al Mac de Quinta normal con unos tubos de colores, la gente interactuó libremente por este espacio, la gente se sacaba fotos, los niños corrían alrededor, muchas veces los botaban, la gente en definitiva se acercaba y se preguntaba por estas cosas.

"Comentario que surgió a causa del jardín japones, y las esculturas frente al museo de bellas artes"

Creo que no es porque sea Chile un país inculto sino que tiene que ver con cómo se norman los espacios, tiene que ver con cómo se educa en hacer normativa. Nosotros fuimos al jardín japones, y honestamente el proyecto no es de mi agrado y creo que era mucho mejor el que había, perdimos esa loma que subía donde la gente descansaba sobre unos cerezos que habían y además no representa

la cultura japones como dice hacerlo. Por ejemplo, yo no tengo idea que la silla en la que estoy sentado fue diseñada por un diseñador destacado si a mi el banco no me lo cuenta. Este hecho no solo ayuda a culturizar a la persona si no que además le hace tomar consciencia que esto no es cualquier silla que yo pueda descuidar. Quizás voy a ser más cuidadoso y quizás voy a agradecer a la entidad que corresponda de sentarme en una silla con estas características y además porque me está diciendo que es, me está ubicando en un mapa. Entonces en la escultura de federico Assler que aparece rayada, donde esta la placa que dice la historia, donde esta la placa infográfico que dice quien es federico assler, en definitiva, esa falta de lógica de un museo que debiese velar por eso, es lo que me dice que nosotros somos los responsables también de estar ahí, nosotros cuando pusimos estos "parantes" para el Küzefest, sabíamos que se iban a caer y estaban preparados a prueba de todo, ya que eran luces de emergencias. No nos importaba cuando los niños pasaban por el lado y los botaban, porque queríamos que los niños pasaran por el lado, y si los botaban era algo que sabíamos que podía ocurrir. Yo soy el encargado de culturizar al espectador. Y fijate que pasa un fenómeno al revés, cuando las cosas están puestas en un circuito que te hace esta distancia entre una obra y el usuario como en un museo la muralla tiene una demarcación. Tu no vas a pasar ya que intuyes que es un acto de violencia sobrepasar la línea de demarcación y tocar la obra. Esa distancia la produce de alguna manera objetos del museo. Y ahí viene lo divertido que cuando llegamos al Küzefest y llegamos con los parantes se nos dió la oportunidad de intervenir una estructura que por problemas técnicos no pudo funcionar. La estructura de dicho espacio y nuestraintervencion ubicado justo al centro de este espacio, provocó automáticamente en la gente una guía designada por el espacio. Y ahí te das cuenta que la demarcación del espacio, también es una responsabilidad del artista, del museo, o de la ciudad. Si yo voy a intervenir este árbol y lo voy a dejar toda una noche, va a pasar alguien a lo mejor y va a sacar la linea led,

o se sacara una foto y la va a pasar a llevar, etc, es parte de esta guerrilla que uno está haciendo si no estoy yo ahí para decirle cuidado no te acerques mucho, te puede dar la corriente te agradecería que no lo tires.

5. ¿Qué te gustaría realizar en un futuro y por qué?

Principalmente nuestro interés van hacia espacios geográficos (rurales) más que urbanos. Tenemos pendiente una intervención en El Puquén de los Molles, específicamente en los Geiseres del lugar. En ese lugar lo que me gusta es que cuando tu estacionas el auto para ir en un circuito que hay hasta llegar a el puquen, esta como super normado, es como una reserva por así decirlo, el paisaje que hay ahí, me evoca mucho a las piedras del parque almagro, donde además hay cactus, árido, mar en un lado, roca al otro. Y me gustaría mucho hacer una intervención en un espacio más abierto no urbano, y como super wow, así como llevarlo a una especie de tamaño mucho más grande. De hecho lo intentamos hacer en Puerto Octay en el día fuimos, y en este caso fue un gran fracaso, y después un gran éxito. En el día vimos estos rollos de heno o trigo por así decirlo, y los envuelven en una especie de plástico, quedando como una especie de marshmallows gigantes. Todos estos rollos sobre un gran campo, que se ve maravilloso. y fuimos de noche y los contorneamos con las líneas y no funcionó, no se veía, no se identifica lo que era. Lo debíamos haber hecho no en uno si no que en más de alguno. Entonces es una deuda con nosotros mismos al no resultar la intervención.

5.1. Y porque cambiar a un espacio rural?

Por el tema de la visualidad, como el cambio de entorno, tengo la sensación de que la ciudad te da una sensación distinta a la que puede darnos un espacio rural, es como casi alienígena. De hecho, hemos pensado en otros lugares, como el Cerro San Cristóbal, pero focalizar la intervención en elementos más naturales, como las plantas, árboles o arbustos.

6. ¿Crees que este tipo de proyectos en un futuro no lejano puedan formar parte activa de la arquitectura de alguna ciudad en Chile, es decir, ser parte constante en algún espacio público?

Yo creo que así como por ejemplo en lima existe el parque de agua que es iluminado en las noches y funciona, esto también debiesen haber cosas luminicas que puedan funcionar diariamente, o el fin de semana, tener frecuencia. Yo creo que reúne mucho a la gente, por ejemplo el parque de la aviación, que tiene agua y luz de colores en las noches, es un centro donde la gente se junta y puede reunirse, se sacan fotos para matrimonios, se forman parejas, osea, se genera un entorno que es absolutamente enriquecedor en torno a esta luminosidad sumada al agua. Y si, seria muy bonito, bueno y fijate por ejemplo la moneda, afuera, tiene estas pasarelas que tienen alrededor de la moneda que tiene agua y luz de colores. La gente va a pasear por allá, se va a sacar fotos, no es un paso que la gente llega y va a su casa, o sea también, pero hay gente que va especialmente para allá.

Y creo que faltan muchos espacios como estos. O sea nosotros siempre nos preguntamos, ya que vamos mucho al parque de la aviación con nuestros hijos, no hay más espacios como estos, ¿por qué no hay más? ¿serán muy caros?, ¿requiere mucha mantención?, ¿son un cacho?, o quizás se privilegian otros espacios que generan mayor rentabilidad. Y al menos debería haber uno por cada comuna.

7. ¿Qué expectativas tienes de cualquier tipo de proyectos relacionados con la iluminación que sean realizados en el espacio público en el futuro? ¿Cómo crees tú que evolucionará a largo plazo?

Mis expectativas van hacia que ojalá los proyectos que se financien, que surjan, que crezcan, que genere comunidad, que genere espacios públicos revitalizados,

que genere nuevas sensaciones de ciudad. Y te lo pongo en otro ejemplo, mi compañera Maria, trabaja en un programa de la municipalidad de recoleta de programa quiero mi barrio, y ellos lo que hacen es revitalizar con los vecinos, o sea, en base a los requerimientos de los vecinos se trabajan distintas zonas, pero son gestos mínimos en relación a una tremenda ciudad que tenemos, como un pasaje que le ponen luminarias, y resulta que lo que genera esa luminaria en la calidad de vida de los vecinos es tremendo, porque se evita delincuencia, se les facilita a ellos la seguridad, el que salgan a convivir ellos en la calle, en la oscuridad ellos no salen a conversar, hoy día salen a conversar, además generan estas jardineras como entre separadores, entre veredas, salen a cuidarlo, hay respeto por eso, hay reutilización de materiales, etc. Si tu llevas eso a lo lumínico, y todo lo que hablamos, me parece que ahí deberían estar las marcas haciendo o financiando este tipo de proyectos, y no estar en publicidades monumentales con el logo y su última campaña, deberían estar pagando y financiando acciones como el paseo bandera, como las plazas de bolsillo, y debería saber hacer el parque luz, y diferentes intervenciones, ahí deberían estar, deberían estar financiando el Kūzefest, deberían estar financiando todo ese tipo de cosas por que tiene mucho mas valor, te aseguro que tiene mejor recaudación, te aseguro que tiene una limpieza de imagen mayor si es que lo llevas a ese plano, ley de donaciones, etc, etc. pero hay tanta miopía respecto al tema que por eso creo que esa es mi utopía, donde deberíamos llegar.

ENTREVISTAS

ARTISTAS QUE HAN INTERVENIDO EL ESPACIO PÚBLICO EN CHILE

DELIGHT LAB

ANDREA GANA & OCTAVIO GANA

(Entrevista realizada en diciembre de 2018)

1. ¿Qué rol cumple el video mapping como intervención urbana a la hora de hacer un vínculo entre ciudad y espectáculo?

Delight Lab realiza principalmente mapping de carácter narrativo y escenográfico, por tanto nuestro principal objetivo es que el mapping pueda intencionar la mirada hacia los hitos de la ciudad, locación o estructura en la cual se proyecta. Para nosotros, en este caso, es muy importante crear un contenido digital que reconstruya y dialogue con la historia que identifica el lugar intervenido.

La gente conoce el edificio o el hito a la perfección, está familiarizada y de pronto cambia y se transforma para cobrar vida, refrescándose con un mensaje y una experiencia que para muchos puede ser un momento de reflexión, que evoca a la emotividad.

2. ¿Qué ventajas nos podría ofrecer la iluminación frente a otras formas de comunicación e intervenciones en el espacio público?

Una de las principales ventajas de la técnica mapping es su capacidad de adaptación. Esta se ajusta a espacios físicos complejos, rompiendo la convencionalidad del formato rectangular de una pantalla. La luz intencionada, al ser proyectada, es como si estuviéramos pintando con información sobre las superficies tridimensionales, entonces la realidad se torna mágica ya que además de tener vida se puede

convertir en otras cosas así como también se puede activar si es interactiva la proyección. Por lo general el concepto mapping va asociado a la idea de experiencia en un espacio intervenido en un tiempo determinado, siendo efimeros, y así alcanzar una retención en la memoria y muchas veces un sentimiento de asombro y magia como cuando éramos niños y nos admiramos de ver algo alterado y atractivo.

3. ¿Qué esperas de un proyecto de mapping en el espacio público?

Va muy de la mano con lo que ya mencionamos anteriormente de lograr espacios de reflexión y causar una experiencia de emotividad en el espectador. La activación de estos espacios mediante el video mapping logra captar la atención del espectador y lo hace enfocarse en la historia que estamos contando, no tan solo a lo espectacular que suele ser este tipo de proyectos monumentales, sino que también mediante el contenido digital que nosotros creamos.

4. ¿Cuál es tu principal soporte (estructura) de trabajo con el mapping?

Lo más cotidiano, es el video mapping realizados en espacios cerrados, como algún tipo de evento de alguna marca, o en proyectos de teatro, donde diseñamos prácticamente la escenografía que acompaña a los intérpretes. Y por otro lado, en espacios públicos realizados en diferentes fachadas que por lo general, suelen ser en municipalidades.

5. ¿Podrías hablarnos de algún proyecto en especial que recuerdes que te ha aportado alguna experiencia significativa frente al resto?

Los proyectos que más nos entusiasman y que en lo personal nos gusta hacer, son todos aquellos que son más de contenido de autor, en donde el cliente nos da

absoluta libertad de creación. La mayoría son proyectos que no tiene que ver con el auspicio de alguna marca, sino más bien, con mostrar algún contenido de carácter mucho más cultural, como lo fue STGO ES MÍO, o Sonpendular, en el cual, uno siente que la reacción del público es mucho más emocional y no tan solo espectacular.

6. ¿Qué sensaciones nacen del espectador, que se puedan diferenciar de un mapping de contenido meramente visual con uno narrativo?

La diferencia principalmente está en que el espectador en un proyecto de carácter más narrativo, es que captas una mayor atención, aunque sea una historia abstracta, te quedas con una idea, con un mensaje. Tiene una connotación más emotiva, más implicativo. Cuando es solo visual, es más un adorno, que si puedes ver algo atractivo debido a su contenido 3D y sus efectos visuales en general, pero la atención que vas a tener es mucho más corta, como estar en un espacio con una música de fondo, en cambio, cuando tu ves uno narrativo, se convierte en una música que tu quieres contemplar y te interesa más cómo ver una serie. La duración de atención son distintas. Y si te llega el mapping, claro ahí puede ser más emotivo, más implicativo.

Hay mapping por ejemplo que tienen mucha challa, que viene una después de la otra y da la sensación de "que lindo lo que estoy viendo", pero si logras hacer un guión visual, que viene por momentos uno y momentos dos y momento tres, y que cada uno de esos momentos está ligado con una transición, que por lo general no es tan aleatorio, puede haber una ilación que puede ser por una dirección de arte. La idea relato puede ser tanto muy literal, como por ejemplo la obra que hicimos con STGO ES MIO y otros que hemos hecho que es un relato más abstracto, pero aun así hay una fundamentación de porqué se compone de esa manera y por qué sucede lo que está pasando, como "Ritual Rain".

7. Según lo que has podido percibir, ¿qué tan preparado está Chile al enfrentar intervenciones urbanas con un proyecto de mapping?

Podríamos decir que la gente está bien preparada, en el sentido de que cuando se hacen convocatorias de mapping abierto, se repleta, a la gente le gusta y lo ve. Tuvimos ahora la experiencia del festival Kúze que estaba repleto de gente, de hecho se llenó mucho más de lo que esperábamos. Cuando se hizo lo del bicentenario, también lleno de gente.

En cuanto a cosas que no nos acompañan mucho, que esta ciudad tampoco tiene espacios muy adecuados para esto, o sea, cuando tuvimos la oportunidad de estar en Moscú, descubrimos que había amplitud en distintos estilos de proyección, habían muchísimos espacios públicos abiertos, acá uno tiene que estar luchando para encontrar espacios para poder mapear. Por ejemplo la plaza de Ñuñoa donde está la municipalidad, el edificio de la municipalidad prácticamente no se ve, porque está lleno de árboles, en cambio en Europa, los edificios importantes los lucen cuando hay que lucirlos, no les ponen árboles debido a que estos están en parques y en otros lugares, acá hay como una mezcla en ese sentido.

Por otro lado, si hablamos de logística, de autoridades, y tú le propones hacer un mapping, a veces, se hace tan difícil, necesitas una serie de permisos, que dificulta la realización de estos proyectos. Las autoridades no saben mucho como funciona todavía, están recién entendiendo y lo que influye. Desde ese punto de vista falla, pero va avanzando bien, de apoco.

8. ¿Como las videoproyección pueden generar una relación entre la fachada/objeto y el entorno/contexto en el que se realiza?

Yo creo que depende tanto de lo que es el lugar, por ejemplo, en el caso del MNBA, es un museo que en si

mismo tu puedes poner todo tipo de cosas dentro y todo se va entender dentro del mismo contexto "ah es arte, y el arte te puede hablar de distintos temas, no necesariamente relacionados con la población" y es muy distinto poner la misma proyección que ponemos en el MNBA como proyectarlo en la USACH o en LA MONEDA, que ahí ya tiene una carga política, pero también habla de Chile, por ejemplo nosotros en la moneda hemos hablado de día internacional del medio ambiente, que no hay problema, pero ahí una vez proyectamos el bombardeo que hubo en la moneda y emitimos el discurso de Allende, o también hicimos un mapping en la USACH, contando una historia y era totalmente político y ahí quizás no puedes poner algo de derecha, en definitiva, te condiciona tanto, o sea creo que nunca hay que olvidarse del lugar que tu estás mapeando, creo que es super importante, porque al final se puede contradecir el discurso, o sea, el edificio siempre va a estar presente, entonces hay espacios que pueden ser más neutros como lo pueden ser los museos pero hay otros que nunca vas a poder quitarle esa neutralidad, nunca podrán ser neutros. Como en una iglesia, por más que quieras poner cosas satánicas no vas a poder.

9. ¿Cómo ha sido tu experiencia, frente a la solicitud de permisos de entidades pertinentes, ya sea público o privado, a la hora de presentar un proyecto de mapping?

Por lo general, nosotros somos los que evitamos hacer ese trámite y se lo pedimos... por ejemplo si nos piden hacer un proyecto la municipalidad, nosotros le decimos "ustedes se hacen cargo de los permisos". La verdad es que depende mucho del lugar también, lo que pasa es que hay lugares que no son Santiago y que no sean quizás las comunas como más emblemáticas que no pasa nada, porque siempre los permisos, los mapping que nos piden son de la municipalidad, entonces a la municipalidad no hay que pedirle, ni permisos, ni papeles, llegan ellos y hacen lo que quieren. Entonces, principalmente la comuna de Santiago, Las Condes, Providencia o

Ñuñoa quizás, son... La región metropolitana es un tema, tienes que pedir permisos y la intendencia, etc. el resto de Chile nunca hemos tenido problema, si no que todo lo contrario, como por ejemplo cuando proyectamos en el morro de arica, fue super facil, no nos pidieron ningún papel, y eso que pusimos unas torres con unos proyectores arriba, y como era encargo del alcalde, entonces no hubo ningún problema. Ahí mismo cortamos la calle, los carabineros nos ayudaron, corrieron los autos y nadie se hizo ningún problema. Pero acá en Santiago es otro tema muy diferente.

10. ¿Qué te gustaría proyectar en un futuro y por que?

Nos gustaría experimentar más con luces láser, nos gustaría potenciar como experiencias que tengan simultáneamente mapping y laser. El láser puede mapear una forma otorgándole un atributo muchísimo más luminoso. Pero lo que más queremos hacer en el futuro, es hacer obras de autor como la de Sonpendular, queremos potenciar más obras escénicas, de teatro.

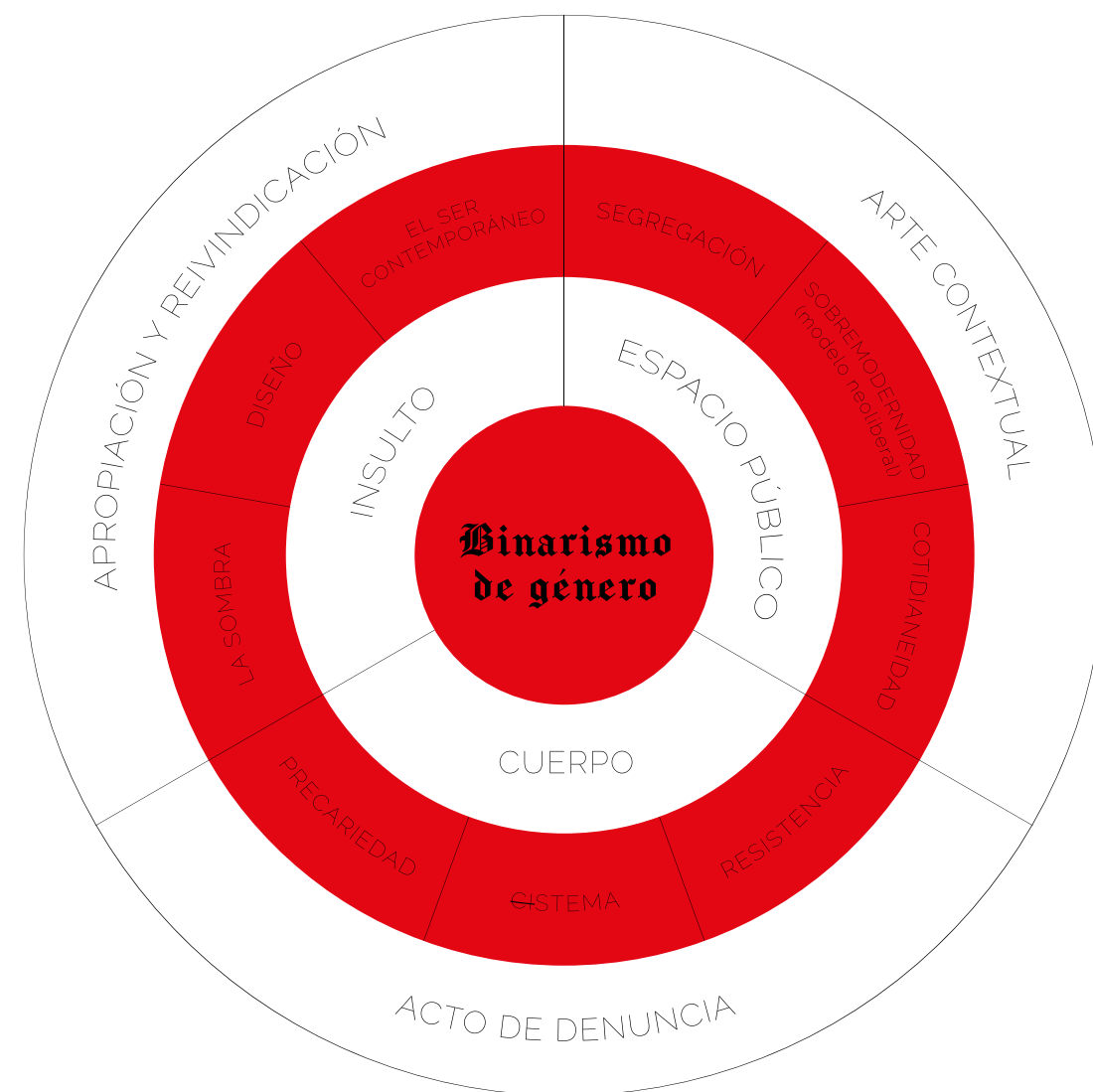
11. ¿Crees que este tipo de intervenciones lumínicas en un futuro no lejano puedan formar parte activa de la arquitectura, es decir, ser parte constante de alguna fachada o cualquier superficie intervenida en el espacio público?

Creemos que el mapping no, porque es muy caro, en cambio luces sí, como un show de luces que ya existe en algunos edificios, aunque muy pocos que tienen juegos lumínicos. Mapping podría ser, pero lugares más interiores.

12. ¿Qué expectativas tienes de la iluminación en el espacio público en el futuro? ¿Cómo crees tú que evolucionará a largo plazo?

Mira lo interesante es que todavía no se agota, todavía la gente no se cansa del mapping. Lo que pasa

es que en Chile llegó un poco más tardíamente, pero del bicentenario hasta hoy, igual ha pasado hartoo tiempo, y sigue provocando ese efecto wow. Lo interesante es que se le van incorporando cosas nuevas, antes el mapping era estático, se proyectaban diapositivas estáticas, después con lo digital se le empezó a hacer el movimiento y animaciones, a la par han ido mejorando los proyectores, la calidad de la imagen es más bacán, y ahora se están incorporando láser, que el láser potencia la luz. En general, creemos que a este mundo se le está incorporando más tecnología y diversidad de elementos que tienen que ver con más juegos lumínicos. Existe una especie de hibridación entre las distintas tecnologías lumínicas.



CONCEPTUALIZACIÓN

MODELO GRÁFICO

Espacio Público

El contexto generado por la ciudad sobre modernizada en los no lugares. Aquellos espacios de tránsito donde se produce la segregación social y la cotidianidad del vivir de la ciudad entre sus habitantes, lo cual resulta relevante de intervenir con sentido de pertinencia a través del arte contextual.

Cuerpo

La propia existencia del cuerpo como muestra de precariedad, el cual lo hace en sí mismo, una expresión de indignación y resistencia frente a las normas y límites sociales que son impuestos por el sistema. El cuerpo como herramienta de denuncia política-social, desde la fuerza de su no violencia agresiva.

Insulto

Materializar a través del diseño, el uso de la palabra como imagen de una realidad estigmatizada, discriminada y violentada desde lo social y lo sistémico, pero tomado estratégicamente con sentido de pertinencia, para dejar cualquier efecto de connotación negativa (la sombra) mediante su relato (acto poético) hacia la identidad de las disidencias y su relación con el ser contemporáneo, otorgándole un sentido de apropiación y reivindicación.

