



Universidad Católica de Temuco.  
Facultad de Artes, Humanidades y Ciencias Sociales.  
Departamento de Arte.

(IN)VISIBILIDAD Y DESILUSIÓN.

Tesis para optar al grado de  
Licenciado en Arte Mención Pintura

Realizado por: Gonzalo Mauricio Cueto Vera.

Profesores Guías:

Renzo Vaccaro Meza.

Mabel Valdevenito Ortiz.

Lilian Aube

primavera 2004

*(IN)VISIBILIDAD  
Y  
DESI LUSI ÓN*

## INDICE

Resumen.....	i
Dedicatoria.....	II
Agradecimientos.....	III
Prólogo del autor.....	IV
Introducción.....	V-VI
1er Capítulo.	
-Paradigma de la representación en la cultura occidental.....	1-5
2do. Capítulo	
-Aportes del arte contemporáneo al cuestionamiento de la representación del sistema del arte.....	6-11
3er Capítulo.	
-Consideraciones en torno a la práctica artística en el campo cultural actual.....	12-21
4to Capítulo. Propuesta de obra.	
4.1-Articulación visual .....	22-26
4.2-Operatividad:(in)visibilidad y desilusión:.....	27-30
Anexos.....	31-46
Glosario.....	47-51
Referencias.....	52-53

## Resumen

(IN)Visibilidad y desilusión como tesis, propone una práctica en artes visuales que deviene básicamente de un planteamiento teórico-crítico sobre el contexto cultural desde donde el arte es significado como tal. Decir teórico-crítico significa, disponer un lineamiento de tensión hacia el devenir del significado ideológico de obra de arte como texto inscrito dentro de cultura. Como presupuesto es analizado y puesto en evidencia desde las prácticas contemporáneas del arte, así como de sus implicancias materiales para con el devenir de la cultura occidental actual. Reconociendo de partida este espacio, como su campo de inscripción y significación social.

La tesis profundiza en dos aspectos que su autor considera esenciales para la práctica de su propuesta en artes visuales:

- 1-Reconocimiento de un contexto cultural como campo de operaciones, de artes visuales.
- 2-táctica visual crítica, como operación específica de respuesta a su contexto.

Estos dos aspectos se cruzan constanemente en el desarrollo de la tesis, que hilvana su contenido como un recorrido de múltiples asociaciones que responden a una observación en constante movimiento y transformación. Reconociendo que la práctica de artes visuales es una materia compleja, llena de potencialidades discursivas que articulan mensajes de nuevos estados de significación y percepción de la realidad cultural del habitante contemporáneo, sometiéndolo a la revisión de sus códigos, reflexionando sobre su lenguaje. Lo que el autor de esta tesis denomina como Estado de Resta.

*Esta tesis y mucho más, se la dedico a mi hijo Baltazar y a mi mujer, Saida.*

*Agradeceré siempre, el apoyo de mis padres,.. los quiero.*

## PROLOGO DEL AUTOR.

Las artes visuales contemporáneas han generado muchas interrogantes al modo en que se construye el conocimiento en el sistema cultural occidental. Abriendo puntos de análisis crítico al desarrollo de nuestro sistema cultural (neoliberalismo y globalización).

Trabajar en artes visuales en un país tercermundista, en una región con altos índices de pobreza y subdesarrollo en amplios ámbitos, es asumir condiciones específicas de visualidad en la producción de obras. Reconociendo la precariedad cultural local así como la inexistencia de una escena regional de arte contemporáneo. Es que desde la misma obra en donde estas condiciones son manifiestas y movilizadas como condición de producción.

Advertencia:

- . Esta Tesis resume en su puesta en escena el pensamiento de su autor respecto de la práctica de artes visuales en un lugar específico, Temuco. Desde esta pre-disposición considera que Temuco como campo cultural es un territorio todavía inexplorado, un espacio en constante frontera para las artes visuales.

- . Aunque el autor de esta tesis en su práctica de artes visuales que ha desarrollado en Temuco por aproximadamente 7 años ha sorteado dificultades y también sucumbido inexorablemente por condiciones culturales y materiales que lo socavan , cree firmemente que la práctica en artes visuales es una constante celebración.

- . El autor de esta tesis considera que la práctica de artes visuales en su contexto geográfico específico obedece a motivaciones inclusivas con su medio ambiente cultural, preguntarse por lo que se hace y como se hace, que significa y que no, es desatar conocimientos y metodologías que renuevan la práctica y la cultura que lo envuelve.... Para salirse habitualmente de estas condiciones.

## INTRODUCCION.

- La presente propuesta teórica intenta explicitar en como opera una táctica visual ,como crítica y desmontaje del espacio cultural; en que consideraciones culturales se fija para operar y que antecedentes del arte contemporáneo se apropia para movilizarse dentro del devenir del arte actual.

- Esta propuesta intenta clarificar líneas o zonas en que la cultura occidental como sistema es instituido, por ende, evidenciado. Así, sobre estas evidencias que albergan múltiples complicidades, se deslizan operaciones visuales de tensión crítica (intervención/performance/instalación/acción/sitio específico), que responden a una estrategia que las unifica y que les da sentido, a través de una disolución de sus prácticas disciplinares que se visualizan como un mirar desilusionado de la cultura, una desilusión de las imágenes; constituyéndose como un estado de resta hacia las imágenes y textos que circulan y construyen sentido de realidad en la dimensión cultural que esta propuesta se moviliza.

Un querer ver que hay detrás de las cámaras, con querer identificar un lugar que nadie quiere aclarar.

- En esta investigación se quiere dejar en claro cuales son los presupuestos que habilitan una operación visual crítica .

Operación que responde a una geografía espacial específica y a un momento histórico específico. Cuando se habla de CRÍTICA Y DESMONTAJE se quiere decir discriminación, discriminación entre la máscara y el rostro. el saber ver la máquina o la maquinación. Crítica del signo (hacer crisis y poner en tensión el significante), a través de los signos plásticos.

El desmontaje tiene que ver con esa viveza antigua que supo identificar entre hombre y caballo, entre español invasor y dios (mortalidad v/s inmortalidad).

Este desmontaje como estudio es un homenaje a quienes después de la inconformidad, la duda y la sospecha, se organizan.

- . Primero, se hace una revisión histórica de la configuración del concepto de representación(espacio real en artes visuales), como paradigma occidental. Para someterlo a una revisión desde la semiótica del signo.

Luego se analizan antecedentes del arte contemporáneo que han producido cortes y saltos cualitativos en la práctica y representación sobre el arte como sistema, institución e idea.

En el tercer capítulo, se visualiza el borde del salto(pre-visualización), esto es, una cartografía del momento en que se produce la obra, sobre los aspectos más significativos del contexto cultural de la práctica y su espacio social.

En el cuarto capítulo se visualiza la obra, como operación, soporte ,dispositivo, estrategia de sentido y su correspondencia con el estado de resta del autor ; y su temporalidad física; ...en que se piensa- cuando se piensa en la concepción de la obra.

## CAPITULO 1.

### PARADIGMA DE LA REPRESENTACION EN LA CULTURA OCCIDENTAL.

*“ Un paradigma es un modelo o patrón aceptado”. Kuhn. T.S. 1991:51*

*“ Cuanto más preciso sea un paradigma y mayor sea su alcance, tanto más sensible será como indicador de la anomalía y, por consiguiente, de una ocasión para el cambio de paradigma”. Kuhn. T.S. 1991:111.*

Según Kuhn, en la estructura de las revoluciones científicas, paradigma es una visión de mundo, una representación de una idea y su realidad. El paradigma puede ser colectivo o individual. El paradigma es un estado de signos, estos signos en su significado y significante denominan y construyen un presupuesto cultural ya que al ser signos devienen de una cadena de significaciones y de una lingüística (códigos) específica, que comunica un estado específico de cosas, cosas que al mismo tiempo son significadas por signos. El paradigma posee un centro y una periferia, es en el centro donde su anquilosamiento presupuestario es más denso y donde este actúa como filtro hacia otras ideas o paradigmas que la pudieran fragilizar. Fragilidad que se acentúa en su periferia donde hace crisis y en donde hay cruces con nuevas significaciones que podrían trasladar y desmontar el centro del paradigma.

La cultura occidental en la cual se inscribe esta propuesta, deviene básicamente de un lineamiento cultural, geográfico e ideológico ( Grecia, Europa ,América). Ahora, si hay algo que articule esta linealidad, su localización y su reproducción como identidad cultural (macro=micro) es

la idea de la representación. La cultura occidental es ideológicamente visual en su progresión de identificación. Para sostener esta hipótesis tenemos como antecedentes históricos de nuestra cultura occidental 2 ideas puestas a circular: por un griego y mas tarde por artistas renacentistas. Filósofo y artistas que han influido en el pensamiento Occidental.

-1ro. Platón en su texto de la caverna (rev.anexo1) hace una metáfora de la representación, la virtualidad de esta y el impacto como presupuesto de configuración que posee la imagen dentro de nuestra representación de realidad, en nuestra cultura occidental.

-2. Sumado a lo anterior, artistas renacentistas hacen circular el concepto de perspectiva; como instrumento de representación del espacio real. Estos artistas se involucran con el modelo observado idealizándolo materialmente según su necesidad de reproducir fielmente el sentido de la visión por sobre otros sentidos de percepción de su entorno físico. Punto de fuga, perspectiva, línea del horizonte, son artefactos de configuración de la realidad observada hacia su representación en la bidimensionalidad. Leonardo Da Vinci y Alberti hablaban de una ventana abierta. Así la bidimensionalidad conceptual de ventana, sirve para trasladar la mecánica de la representación. Por lo tanto, la representación de la realidad en el plano es una ilusión de la realidad que esta afuera de esta bidimensión; esta representación de la realidad tridimensional en el plano, es la imagen que se constituye como un presupuesto mediador de construcción de la realidad.

El concepto virtual de ventana tratado por la pintura, es manifiesta por el marco que la rodea, que la separa de la pared, reforzando su independencia textual (idealización) de la pared y su continuidad espacial.

El problema de la representación entonces estaría aquí, en la distancia que separa la ventana del ojo (observador). La distancia entonces no es mas que la ideología que antecedería al hecho. Así el fenómeno de la representación sería esta distancia ideológica que llamaremos paradigma de la representación que transformaría la imagen

observada en signo.

Esta distancia es ideológica y esta, depende de los antecedentes culturales que antecederían su circulación como presupuesto de construcción. De no ser así, estaríamos fuera del paradigma. Es decir, el concepto de representación actúa sobre un acuerdo entre sujetos, entre líneas similares de mensaje que gravitan en torno a un mismo núcleo paradigmático.

*“Los códigos, por el hecho de estar aceptados por una sociedad, constituyen un mundo cultural que no es ni actual ni posible (por lo menos en los términos de la ontología tradicional): su existencia es de orden cultural y constituye el modo como piensa y habla una sociedad y , mientras habla, determina el sentido de sus pensamientos a través de otros pensamientos y éstos a través de otras palabras”. Eco U. 2000:103.*

Los códigos de un lenguaje determinado es especificado por su contexto cultural que los significa como tal. La representación visual en sí , es más que representación del código observado que la significa y que la hace visible. La representación es un fenómeno cultural que actúa sobre las subjetividades. La obra de arte es un objeto sígnico que abre posibilidades de interpretación en varios niveles. Como signo, su denotación es y puede ser un devenir diverso de connotaciones. Dependiendo de los receptores y de los códigos utilizados por el mensaje obra de arte=signo.

Umberto Eco, denomina el contenido del significante como unidad cultural. Como la unidad básica de una idea que actúa de acuerdo a un campo semántico que también contextualiza su significado. Cultura entonces sería también un campo común de significación para diversos signos, que los ordenaría semánticamente organizando una coherencia mínima que los aglutine y de sentido. Cultura como campo semántico donde los discursos de los mensajes son presupuestos, ideas que reproducen a la cultura que los significa.

*“ Los campos semánticos dan forma a las unidades de una cultura determinada y constituyen una organización (o visión) del mundo determinada: por tanto están sometidos a los fenómenos de aculturación, de revisión crítica del conocimiento, de crisis de los valores.”*

*Eco. U. 2000:126.*

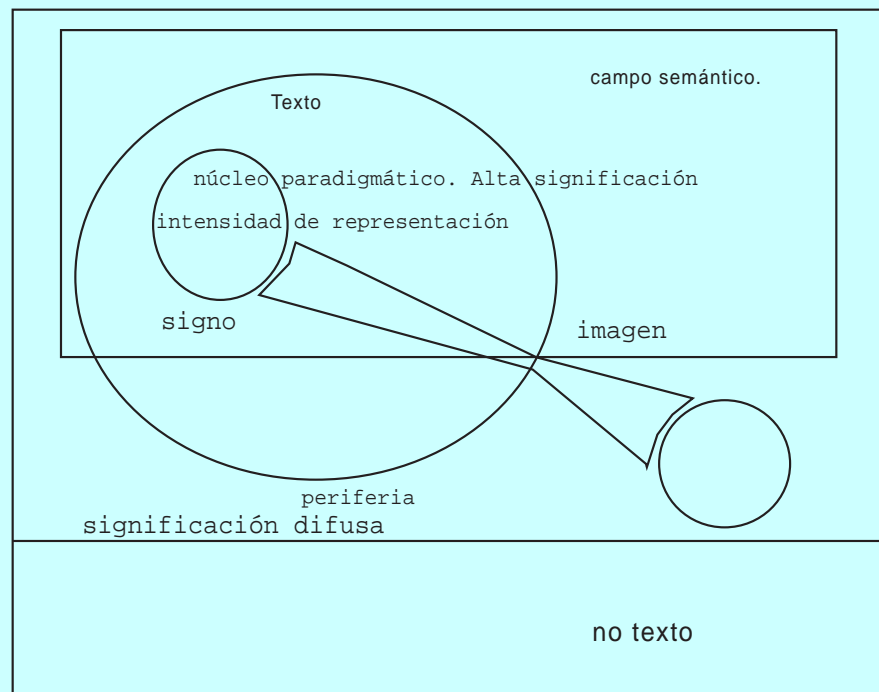
Un campo semántico que hace significar una obra de arte como tal, es un conjunto de presupuestos que habilitan un modo o una representación común de lo que sería arte. Ahora el concepto o idea de representación del arte, de representación de un presupuesto o unidad cultural es un fenómeno en constante devenir. que se debate en condiciones propias de cada campo cultural. Campo cultural articulado por individuos y colectividades específicas. La representación como una distancia ideológica, se fundamenta como un subcampo que es motivado y articulado por tensiones culturales propias que le dan origen y sentido. La representación que se hace un individuo receptor del mensaje es un presupuesto influido en su génesis por estas condiciones señaladas. La representación es una subjetividad del receptor que se articula objetivamente en el campo cultural, su peso, pregnancia simbólica y devenir son estados, que como productos de relaciones entre los distintos actores culturales, los legitiman.

*“ Inversamente; entiendo por subversión sutil aquella que no se interesa directamente en la subversión destrucción; esquivada el paradigma y busca otro término: un tercer término que sin embargo no sea un término de síntesis sino un término excéntrico, inaudito.” Barthes. R. 1991:89.*

La periferia del paradigma sería la zona de un constante intercambio entre el texto y el no texto, texto como unidad cultural con un determinado sentido, información, palabra o imagen, en fin, presupuesto, densidad significativa.

La periferia del paradigma como una zona de representación difusa, de una imaginería no representada, al borde del sin sentido, demuestra el sentido de jerarquía de una representación como mensaje compuesto de códigos, mensaje transportado desde un signo, signo en fin y compuesto de más signos. Circularidad significativa, más precisamente, según Eco, campo semántico.

Esquema.



## CAPÍTULO 2.

### *APORTES DEL ARTE CONTEMPORANEO AL CUESTIONAMIENTO DEL SISTEMA DEL ARTE.*

*1Duchamp: Ready made (ya hecho), 1913 (Francia); al oponer dos objetos con una utilidad predeterminada e inutilizarlos: una rueda de bicicleta y un taburete, Duchamp suspende la apreciación estética del arte e instala el problema del cual es su función, desfuncionalizando dos objetos cotidianos de su uso.*

*Catalogo III Bienal de arte joven. MNBA. Santiago de Chile. 2001:16.*

*"Hay un punto que quiero establecer muy claramente y es que la elección de estos ready-made nunca me vino dictada por ningún deleite estético. Esta elección se basaba en una reacción de indiferencia visual, adecuada simultáneamente a una ausencia total de buen o mal gusto... de hecho una anestesia completa".*

*Marcel Duchamp.*

Duchamp hace un aporte histórico al arte contemporáneo al abrir un espacio de nueva densificación del arte, donde opera un giro de sentido, un desmontaje al presupuesto de valoración estética de una obra de arte. Duchamp habilita el giro lingüístico de desarticulación conceptual de una obra de arte al diferenciar y poner en cuestión la función estética del arte.

El objeto restado de su función evidencia su carga de significante como de utensilio, como depósito a ocuparse en algo. Duchamp lo (re)ocupa ubicándolo en un trayecto específico, trayecto que denota un sentido.

Trayecto dentro del sistema del arte.<sup>1</sup>, haciéndolo circular como obra.

Este giro lingüístico es un cambio de circulación objetual. Es importante acotar que este cambio de circulación es mucho más que un giro de sentido; es una reubicación lingüística, la valorización del objeto es transmutada, el objeto como tal es destruído, el ready made obedece a una idea descentrada del sistema artístico que la acogió.

Surge como interrogación por sus objetos desde sus objetivos. Es así entonces que Duchamp interroga al arte evidenciando la importancia del contexto simbólico que lo hace significar.

<sup>1</sup> sistema del arte; como subsistema dentro del sistema cultural, como organismo posee una jerarquía y regularización de su función como representación social. Rev anexo 3. Y Glosario.

*ARTE DESPUES DE LA FILOSOFIA. 1966 EEUU.*

*ARTE COMO IDEA, LA PRIMERA INVESTIGACION;*

*Joseph Kosuth.*

*-Revisando la conceptualización histórica que se hiciera sobre el término arte; desde los primeros antecedentes de modernidad (Grecia, el renacimiento italiano, la ilustración francesa, el materialismo dialéctico) , Kosuth dispone una silla enfrentada a la fotografía proporcional de la misma; Y al mismo tiempo una definición de silla en el diccionario. 1965, one and three chairs.*

*-El juego del inmencionable. Brooklyn Museum, 1990. Kosuth reorganizó la colección permanente del museo, por periodos históricos y regiones geográficas; Además de citas de políticos, literatos, filósofos, científicos y figuras del arte que hacían cuestionamientos sobre como los trabajos de arte adquieren significaciones y como esas significaciones pueden ser manipuladas.*

*Rev. anexo2).*

Kosuth evidencia la complejidad lingüística del arte al oponer un objeto, su representación fotográfica y su descripción en el diccionario, aquí la problemática de la representación del objeto de arte es fracturada conceptualmente demostrando el carácter relacional (ideas) y desmontando el presupuesto de representación por la significación del objeto de arte. Arte es primero una idea.

En el juego del inmencionable, Kosuth produce otro desmontaje, al seguir problematizando la significación del arte dentro de una red de agentes culturales específicos, articula una serie de presupuestos culturales (citas textuales a) evidenciando el carácter parcial y valórico de los

referentes producidos por el mismo sistema del arte. Ahora la fractura es rotura de lineamientos (ligamentos). Kosuth al ser consciente de la complejidad lingüística del sistema del arte opera desde el desmontaje de sus presupuestos que lo configuran como una actividad inserta en una cultura (artística).

Ahora, esta inserción cultural es formar parte de un “lineamiento signifiante” que opera como vitrina o conducto de circulación de códigos o conceptos gravitantes al sistema del arte (su representación).

El desmontar un presupuesto es inutilizar su línea significativa con respecto al contexto que lo aglutina y representa. Esta inutilización corresponde a un fracaso de su intensidad discursiva para articular una tensión signifiante; el proceso de comunicación es evidenciado en su polaridad de intereses. Es decir, el porqué tiende a significar esto y no “lo otro”, es demostración de un destino circulatorio de un revestimiento de cierto poder (polo) que lo hace gravitar según su interés (político) como núcleo paradigmático.

*"Pensar en Documenta en el siglo XXI exige reformularse el concepto de cultura al final del siglo XX y las relaciones entre la practica artística y la cultura en general, subjetividad y representación que durante las últimas décadas hizo tendenciosa la noción de cualquier tipo de formas y significados nacionalistas o étnicos. Así que en Documenta XI no estoy para nada interesado en crear un tipo de "gabinete de curiosidades", sino en poner sobre la mesa cuestiones críticas, sacarlas a la luz...lo que realmente quiero hacer, es plantearme esta exposición como una interacción compleja de ideas, políticas, disciplinas y diferentes posiciones.*

*Lo que significa que esta falsa idea del mundo del arte dictada, en mi parecer, mucho más por el mercado del arte, tiene que ser interrogada fuertemente de manera que nos permita realizar una exposición que haga posible ser inclusivo y no reducirse a una evaluación de carácter estético".*

Okwui Enwezor. Curador Documenta XI.

1999. Rev.Lapiz.

Una evaluación de carácter estético es lo que podríamos denominar una apreciación depredadora de lo substancial(inclusivo). Según Enwezor, "gabinete de curiosidades" es una exposición que buscaría rellenar esta idea de arte como un sistema mercantil, que busca despertar la curiosidad bajo una tensión puramente estética de sensaciones pasajeras. Gabinete de curiosidades como metáfora del mercado subjetivo.

Que sería "sacar a la luz", interrogar por su estructura de fundamento. Lo que significa incluir texto y contexto en una sola estrategia.

Incluir y no excluir tiene que ver con la intensidad con que el arte contemporáneo se (de)muestra socialmente. Ser inclusivo con su contexto conlleva a disponer líneas de acción y comunicación que problematizan estructuras de significación social. Actuando preferentemente a nivel

simbólico como fragilizador de constructos(presupuestos) culturales (identificación, representación). Demostrando y evidenciando los presupuestos que habilitan y delimitan una puesta en escena de cierta representación dentro de su contexto cultural. También actúa como una revisión material del presupuesto, en su nivel social como parte de una realidad.

Excluir, deviene básicamente de una voluntad opresora en que como voluntad, se reviste de poder como de representación.

### *CAPITULO 3.*

#### *CONSIDERACIONES EN TORNO A LA PRACTICA ARTISTICA EN EL CAMPO CULTURAL ACTUAL.*

Trabajar en artes visuales en el campo cultural actual, significa movilizarse bajo y sobre regímenes institucionales de diversas políticas. Esto es reconocer que el campo cultural está regido por negociaciones e intercambios de diversos poderes administradores que suministran el flujo “simbólico” de su representación. Es decir, sistema cultural es distinto a cultura, la cultura lo envuelve todo (producción humana) como sistema político, económico o religioso.

En específico, el campo cultural de artes visuales como sistema se compone de agentes que lo reproducen: artistas/ curadores/ gestores culturales, así como agentes institucionales como: galerías/ universidades/ fundaciones/ teatros/ museos/ centros culturales. También este sistema cultural es registrable como presupuesto político a través de leyes de fomento y protección, también como planes y programas de desarrollo de un estado país. Por lo tanto, al hablar de sistema cultural es introducirse a un marco de regulaciones para funcionar bajo su representación, no obstante dentro de la práctica artística en artes visuales contemporáneas se destacan acciones que se descentrarían de estas regularizaciones, jugando con sus presupuestos, hablandándolas en su dureza constitutiva, es decir, jugando con su funcionamiento.

Esta careacterística como cualidad la llamaremos (in)visibilidad, función de intensidad y relación con el sistema cultural. Relación que pasa a ser función que se sobrepone al funcionamiento del sistema cultural y su regularización. Es decir, abre un borde del paradigma cultural, haciéndolo irregular en su representación y circulación por medio de una voluntad de quién se moviliza conciente de la regulación, pero haciéndola de un reconocimiento ambiguo y difuso desde su núcleo paradigmático.

*" Nosotros estamos conducidos en nuestras prácticas y nuestras opiniones por "mecanismos" profundamente escondidos; que la ciencia debe descubrir. La parte de nuestras acciones que controlamos es muy débil con relación a aquella que incumbe a mecanismos que; inscritos en nuestro cuerpo por el aprendizaje, no son pensados concientemente o que funcionan fuera de nosotros, segun las regularidades de las instituciones". Pierre Bordieu. 1998:86.*

Citando el concepto de "mecanismo" de Bordieu nos referimos a esta regularización del sistema y en como éste inscribe participación en esta representación.

En artes visuales estos mecanismos se acotan como protocolos habilitadores de una actividad artística y como legitimadores de su práctica. Dentro del sistema del arte hay mecanismos que legitiman a priori una práctica como artística ya que esta práctica reproduce una actividad ya acordada como tal aunque sea de un pasado histórico descontextualizado con el contexto cultural actual. Ejemplo; la pintura de bodegones. Como se conoce a la práctica más tradicional y decimonónica de la pintura, que consta de representar objetivamente el color, proporción y forma del objeto representado sin interponer obstáculos que interrumpan su obsesión por la veracidad de copia a la realidad.

Paradójicamente esta pintura se anula como tal ya que la impronta de la mano queda reducida a un mecanismo efectista y parcial, casi como una foto.

Aunque esta práctica de pintura como tal ya haya sido problematizada y puesta en crisis hace mas de un siglo con el impresionismo y postimpresionismo. La insistencia de una actividad y no una práctica que concentra un proceso, nos demuestra sobre todo en Temuco(2) la diferencia y diversidad de representaciones y reproducciones del sistema artístico actual, También acota un antecedente clave que es el flujo económico e informativo que circula en un contexto específico. Influyendo en la calidad e intensidad de conocimiento en torno a las prácticas y sus metodologías que constituyen un arte contemporáneo inclusivo e imparcial. Demostrando que los procesos de reproducción y representación del sistema artístico son distintos en todo el mundo occidental dependiendo de la intensidad de los flujos de información y participación de capitales económicos. Distintos también por sus tensiones culturales propias(localidad) que influyen en su intensidad de propuesta y penetración social como de los conocimientos que moviliza.

Por lo tanto en países como Chile y sobre todo en regiones pobres como la Araucanía; el arte como sistema, es difícil que exista como articulación artística consciente entre agentes productores de artes visuales y agentes reproductores de esta práctica. O sea, no hay acuerdos conscientes tácticos. Crisis productiva. O crisis inscriptiva.

(2) En Temuco, esto se verifica constantemente en la gestión y difusión en artes visuales que produce la galería de la plaza Anibal Pinto. Situación que se ve acrecentada en las ya institucionales exposiciones de los "pintores de Temuco" donde predomina el bodegón. Rev. Habitus. Glosario.

Según el crítico y curador de arte Justo pastor Mellado (Chileno), inscripción vendría a ser la presencia discursiva de un artista en determinada escena, o de determinada escena en otra escena espacialmente más densa o amplia, ejemplo la escena de arte contemporáneo Chileno y su posibilidad de inscripción en la escena internacional.

Siguiendo con el concepto de inscripción, este, tiene que ver , en como el discurso artístico que se moviliza con las obras diagraman su pregnancia discursiva en determinado espacio discursivo, en referencia a como este determinado discurso significa dentro de este espacio discursivo, que vendría a ser una escena artística. Escena artística que según Justo P. Mellado vendría a articularse por tres agentes: Producción de un saber artístico universitario o académico, Difusión o receptividad por prensa escrita y receptividad del poder político o participación de este en la difusión o producción de artes visuales.

Este triángulo como el lo llama, le sirve para analizar las distintas escenas regionales. Según J.P.Mellado, una sumatoria de artistas no constituye necesariamente una escena artística, para que esta exista debe articularse el triángulo anteriormente descrito.

Como primer análisis este triángulo resiste cierta viabilidad. Específicamente para ciudades como Valparaíso y Concepción. En caso de Temuco las condiciones son distintas como para poder hablar de una determinada escena artística. Si aventuráramos hablar de una escena artística, ésta , no resistiría un análisis derivado de este triángulo, aunque existen los agentes sociales mencionados como, Universidad, prensa escrita y poder político , sus vinculaciones obedecen a estados pasajeros y precarios de producción artística en artes visuales, de ahí la imposibilidad de hablar de inscripción y de campo discursivo todavía.

Esto se comprueba por la nula producción teórica derivada de propuestas de artistas locales, escasés de referentes históricos y la escasa participación de los agentes involucrados en articulaciones artísticas permanentes. Aunque lo anterior no quiere decir que no existan artistas

visuales que desarrollen discursos propios que sin duda pueden articular y referir un espacio discursivo en donde otros agentes culturales también lo signifiquen y participen en su espacialidad.

De esta manera, es mejor hablar de en como ciertas propuestas artísticas visuales o no, pueden articular un espacio discursivo en donde diversos agentes artísticos participan y lo transforman según sus planteamientos. Es decir, que motivaciones comunes pueden originar, debates comunes por la significación más potente del espacio contemporáneo en común que los aglutina como propuestas artísticas.

*"La propuesta neoliberal nos lleva a una modernización selectiva: pasa de la integración de las sociedades al sometimiento de la población a las elites empresariales latinoamericanas, y de estas a los bancos, inversionistas y acreedores transnacionales". Canclini. N. 2002:44.*

La práctica artística que se propone explicitar esta investigación se inscribe en un espacio cultural que vive actualmente en una fase modernizante, capitalista y globalizante, no reparar en estas zonas sería desconocer el poder de construcción de realidad a partir de su influencia en los imaginarios colectivos e individuales de la población que se ven expuestos a este espacio y sus representaciones.

Estas representaciones son en sí, todos los flujos textuales, imágenes, ideas, que en su sobrerrepresentación van generando un constante socavamiento a las localidades bombardeadas(tercer mundo), localidades periféricas atadas a redes de intercambio desfavorable en estos flujos textuales, tanto en lo económico como en lo cultural.

El sistema cultural como espacio de sobrerrepresentación de las imágenes en que se moviliza la obra de arte actual, es un espacio en donde la sobrerrepresentación de las imágenes producen una memoria difusa, confundida en un constante devenir híbrido entre pasado, presente y futuro. Produciendo la identidad como un objeto de negociación de

subrealidades generadas en este espacio contemporáneo.

El lugar o el espacio en donde circula y se produce información es también el lugar donde se representan los imaginarios, donde se imagina el devenir del espacio contemporáneo, donde se debaten las identificaciones y los poderes que las administran.

*"La recomposición del sistema económico mundial y la globalización de las comunicaciones, inducen a una acelerada desterritorialización...y una porosidad de los imaginarios que nadie es capaz de racionalizar".*

*Martin Hoppenhayn*

La representación psíquica-social es un lugar político. Político por los intereses y su organización. Publicidad, Televisión, cine, internet, son lugares de la virtualidad de este devenir, devenir en que las artes visuales también se integran como una diversificación más del neoliberalismo. Si a esto sumamos la propia historia del arte en su reproducción académica e institucional sujetas a las mismas variaciones mercantilizantes de cualquier producto, estamos ante un panorama regularizado por protocolos y hábitos que en su devenir generan zonas de inercia y estancamiento en el mismo sistema del arte.

*"Transmitir información significa transmitir orden. Un mensaje (es decir, una secuencia de símbolos) transmite mas información (es decir, mas orden) cuanto mayor es su entropía, es decir, su potencial desorden."*  
*Sergio Rojas. 2002:04.*

Orden, como metabolismo del sistema, estructura organización, regularización. El establecimiento se sostiene como institucionalidad

operante y habilitadora. es decir, se maneja una idea (paradigma de lo conveniente y acordado). Ejemplo: estudiar arte para ser artista, sorteando los inconvenientes y respetando la academia al mismo tiempo. El campo cultural(trabajo) así lo sostiene en su metabolismo como organismo. Ya sumado el antecedente del sistema económico e informativo como flujos influyentes, sumemos el tecnológico como condición de pertenecer y practicar una "high-tech"(alta tecnología). Requisito de un mercado altamente especulativo con respecto a esta representación. Estos condicionamientos, fácilmente nos hacen preguntar lo sgte: ¿qué entiende o percibe el ciudadano común por arte contemporáneo? Sobre todo en Temuco.(3)

*"Así pues, la tecnología de nuestra sociedad contemporánea no es fascinante e hipnótica por su propio poder; sino a causa de que parece ofrecernos un esquema de representación privilegiado a la hora de captar esa red de poder y control que resulta casi imposible de concebir para nuestro entendimiento". Jameson. F. 1991:85.*

La práctica de artes visuales se inscribe en un espacio cultural que se representa desde y por imágenes, textos que como sangre circulan dentro de un metabolismo multiconectado(internet, tecnologías compatibles, medias) comunicado por password, como puertas de acceso a (poseer la clave), aquí viene lo paradójico que motiva hacia una analogía, poseer un título universitario(password) para ser artistas socialmente reconocidos. El autoconocimiento ya no parece ser confiable para el sistema; demasiado tercermundista para circular y competir como práctica reconocida. Por lo tanto, si hay una red de reconocimiento y legitimación para una práctica artística; también hay una red tecnológica expandida formando una estructura en que sus partes participantes se representan bajo presupuestos comunes (paradigmas) con la idea de cultura (intercambio/producción/venta/reconocimiento/globalización).

(3)Guardando las proporciones locales en el contacto que tiene el temuquense común con las altas tecnologías y la participación de éstas en el diario vivir de la ciudad.

*"Las determinaciones fisiológicas y psicológicas, del espectador con la imagen, no bastan para describir esta relación. El conjunto de datos , materiales y organizacionales, determinaciones sociales; los medios y las técnicas de producción de las imágenes, su modo de circulación y, eventualmente, de reproducción, los lugares en los que ellas son accesibles, los soportes que sirven para difundirlas, es lo que entendemos por dispositivo". Jaques Aumont.*

El concepto de dispositivo puede hacer funcionar a un museo como un cauce de habilitación para hacer circular la representación de un proceso o un artista, es decir, el sistema en sus distintos agentes es (puede ser) un dispositivo para la práctica de una estrategia específica que así lo organice (de acuerdo a una idea). La práctica es (puede ser) movilización de los dispositivos y la estrategia es elección y diseño de un organizarse táctico. Tácticas que son obras como dispositivos.

Como dispositivos podemos caracterizar tanto el protocolo de representación como las mecánicas de reproducción de cualquier sistema, centrándonos en el sistema del arte: como mercado, historia, estructura académica, títulos, lugares de exposición, concursos, premios, en fin, reproducción de paradigmas, (campo en que se moviliza esta propuesta teórica de obra); Generan dispositivos específicos que centran la materia y la actividad del sistema del arte en un continuo devenir del arte. Aquí es , en este continuo devenir bajo dispositivos y protocolos que no se cuestiona la naturaleza de su sentido produciéndose de este modo un modelo a priori de reproducción e institucionalización de dispositivos (que

pasan a ser códigos). Referentes y presupuestos validados culturalmente. Ejemplo, la academia y su historia:(rev.anexo.Clasificación escolar. Bordieu) su exposición anual o la constante relación patriarcal o matriarcal de profesor hacia alumno es también como se representa.

Es en este contexto en donde la práctica del arte se moviliza; desde simples valorizaciones estéticas a operaciones que incluyen y reflexionan desde su contexto de producción .

*" Lo decisivo no es la prosecución de conocimiento a conocimiento, sino el salto en cada uno de ellos. El salto es la marca imperceptible que los distingue de las mercaderías en serie elaboradas según un patrón ". Walter Benjamin.*

Esta práctica de arte a que se hace referencia, es una práctica que constantemente revisa su modus operandi, el como funciona, se adapta a nuevas condiciones de significación anticipando y desbordando los límites a los cuales se condiciona como cualquier producto cultural. Desde ahí su concepción como una táctica específica, que hace mención a una estrategia de sentido del autor que la desarrolla a lo largo de su carrera, es decir, propuesta de obra, discurso visual. Una estrategia compuesta por tácticas, es un concepto que es llevado a la práctica por ideas específicas que lo materializan y lo perfeccionan en su manifestación material, visual y teórica, llevando lo teórico y visual de la mano, ya que responden necesariamente a un gesto de comunicación que se resuelve desde su concepción mental e intensidad reflexiva para con su contexto, autor y espectador.

La práctica de artes visuales significa ir de lo no visual a lo visual, reconociendo todas las condiciones culturales previas que hacen que dicha práctica, se inscriba como arte, como discurso significante en determinado campo cultural. Es ir más allá de la arbitrariedad de la formalidad, sobrepasando sus presupuestos, habilitando nuevas percepciones sobre el campo cultural, revisando los códigos, tensionando sus lenguajes, llevando al límite los acuerdos. Haciendo explotar la forma.

Práctica crítica, tiene que ver con trabajar con las fuentes mismas de la significación cultural, tensionándolas, reconocer su estructura y funcionamiento básico. Las negociaciones de sus agentes y presupuestos, de ahí, el hacer visible lo no visto. Su movilidad táctica abarca todo lo concerniente a la cultura, como obra visual, responde a un lineamiento de imágenes y textos que han significado arte y no arte.

Es en estos referentes en donde la respectiva obra crítica, actúa, ya que como tal, moviliza condiciones y evidencias presupuestarias de su contexto de producción a través de su disposición. Pre-dispone un lugar o un momento de visualidad que se descentraría de la lógica de estos referentes (metabolismo de representación), es decir, activa una (in)visibilidad del sistema que significa a los referentes.

Esta (in)visibilidad, aparece como único lugar habitable, reflexivo de su contexto y visible, como momento de alta densidad para una obra de artes visuales que propone el autor de esta tesis. Aunque desde el orden central de estos referentes su (in)visibilidad sea una falla del significante impuesto por el sistema. Una desilusión (sin significado) de lo que se supone ya acordado, establecido.

## CAPITULO 4. PROPUESTA DE OBRA.

### *4. 1. ARTICULACIÓN VISUAL.*

*"Pero para comprender una obra; hay que comprender primero la producción; la relación entre el campo en el cual ella se produce y el campo en el que la obra es recibida o; mas precisamente; la relación entre las posiciones del autor y del lector en sus campos respectivos"*

Pierre Bordieu. 1998:13.

El proceso de creación en artes visuales que se propone en esta investigación corresponde a una estrategia que se desenvuelve en un constante monitoreo con su contexto. Para ser mas explícitos en este punto, llamo a este constante monitoreo, a una visualización estratégica del espacio cultural en que se inscribe la táctica visual. Visualización estratégica que corresponde a un **estado de resta** frente al espacio cultural actual. A un mirar desilusionado del contexto cultural.

Estrategia que deviene en tácticas específicas, que son operaciones calculadas y diseñadas respondiendo a las líneas de síntesis que configuran el campo respectivo de su autor, del espectador y el contexto social espacial en que circula la obra.

Siguiendo con esta caracterización de una **visualización estratégica** ; se sitúa como un momento de acción para la obra, con un pensamiento que obedece a motivaciones políticas e inclusivas con el sistema cultural (contexto). Ahora, volvemos a los referentes validados institucionalmente desde fuera del margen, situándonos descentradamente bajo visualizaciones inclusivas del contexto en que se genera la obra, en constante sospecha de sus códigos y sus significaciones.

Es en esta zona que se habilita una visualización estratégica, en donde todos los dispositivos son posibles y lo que ordena su sentido , práctica y táctica, es el **estado de resta** (pensamiento de su autor), su movilidad táctica dentro del sistema cultural a través del sistema del arte. Como un lineamiento crítico, es decir, hacer tensión en el devenir del significante.

Como ejemplo, analicemos la obra “ropa de calle” del autor Gonzalo Cueto:

Dicha obra fue una performance que realizó el autor en el invierno del año 2000. La obra consistió en situarse como un cuerpo alternativo a la escultura de caupolicán (reproducción del escultor Plaza) Esta se encontraba en el cruce de avenida Caupolicán con calle Montt en la ciudad de Temuco. Durante un par de años en el plinton donde se encontraba esta escultura no había nada, la escultura desapareció. Momento que aprovecha el autor para situar su cuerpo como metáfora de cualquier habitante de la ciudad y habitar el plinton como escultura. La acción dura alrededor de 7 minutos y también es registrada en video. Pero aquí, la táctica que opera es la de una ocupación momentánea, acción rápida y planeada en poco tiempo. El autor, que vestía ropa de calle, común y corriente, pasa a ser, él mismo, ropa de calle urbana; es decir, un decorado para la ciudad de Temuco. Y no como imitación de héroe Mapuche de Caupolicán, sino, el mismo autor; sin agregar nada, solo su pose hierática que gira frente a la ciudad. La gente que lo ve en la acción, paradójicamente es escasa y todo el posible público no es mas que relleno urbano en movimiento.

El autor es casi invisible y la acción como dispositivo descubre una escala(dimensión) urbana cultural deshabitada. Esta obra responde

a un fuera de juego, a un situarse desde la invisibilidad de los referentes validados institucionalmente (escultura urbana, imagen héroe mapuche, identidad de la ciudad), en una zona que denomino de **fuga textual**; donde hay significaciones que se contraponen, es decir una táctica que devela zonas difusas de un determinado signo, zona en que hay fisuras entre el texto y su pérdida de significante o de sentido. Abre posibilidades de interpretación no solo verbal, sino, una percepción corporal urbana que responde a un reconocimiento de la situación física de la obra. A una escala antropométrica(humana).

Desde un punto de vista estructural del espacio social\* como mecanismo habitual, es una revisión crítica de la estructura reguladora de la ciudad.

Esta es la zona en que el **estado de resta** se habilita, no como acción de sumatoria de imágenes sino, de limpieza, de desilusión, el detrás de las cámaras, en una reorganización constante.

*"El mapa cognitivo no es estrictamente imitativo en el sentido clásico; al contrario: los problemas teóricos que plantea permiten una renovación del análisis de la representación en un nivel mas elevado y mucho mas complejo". Jameson Frederic. 1991:114.*

Cartografiar haciendo obra es una acción de visualización estratégica sobre el espacio cultural; es apoyarse en un mapa cognitivo, volviendo a la lógica de la obturación del momento, es esclarecer el destino de la obra(táctica), darle un **formato**, un dispositivo exacto, y es la intención de la obturación que en primera instancia es la discriminación del encuadre (donde fijamos la mirada y que dejamos pasar) cuando la obra comienza su movimiento.

\* Espacio social, Bordieu, Revisar glosario.

Encuadre que tiene que ver con su disposición en una táctica visual, ya sea pintura, instalación, intervención, video o acción que obedece a una estrategia de sentido (estado de resta). Siendo la problemática que se plantea, el móvil que deviene en **dispositivo**.

El espacio cultural donde se fija la visualización estratégica es el campo de indagación y de avance para la práctica de las tácticas de una obra crítica, como una desilusión del campo cultural y sus representaciones. Un espacio que se habilita como diagrama de acción (cartografía) para las tácticas.

Una red de autoría, es un diagrama, una red que se manifiesta continua o discontinuamente desde su soporte como mensaje. La discontinuidad obedece a la constante necesidad de dar saltos cualitativos y cuantitativos entre los soportes, los soportes solo son dispositivos y no obedecen sólo a una inteligencia plástica de la obra, sino que también los soportes obedecen a las zonas en que son significados como tales.

Cartografía que es recorrida desde una disolución de los límites disciplinares de las prácticas artísticas\*, disolución cooperante entre sus dominios y tradiciones.

La necesidad de idear un espacio de visualización estratégica que se plantea como un estado de resta al espacio cultural donde se moviliza la táctica en artes visuales, es reconocer la posibilidad de entropía en su significado, entropía como fuente de renovación crítica hacia su centro y no-centro. Como esquema de retroalimentación no entrópica.

\* Como disciplinas artísticas en artes visuales ej: pintura/video/instalación/arte corporal/gráfica/objetual son disciplinas que poseen una tradición de su práctica tanto metodológica como teórica. Esta disolución apunta en que la táctica en sí es una reorganización que borra e integra distintas prácticas para su ejecución.

La articulación visual de una obra crítica, se moviliza como táctica , ya, que obedece a una operación de máximo aprovechamiento con lo mínimo, es decir, maximiza su disposición, su dispositivo.

Es una articulación económica en el sentido de trabajar con lo mínimo para significar, respondiendo como solución a la carencia económica de su autor. Lo que quiere decir, que una obra, es táctica , en relación a su capacidad de idear dispositivos de materialización que estén al alcance económico, contextual y temporal de la práctica. También es táctica, debido a su movilidad estratégica en cuanto a lo textual. Significa con lo mínimo. Aprovecha las condiciones del lenguaje , tanto plástico, como expresivo del contexto material y simbólico, de la materialidad y su expresión propia.

#### 4.2 OPERATIVIDAD; (IN)VISIBILIDAD Y DESILUSIÓN

La desilusión como desmontaje, es entendido aquí, en esta propuesta como fragilización de los presupuestos que habilitan el espacio cultural y su reproducción como sistema; y aquí volvemos al concepto de paradigma de la representación. El espacio social(cultural) es un sistema que se reproduce por sistemas de signos, paradigmas ,convenciones acuerdos u hábitos. Es en este espacio, su interior significativo en donde se producen desmontajes, es decir, fragilización de paradigmas, lo que es, poner en cuestión el como significa, hacer crisis en su dinámica de significación cultural.

La práctica de una táctica de desmontaje se considera como un movimiento en constante devenir, abierta a múltiples conexiones que reorganizan las significaciones. Considerando que a través del dispositivo como soporte el desmontaje actúa como una tensión dinámica dentro del contexto que los moviliza como obra. Haciendo crisis en la tensión y devenir del significativo al que interpela.

Es en la observación de los signos(significado,significante), su teoría(significación) y su manipulación. En sí, un paradigma es un estado de signos, signos que denominan cosas, un estado de signos el cual se puede deconstruir\*(rev.glosario).

La práctica de una táctica de desmontaje tiene que ver con analizar y deconstruir la significación social de los signos (presupuestos,ideas), después viene lo visual.

Dentro de este orden que se configura primero por esta inclusión social, el devenir de la obra se plantea como una praxis entre su hechura o fabricación y su disposición física en el espacio, que de espacio pasa a ser un lugar específico como una galería, el patio de una casa,

una plaza, una playa, una ventana, en fin; Lo que queremos dejar en claro, es que del espacio social pasa a ser un lugar específico (resignificado en sus evidencias y presupuestos), este lugar , posee tanto un contexto físico espacial como un contexto social cultural que lo hace significar, una temporalidad, una historia.

Ahora ,estas significaciones que moviliza el propio lugar, también son un signo y es sobre este signo donde la táctica de desmontaje ordena su dispositivo.

Como ejemplo analicemos la obra “comer o no comer” del autor Gonzalo Cueto. Instalación montada en noviembre del 2003 en 18 s/n.

Esta obra consistió en la fabricación de una pequeña mesa y su banquillo(todo a escala humana) con pan duro. La obra era considerada por su autor como un dispositivo de reflexión con su contexto de significación (espacio de exposición). Se dispuso al interior del espacio expositivo casa taller 18 s/n al lado de una pared. Esta obra discutía con su presencia (pregnancia) la posibilidad de hacer arte con lo mínimo, como condición básica de sobrevivencia; comer o no comer, el pan, como objeto símbolo del alimento básico de un ciudadano común.

Con este pan se hacía arte para sobrevivir como artista\*, en un espacio que cobija a artistas temuquenses jóvenes que viven precaria y calculadamente con lo mínimo. Es decir, la obra reconoce su espacio de exposición (circulación) no tanto como galería neutral, sino, como un dispositivo de escritura y pensamiento en torno a artes visuales,denotando y connotando relaciones específicas históricas y sociales propias del lugar como enclave de artes visuales en Temuco. Problematizando las condiciones de producción (materiales, humanas, y sortearlas tácticamente con lo mínimo, para subvertir el supuesto orden dado por los espacios

\*Problematizando las condiciones de circulación de artes visuales contemporáneas en Temuco, reconociendo una presencia casi inexistencia.

institucionales de difusión y producción (galerías, catálogos, inauguraciones, recursos económicos) como garantes de una actividad artística que se autolegitima.

La obra está para sentarse y hacer algo; escribir, idear, comer o simplemente vivir.

El dispositivo es el soporte o los soportes que encauza el mensaje con sus ideas; y cuando entramos a prefigurar que soporte se define, ya entramos a materializar la obra en su pregnancia simbólica, formal y plástica.

El dispositivo en sí, evidencia el estado de resta que la estrategia de sentido propone. La táctica es la especificidad que responde a este estado de resta como un movimiento inclusivo con su contexto, un espacio crítico y de reflexión con su medio.

**Articulación;** El estado de resta es una deconstrucción de estados de signos en que opera la obra. Esta deconstrucción ocurre con la obra y dependiendo con el contexto específico de la obra, esta deconstrucción=desilusión, reorganiza los estados de signos en la estrategia del sentido(lo que quiere comunicar la táctica, el mensaje, su connotación, denotación(relatos laterales) o la significación que abre y que cierra).

**Contexto;** El contexto movilizado por la obra posee un orden anterior, un orden que produce información. Es sobre esta información sobre la cual la obra re-informa, desde una in-visibilidad del contexto. Esta (in)visibilidad responde a el estado anterior de las cosas, es por esto que la obra , como táctica se inscribe en un devenir específico. Posee una temporalidad, temporalidad que da cavida a la estrategia de sentido, que es en esta propuesta , el estado de resta al espacio contemporáneo.

Esto, significa adoptar una posición política frente al arte, ya reconocido como subsistema del sistema cultural.

La desilusión, el detrás de las cámaras, la zona que nadie considera, la precariedad de los medios, el trabajar con lo que se tiene en el momento y ser capaz de sustentar económicamente; tiene que ver con la **temporalidad** de la estrategia (dura o no dura, se derrumba o no). ¿Cómo se puede producir arte contemporáneo en la emergencia económica del tercer mundo? (araucanía/Chile).

Esta condición pre-material de la obra es motivación para el diseño y elección de los dispositivos. La obra en sí lleva un gesto político de hacer arte en el contexto actual y geográfico de su autor, un gesto político que tiene que ver con el estado de resta el estar cartografiando el espacio contemporáneo, haciendo obra en tensión permanente.

## **ANEXOS**

Los siguientes anexos (1,2,3) son antecedentes teóricos que especifican y refuerzan las ideas y conceptos que se traten en los capítulos anteriores de esta investigación.

El Anexo 4 y 5 son textos del autor de esta tesis que complementan la línea de investigación y de proposición teórica. Textos que se han hecho a partir de exposiciones específicas del autor donde ha participado.

El Anexo 6 es un texto de Joseph Kosuth que en síntesis el autor de la tesis comparte en su línea propositiva , rescatándolo como un aporte teórico importante y digno de analizar como correlato de la tesis.

También se adjunta ANEXO 7 con registro de obras anteriores en archivo digital, CD, que en su praxis, han significado un momento de reflexión, guía y avance en

Anexo 1:

Platón: Imagina un antro subterráneo, que tenga en toda su anchura una apertura que de libre paso a la luz, y en esta caverna, hombres encadenados desde la infancia, de suerte que no puedan mudar de lugar ni volver la cabeza a causa de las cadenas que les sujetan las piernas y el cuello, pudiendo solamente ver los objetos que tienen enfrente. Detrás de ellos, a cierta altura, supón un fuego cuyo resplandor alumbra un camino elevado, entre este fuego y los cautivos. Supón a lo largo de este camino un tabique, semejante a la mampara que los titireteros ponen entre ellos y los espectadores".../ "¿ Crees que puedan ver otra cosa, de si mismos y de los que están a su lado, que las sombras que el fuego proyecta enfrente de ellos en el fondo de la caverna?"..."Que se desligue a uno de estos cautivos, que se le fuese de repente a levantarse, a volver la cabeza, a marchar y mirar del lado de la luz le ofenderá los ojos .../ "¿ qué crees que respondería si se le dijese que hasta ese entonces solo había visto fantasmas y que ahora tenía delante de su vista objetos mas reales y mas aproximados a la verdad?"..." Necesitaría indudablemente algún tiempo para acostumbrarse a ello. Lo que distinguiría mas fácilmente sería, primero, sombras;

después, las imágenes de los hombres y demás objetos reflejados en la superficie de las aguas, por último, los objetos mismos".../" Y al fin podría, creo yo, no solo ver la imagen del sol en las aguas y dondequiera que se refleja sino fijarse en él y contemplarlo allí donde verdaderamente se encuentra y tal cual es".

Del video-arte al net-art.

Olhagaray, Néstor. 2002:23

## ANEXO2:

-El artista como antropólogo, Joseph Kosuth 1974.

Parte 1: Una fragmentada y didáctica etnología de la ciencia como religión e ideología.

Parte 2: Teoría como praxis: un rol para un arte antropologizado.

Parte 3: Para hacer una crítica real no se puede desvincular teoría ni práctica, como inicio de esta es necesario una revisión arqueológica de lo moderno.

-El arte de protesta no es una actitud radical, sino solo la versión menor de la ilustratividad liberal.

No hay análisis autorreflexivo ni se hacen vinculaciones históricas. A diferencia de uno con conciencia política, sin estetizaciones.

-La cultura debiera ser entendida a través de experimentar la existencia, personal y generalizada.

-La ciencia equipara a la cultura con la naturaleza cuando, en realidad es todo lo opuesto; la cultura es solo conceptualización (en sus síntesis).

-Tal vez el arte sea la abstracción de la experiencia así como lo es la cultura en el lenguaje. Definido por un contexto concreto.

-La cultura no es neutral, entonces ¿quién se sirve de ella?  
se sirve de ella?.

Catálogo III Bienal de arte joven. MNBA Santiago de Chile. 2001. pp16

### Anexo 3.

Espacio, conjunto de posiciones distintas y coexistentes; exteriores las unas a las otras; definidas las unas en relación con las otras; por relaciones de proximidad; de vecindad; o de alejamiento y también por relaciones de orden como debajo; encima y entre... El espacio social es construido de tal modo que los agentes o los grupos son distribuidos en el en función de su posición en las distribuciones estadística según los dos principios de diferenciación que, en las sociedades mas avanzadas son sin ninguna duda los mas eficientes: el capital económico y el capital cultural.

Pierre Bordieu. 1998:30

El sistema del arte como subsistema del sistema cultural, se regula en su organización por la influencia social del sistema económico, como mercado del arte. Ahora, los giros de sentido, como los desmontajes a sus regularizaciones son operaciones que se descentran de esta mecánica. Redistribuyendo el flujo simbólico del capital cultural.

## ANEXO 4.

Texto Catálogo Campo de Pruebas. Ciclo Exposiciones Galería Balmaceda 1215. Santiago. Discurso de Falla. Gonzalo Cueto.

### *1. Discurso de Falla, falla del discurso.*

Parar o no pararse; discurso de falla se vino abajo. La sustentación se mantuvo con hilos transparentes, que conectaron parte de la obra con pequeñas salientes del cielo de la galería, como tornillos y los mismos focos de la galería.

El sustentar un discurso visual, empieza y termina por lo no visual. La historia que nadie te cuenta, él detrás de la cámara. Esto es, no resfalarsé en el piso recién encerado.

### *2. Trabajar en artes visuales en Temuco.*

Trabajar en Temuco, en artes visuales significa primero, sortear a la nada; luego, idear con precaución un lugar y el cómo habitarlo. Al fin, lugar y obra son lo mismo. Uno no puede solucionar el destino de "cosas" que en un determinado espacio son sólo depósitos abiertos a "algo". Es como trabajar en una clínica de salud privada siendo brujo curandero. Generando y administrando conocimientos que circulan desde un muy reducido espacio(reducto).

Entonces es desde este espacio(Temuco), que como tal no es más que sumatoria de reducciones; que las artes visuales contemporáneas como sistema no significan, por que no existen.

### *3. Habitabilidad de una obra visual en un espacio:*

Obra como dispositivo de ocupación y desocupación, es decir, habitabilidad en este caso tiene que ver con ser un visitante-visitado. Esto ocurre en esta galería, la disposición de lo que se ve, es una ocupación de lo que se ofrecía para ocupar. Esta obra materializa la desocupación como única constante de movilización significativa para una (y esta) galería. Que como

espacio para exposiciones de artes visuales, cobija posibilidades en distintas velocidades.

*4. Obra de arte como relleno del sistema del arte:*

Mi obra es una "traba"; tecnología manual y precaria que se puede construir de cualquier material de fácil acceso. Esta traba, la organizo de acuerdo a la complejidad del sistema receptivo que la significa. (instalación) Como obra, la planteo problematizando su condición de "depósito" de arte, articulando su inversión como desmontaje para con su contexto inmediato. Asumiendo la falla como dimensión de una condición. Esta obra ocupa materiales de relleno y de aislamiento, aquí, algo se quiere proteger y guardar, pero, quizás no sirva, sino, sólo para rellenar la idea de que "algo" está funcionando.

*5. Gonzalo Cueto como desilusionista.*

Si existe una estrategia de visualidad, ésta, debería componerse por tácticas precisas que la movilizarían respondiendo a espacios y momentos (lugares) precisos. Creo que las artes visuales en Chile, (Santiago) como trampa constantemente acumulándose, es un campo donde los presupuestos(fuerzas) habilitadores son las mismas leyes que la condicionan, por lo tanto, la ilusión de lo que se ve, que se supone es para poder ver, no es más, que suspensión de la desilusión.

## ANEXO 5.

Texto a propósito de la exposición Colectiva de Alumnos “plástica 18 Sur “. Junio 2004. Galería de Arte U.C.T

### TEXTO EXPOCISIÓN COLECTIVA.

#### DISCURSOS NEGOCIADOS V/S TRASPASADOS

Fabricar un pensamiento, su representación, como su movilización desde y hacia imaginarios colectivos o individuales es lo que simbólicamente opera una exposición colectiva. Pero, fabricar un pensamiento devendría de procesos autómatas, dictatoriales y de supracontrol. En este caso fabricar un pensamiento es una idea que la hago circular como un presupuesto válido desde su valorización opuesta.

Es desde la fabricación de pensamiento, como presupuesto de expansión del oro, que se descubre América. Y desde su fabricación de identidades que se coloniza y pacifica la Araucanía. Ahora 1881 vendría a ser la fecha en que Chile como imagen geográfica se completa. Temuco entonces sería esta parte que simbolizaría “la nada” como espacio en constante frontera.

Es necesario, introducir ciertos conceptos, a manera de táctica (des)cubridora; para acercarnos a la verdadera nada, quizás no bajo nombres ,sino , como experiencias habilitadoras de prácticas. Temuco como ciudad es un horizonte fantasma. Donde predomina aún la expansión violenta de la pacificación, ahora como capitalismo. La nada como desierto y la nada como nadar entre fantasmas. Temuco es un pueblo que se transforma, pero que no cambia, sólo maquillaje; aquí , en el maquillaje quiero concentrarme ahora. Maquillaje como renovación facial y encubrimiento de la falla sistemática de la imagen fabricada.

La imagen fabricada , acción en que generalmente incurren los

artistas visuales en esta exposición. También problematizan y evidencian este maquillaje del deseo, del alma, del sentimiento y de los pensamientos. La exposición colectiva , como puesta “en escena” de las obras es imagen del entramado social que la habilita conciente o inconscientemente. Es sobre esta puesta en escena donde las obras juegan su pregnancia formal. Formalidad que contiene distintos discursos sociales, como presupuestos que habilitan y legitiman un campo común de significaciones, donde operan los discursos, no sólo de las obras sino de todos los agentes sociales. Es sobre esta pregnancia donde la mirada del espectador podría ir para articular la exposición. Articulación que le corresponde como derecho (des)cubridor de la nada común.

La exposición colectiva es una creación colectiva desde donde los campos del autor y espectador\* se mezclan para no volver, sino, para ir. Creación colectiva que nada en condiciones propias de Temuco. Devenir de la nada como espacio fronterizo en contra de maquillajes y carencias. Las artes visuales como riesgos de los sentidos, abren perspectivas de significación simbólica necesarias socialmente.

En nuestra ciudad se abren espacios de articulación y creación que se debatirán en las condiciones señaladas. El arte, como producción cultural, es una acción colectiva, donde los artistas corren el riesgo al transformarse en autores.

Gonzalo Cueto. Mayo 2004.

## ANEXO 6

### LA PINTURA VERSUS EL ARTE VERSUS LA CULTURA.

(o, porque tu puedes pintar si lo deseas, pero probablemente no consigas nada)

Joseph Kosuth, Escuela de Arte de la Universidad de Chile, 1971.

La historia de la pintura es la historia de la fabricación de otros mundos; sean ellos de órdenes sociales, mitos históricos, sueños religiosos, o viajes personales introspectivos. Mucho antes de Manet y a través del expresionismo abstracto, la pintura a sido un rectángulo mágico: una ventana a otro mundo. Entrar a aquel mundo significa que para poder ver una pintura se debe ser capaz de ver la pintura-en-la-pintura y ver la pintura-en-el-muro como cosas absolutamente diferentes, tal como lo hacemos.

En este sentido la pintura ha sido el lenguaje del arte en la modernidad; durante ésta el concepto de arte sólo habría significado si resultaba de una pintura o una escultura (y la escultura ha dependido conceptualmente de la pintura; creando el mismo escenario espacialmente ficticio que la pintura hace en la superficie de la tela). Como en cualquier sistema lingüístico, el carácter físico del lenguaje del arte tuvo que ser transparentado. Por ejemplo, si empiezo a hablarles en húngaro en este momento la mayoría de ustedes escucharían ruidos - ustedes

no podrían introducirse en la realidad lingüística del húngaro. Cuando el lenguaje pierde su transparencia y se vuelve opaco, y solamente ves o escuchas sus propiedades físicas, significa que estás fuera de ese sistema de convenciones y de aquella organización de la realidad. El expresionismo abstracto probó colocar la cosa física de su lenguaje hasta el límite(edge); como si toda la infraestructura semántica fuera constreñida, atrapada. En los inicios de los años sesenta el lenguaje de la pintura colapsó. (me refiero a las significaciones que se desarrollaron en un contexto específico, de una historia particular ,

aunque en sí todas las historias escritas son particulares escritas con un para, no con un de).

Uno piensa en las pinturas de bandera de Jasper Johns (¿está esto, la pintura de una bandera, en el mundo ficticio mágico de la realidad pintada, o es efectivamente una bandera en este mundo, en la habitación en que yo me encuentro?) o en las primeras pinturas de Stella, las cuales se han vuelto para el espectador objetos de tela pintados ocupando espacio en la misma habitación en que te encuentras... y que interrogan, entonces, ¿por qué hacer objetos con materiales limitados y culturalmente cargados (connotados)? ¿Por qué no elegir los materiales y formas de tu actividad particular (cualquiera que ésta sea)? Ya no es necesario seguir viendo como necesidad para validar el trabajo de uno el marco tradicional de la pintura; el contexto del arte en si mismo ya es marco suficiente.

Posteriormente el trabajo de Judd, Flavin, Morris, LeWitt, André, continuo la articulación de las posibilidades.

Mas allá de presentar la mirada autocontemplativa que tenía la pintura, veo este nuevo trabajo haciendo absolutamente lo opuesto: empezando a proyectarse al exterior, haciendo importante el contexto. Empecé a darme cuenta que eso del arte era examinar su contexto, y en el proceso uno estaría investigando significación y, finalmente, realidad. Un importante punto para el llamado arte minimal sería eso que no era ni pintura ni escultura, sino simplemente Arte. Esta última parada en la trayectoria formal (del arte) no nos mostraba nada, excepto un afuera: primero lo físico, luego lo social, lo filosófico, lo cultural, las instituciones y los contextos políticos; todo lo que por necesidad debía volverse el foco de nuestro trabajo.

El sistema de creencias de el viejo lenguaje de la pintura había colapsado, coincidiendo con nuestra colapsada habilidad para creer en el orden social, cultural, económico y político del cual ésta ha sido parte.

Cuando esta institución de la pintura y la escultura colapsó, algo más importante que el estilo de la práctica-artística fue alterado:

el significado del arte estaba en crisis. Esto ciertamente no significa que todos simultáneamente dejan sus brochas; la pintura de alguna forma, indudablemente, continúa; la rica tradición de la pintura seguirá siendo fuerte por un tiempo más. La pintura post-vanguardista (como uno debería llamarla, desde que la pintura no es más vanguardista habiéndose eclipsado a sí misma) cae en cuenta de la necesidad del mercado del arte por estabilidad en la formación de sus mercancías de calidad.

El marketing por naturaleza debe ir encajando mañosamente sobre la compleja matriz de intención, contexto social y momento cultural; elementos, que a su vez, son más centrales para la práctica artística que el resquicio en el cual podría encontrar su lugar en el mercado. El concepto de tradición (academia) será utilizado, a pesar de su carácter espúreo e inflacionado, como una supuesta investidura que prometería al Arte seguridades.

El colapso sobre el que hemos estado hablando significa el trastoque de uno de los mayores sistemas-de-creencias de nuestra cultura. La creencia en el espacio mágico de la superficie de la tela ha tenido un enorme efecto en cómo nosotros miramos el mundo. Pero después, cuando los artistas llegan a estar capacitados para pensar la práctica artística en términos de una mayor concepción de arte, la pintura y la escultura se vuelven, física y formalmente, tan sólo posibilidades dentro de esa arena de trabajo, más allá de constituir nuestra entera concepción del arte. Es en este camino, funcionando como un lenguaje, que el arte pierde su transparencia y rol como un sistema de creencias, y de manera incrementada empieza a ser visto por los artistas de los años sesenta como una serie de posibilidades físico/formales cargadas y limitadas por sus referencias a la tradición estandarizada.

Ser un artista empieza a significar que uno debe cuestionar la naturaleza del arte, usando el propio trabajo como parte del proceso cuestionador. Seguir pintando o esculpiendo significó entonces excluirse de este proceso analítico/cuestionador. El acto de esculpir o pintar - y querer decir, por lo tanto, que continuabas viendo

tu actividad como parte de aquella tradición - era, en verdad, algo filosóficamente ideológico: significaba afirmar que eso aún era la naturaleza del arte, y que nunca se puso en duda. En algunos de nosotros, el trabajo en nuevas formas que se veían dentro del cuadro pintado, interrogaban por la función y el significado del cuadro mismo (no ilustrativo).

Lo que hemos estado discutiendo es la relación entre el hacer-arte y el significado, y la interdependencia entre ambos. El punto es que el trabajo creativo del artista cuando hace-arte no radica en hacer otro objeto en un mundo mercantilizado y lleno de objetos, sino en tener un efecto como creador en el significado del arte. Ya el rol del artista puede ser visto como inherentemente político, desde que nuestra realidad social está mediada por nuestros supuestos culturales. Esto no es lo mismo que decir que el arte de uno necesariamente iniciará un cambio; en realidad la mayoría del arte norteamericano hoy (1971) racionaliza el orden social existente y sus instituciones culturales y políticas. Lo político del arte, implícito o explícito, trabaja por la transformación o en contra de ésta.

La pintura se ha convertido en un arte "naive", porque no está capacitada para introducir "autoconciencia" (tanto teóricamente como por su lugar histórico) en su programa. Así una autoconciencia necesita que predomine el "lenguaje del arte", que, como cualquier lenguaje, debe ser transparente para ser creíble.

Con el arte conceptual emergió (fuera de lo que estaba simplemente implícito en el "minimalismo") un paradigma apto o modelo de actividad artística. Los "minimalistas" de los sesenta apelaron a la innata estructura "lógica" de la civilización occidental, solo el trabajo más reciente consistió, considerablemente, en debelar, a través de la praxis aquella "lógica".

El viejo modelo analítico científicista que se usaba era pasivo (confiable para las instituciones del significado), mientras que la dinámica de la nueva obra debe consistir, en parte, en revelar las contradicciones, como también en desmantelar la estructura mítica del arte

linstalada hoy en día en las instituciones culturales. Pero para hacer esto nuestra obra de arte debe ser metodológicamente creativa: como artistas debemos continuamente cuestionarnos las convenciones de nuestra actividad y asumir este papel realmente respecto a sus suposiciones y sus convenciones. Mi historia y mi experiencia me poseionan. Si mi trabajo tiene algún valor, viene de las experiencias prácticas que los artistas jóvenes han hecho con él, no debido a su valor de cambio en el mercado del arte.

Yo escogí el lenguaje como "material" de mi trabajo viendo que era la única posibilidad potencial de un no-material neutral y considerar la transparencia que su uso significaría en el arte, en un sentido en que nos permitiría "ver" el arte, a la vez que lo enfocaría en el contexto socio/cultural, siendo aquello de lo cual depende el significado. Se hacía presente para mí la necesidad de un arte que nos dijera algo sobre cómo estaría siendo nuestro arte, que no es lo mismo que el arte que es sólo por sí mismo. Un arte en atención a la forma es un arte ensimismado, porque es enteramente dependiente de su tradición de significado; puede hablar sólo sobre sí mismo, ya que sólo significa algo en relación con su propia constitución.

La naturaleza potencialmente revolucionaria del arte conceptual es su enfoque en el contexto socio/cultural, a la vez que no se enfoca en su propia disposición formal, como también el volverse un método en espiral, una perpetua práctica crítica reflexiva, observando y recontextualizando su propia historia; elección metodológica que une la práctica con la teoría. Cada vez más, la metodología del arte conceptual está concernida a observar hacia el más extenso contexto cultural, social y político del que el arte depende para ser significativo. A eso estamos abocados con tratar de hacer que efectivamente haya significado en variadas instancias, por lo que el arte conceptual ha tenido que dejar la propia categoría de arte, y sencillamente funcionar a nivel de toda la cultura.

Siendo anti-formalista y, en algún sentido, conscientemente radical, exige una "metodología" para traspasar delicadezas categoriales tales como "arte elevado". Sólo una baja cultura como la nuestra necesitaría inventar un "arte elevado". El penoso hecho que el mercado del arte determine el significado de la práctica artística desemboca en que los artistas están continuamente bajo la presión de realizar su trabajo pensando en el consumidor. Esto forma(tea) por igual la experiencia de la práctica artística, ya sea para los "art-stars" como para los que no los son. La experiencia de la práctica artística ha sido trivializada y vaciada, a la vez que la prioridad ha sido puesta en el producto. El valor de la experiencia de la práctica-artística - en su dimensión humana - no realiza distinciones tales como "estrellas" y no-estrellas; sólo la necesidad por mercancías de calidad lo hace.

Así el sistema del individualismo competitivo termina con artistas transformados en héroes de los medios de comunicación (rara vez heroínas) y sus estilos en marcas registradas, o uno termina siendo obviado de la historia.

La "individualización" institucionalmente generalizada es la ideología para dividirnos. El cambio social y cultural, como cualquier actividad significativa, solamente puede ser el producto de colaboración y actividad colectiva. La historia que cuenta la historia está escrita con una voluntad didáctica, y lo que enseña es que esta historia se vive.

[www. n-1.cl](http://www.n-1.cl)

ANEXO IMÁGENES DESDE LA PÁGINA 63

*Glosario Conceptual.*

**Clasificación Escolar:** El acto de clasificación escolar es siempre, pero particularmente en este caso, un acto de ordenación en el doble sentido que esta palabra implica. Este acto instituye una diferencia social de rango, de clasificación, una relación de orden definitiva: los elegidos son marcados, de por vida, por su pertenencia (antiguo alumno de...); ellos son miembros de una orden, en el sentido medieval del término. Y de una orden nobiliaria; conjunto claramente delimitado (en que se está o no se está) de personas que están separadas del común de los mortales por una diferencia y están legitimadas, por este hecho, para dominar. Pierre Bordieu. 1998:111-112.

**Deconstrucción:** concepto habilitado por el francés Jacques Derrida y que ha trascendido su uso específico al campo de origen para transferirse a modelos de producción textual de otras disciplinas, entre estas las relativas a las artes visuales.

"La deconstrucción entendida como proceder práctico y estratégico, alude a la reflexión en torno a presuposiciones e implicaciones que los textos contienen, sobre todo a juzgar por su composición lingüística. Pretende el rompimiento de estructuras anquilosadas y la comprobación de contradicciones internas de las jerarquías conceptuales establecidas e intenta transgredir el límite de los discursos tradicionales mediante la introducción de nuevos conceptos."

(HENCKMANN p.69). Facsímil periodo 1973-2000. Transferencia y densidad. 100 años de artes visuales en Chile. 2000 pp:94

*Espacio social:* Lo que existe es un espacio social; un espacio de diferencias en el cual las clases existen de algún modo en estado virtual, no como algo dado, sino como algo a hacerse.

Esto quiere decir que, si el mundo social, con sus divisiones, es algo que los agentes sociales tienen que hacer, que construir, individualmente y sobre todo colectivamente, en la cooperación y el

conflicto; hay que añadir que esas construcciones no se operan en el vacío social... la población ocupada en el espacio social, es decir, en la estructura de la distribución de los diferentes tipos de capital, que son también armas, dirige las representaciones de ese espacio para transformarlo o conservarlo... El espacio social es la realidad primera y la última, ya que dirige hasta las representaciones que los agentes sociales pueden tener sobre ella.

Bourdieu Pierre. 1998:8-39

**Hábitus:** A cada clase de posiciones el hábitus, que es el producto de condicionamientos sociales asociados a la condición correspondiente, hace corresponder un conjunto sistemático de bienes y propiedades, unidos entre ellos por una afinidad de estilo.

Una de las funciones de la noción de habitus es el de dar cuenta de la unidad de estilo que une a la vez prácticas y los bienes de un agente singular de una clase de agentes... El hábitus es ese principio generador y unificador que retraduce las características intrínsecas y relacionales de una posesión de estilo de vida unitario, es decir, un conjunto unitario de elección de personas, de bienes, de prácticas. Al igual que las posiciones de las que ellos son el producto; los hábitus están diferenciados, pero también son diferenciadores... Los hábitus son también estructuras estructurantes, esquemas clasificatorios, principios de clasificación, principios de visión y división, de gustos diferentes. Producen diferencias diferentes, operan distinciones entre lo que es bueno y lo que es malo; entre lo que está bien y lo que está mal, entre lo que es distinguido y lo que es vulgar.

Pierre Bourdieu. 1998:33-34.

**Cultura:** Serie de mecanismos de control- planes, recetas, fórmulas, reglas, instrucciones- que gobiernan la conducta. La segunda idea es la de que el hombre es precisamente el animal que más depende de esos mecanismos de control extragenéticos, que están fuera de su piel, de

**Entropía:** Este concepto originario de la termodinámica significa en ésta la medida del desorden de un sistema. La completa entropía se habría alcanzado cuando el sistema se hubiera disuelto en el caos. Análogamente, la entropía es la medida de la incertidumbre existente en un mensaje. En este caso, el punto final sería un rumor sin significado.

Arte de Hoy. Edit. Taschen.

**Encrático, lenguaje:** El lenguaje encrático (el que se produce y extiende bajo la protección del poder) es estatutariamente un lenguaje de repetición; todas las instituciones oficiales de lenguaje son máquinas repetidoras: las escuelas, el deporte, la publicidad, la obra masiva, la canción, la información, repiten siempre la misma estructura, el mismo sentido, a menudo las mismas palabras: el estereotipo es un hecho político, la figura mayor de la ideología.

Barthes. Roland.

**-Híbrido:** De distinta naturaleza, mezclado, no clasificable inequívocamente.  
Arte de Hoy. Edit. Taschen.

**-Mass Media:** Los mass media son literalmente la expresión en inglés que define a los medios técnicos de comunicación masivos, como la televisión, radio, cine, ordenadores, etc. La investigación artística en este campo supone una mirada crítica sobre la técnica y la sociedad a partir de los fenómenos generados en su desarrollo y también a partir de su uso como soporte d obra.

Los medios de información son utilizados como tema o como objetos descontextualizados, información y soporte,, han comportado un ideario de trabajo de varios grupos de artistas en el contexto internacional y nacional.

Fácsimil, Transferencia y Densidad.

**-Postmodernidad:** A diferencia del proyecto moderno, la postmodernidad

considera imposibles las grandes utopías. Acepta la realidad como una dimensión fragmentada y la identidad personal como una dimensión inestable, debido a una serie de factores culturales. La postmodernidad aboga por un juego irónico con la propia identidad y por una sociedad liberal.

Arte de Hoy. Edit. Taschen.

**-Sistema de Arte:** La historicidad es un factor inherente al análisis que sigue a la inserción de cualquier producto artístico en un medio social, por lo que el reconocimiento de tres grupos de instancias: producción, circulación e institucionalización, darían cuenta de una sistemacidad histórica.

Es introducido por el crítico Italiano Achille Bonito Oliva desde la década de los setenta como una denominación operativa que intenta organizar los efectos de la producción artística.

Facsímil Transferencia y Densidad.

**-Teoría del Arte:** En primera instancia puede ser considerada como la reunión de los aspectos que, en oposición a la práctica, remiten a la producción del sentido de una obra de arte, en ese caso toda obra tiene su propia teoría por cuanto la ejecución de la misma necesariamente remite a los aspectos intangibles de la misma. En este caso hablaremos del discurso de la obra.

En segunda instancia se puede reconocer en términos específicos a un corpus normalizado y sistemático de elementos analíticos que preceden a la existencia de la obra de arte como fenómeno empírico, y que pueden devenir de campos diversos como de la filosofía, lingüística, psicología, etc. En este caso hablaremos de teorías del Arte, toda vez que cada marco epistemológico referencial pondrá en valor ciertas variables intangibles de una obra, un conjunto de aquellas o géneros y prácticas.

Facsímil, Transferencia y Densidad.

## **Glosario Estilístico.**

- Arte Conceptual:** Es la culminación de la estética procesual. Desde que la práctica artística abandonó el principio mimético de constitución, a favor del sintáctico formal, se interesa por la reflexión sobre la propia naturaleza del arte. Simon Marchan Fiz.
  
- Arte Objetual:** Forman parte de este todas las obras de arte que integran materiales ya existentes o que constan completamente de éstos.(ready-made). Arte de Hoy. Edit. Taschen.
  
- Minimal Art:** Movimiento artístico nacido en Estados Unidos a comienzos de 1960, asociado en un principio a una extensión de una práctica escultórica que convierte la geometrización de los volúmenes en un modo de evidenciar la estructura en un sentido espacial.  
Facsimil Transferencia y Densidad.
  
- Performance:** Trabajo artístico que se presenta al público en forma de acción (tatal). Las primeras performances se celebraron en los años sesenta, en el seno del movimiento "Fluxus", que buscaba un concepto ampliado del arte.
  
- Video Arte:** En 1965 Nam June Paik, artista de origen coreano, utiliza por primera vez un magnetoscopio portátil para convertirlo en un medio de producción artística. En rigor no es un género, es sólo un medio consistente en usar el soporte magnético y la pantalla del monitor como generadores de formas artísticas. Facsimil Transferencia y Densidad.

*REFERENCIAS.*

- El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado.  
Jameson, Frederic. 1991. edit.paidos.
  
- Capital cultural; escuela y espacio social.  
Bordieu, Pierre. 1998. s.XXI Editores.
  
- Latinoamericanos buscando lugar en este siglo.  
Canclini Garcia, Nestor. 2002. ed. paidos.
  
- Del video-arte al net-art.  
Olhagaray LLanos, Nestor. 2002. ED. LOM
  
- Catalogo III Bienal de arte joven.  
MNBA. Santiago de Chile. 2001.
  
- Anestetica del redy-made.  
Oyarzun, Pablo. 2000. Ed.LOM.
  
- El cuerpo de los signos.  
Catalogo mocion de orden.  
EXP. de Lotty Rosenfeld en galeria Gabriela Mistral. Santiago de Chile. 2002.  
Texto de Sergio Rojas.
  
- Faccimil transferencia y densidad. Periodo 1973-2000. 100 años de artes visuales en Chile. Edición de El Mercurio, 2000
  
- La estructura de las revoluciones científicas.  
T.S. Kuhn. 1991. 3ra impresion.

-El placer del texto.

Barthes Roland. S.XXI Edit. 9na Ed. 1991.

-Tratado de Semiótica General.

Eco Umberto.

-La interpretación de las Culturas.

Clifford Geertz. Edit.Gedisa. 8va impr.1997.

-Arte de Hoy.

Burkhard Riemschneider/Uta Grosenick. Edit. Taschen 2001.

-La insubordinación de los signos.

Nelly Richard. Edit. Cuarto Propio. 1RA EDICIÓN. 1994. Chile.

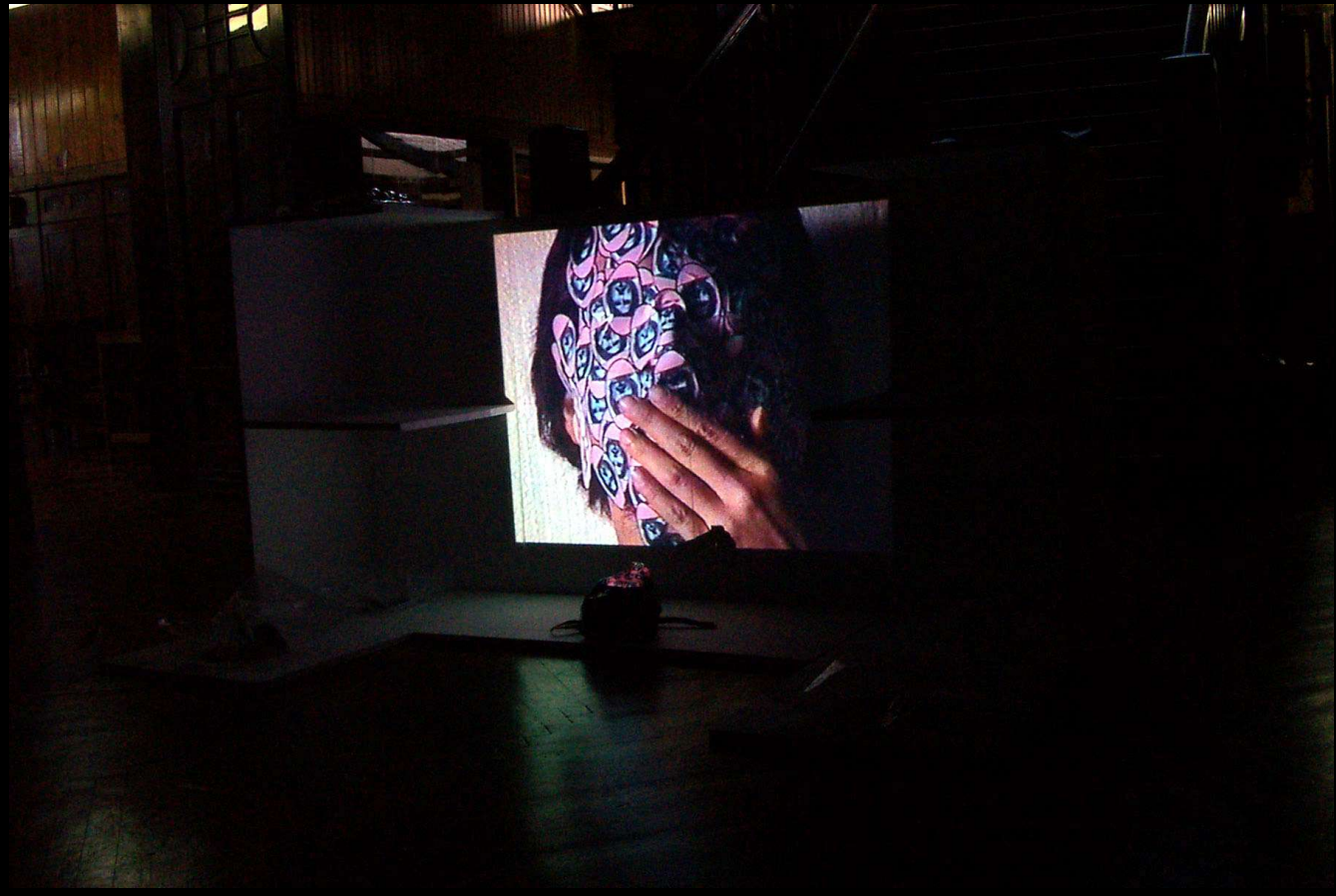


*Videoacción.  
Ropa de calle.  
año 2000.  
Temuco.  
Gonzalo Cueto.*

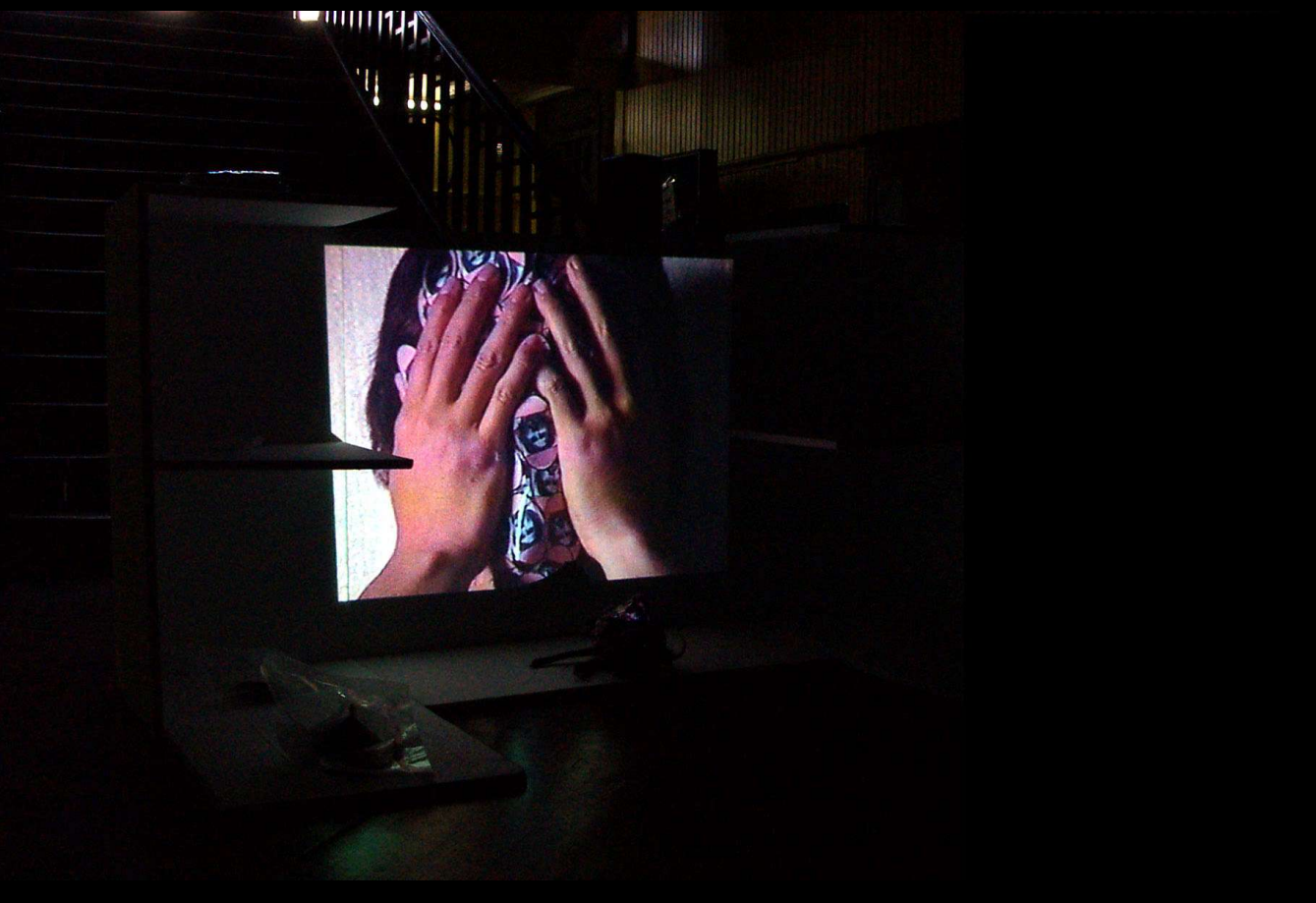




*Videoacción. conflictive + evidence. Año 2002. Galpón abandonado en Av. Pedro de Valdivia. Temuco. Gonzalo Cueto. Taller pintura V.*



*Videoinstalación.  
Hall Menchaca Lira.  
Conflictive + situacional + evidence  
año 2002.  
Gonzalo Cueto.  
Taller pintura V.*





*Instalación e intervención.  
año 2003.  
Dislocación x locación.  
Hall Menchaca Lira. U.C.T.  
Gonzalo Cueto.  
Taller Pintura VI.*



*Instalación e intervención.  
año 2003.  
Dislocación x locación.  
Hall Menchaca Lira. U.C.T.  
Gonzalo Cueto.  
Taller Pintura VI.*



*Instalación.  
Discurso de Falla.  
Galería Balmaceda 1215. Santiago.  
Año 2003.  
Gonzalo Cueto.*



*Instalación.  
Discurso de Falla.  
Galería Balmaceda 1215. Santiago.  
Año 2003.  
Gonzalo Cueto.*



*Instalación.  
Silla.  
Museo Nacional de Bellas Artes.  
Santiago. año 2003.  
Gonzalo Cueto.  
Concurso Arte en vivo.*



*Instalación.  
Comer o no comer.  
año 2003.  
Espacio 18s/n.  
Temuco.  
Gonzalo Cueto.*



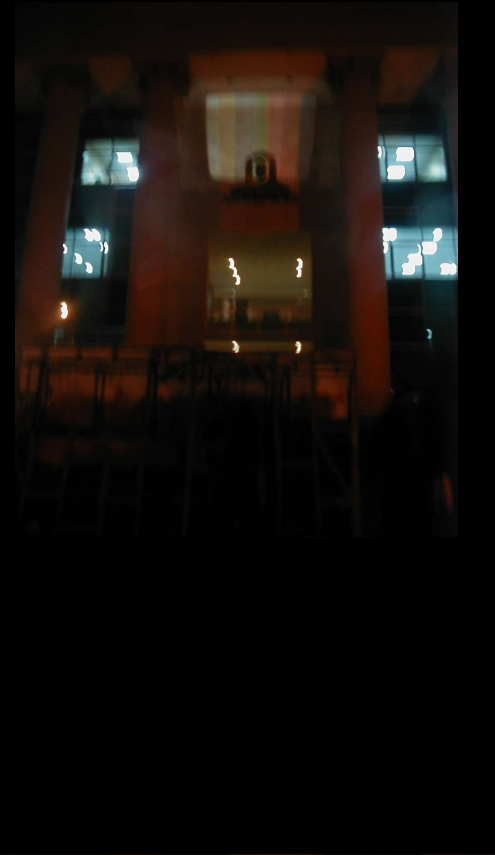
*Intervención edificio facultad arte y diseño U.C.T. año 2003.  
Operación específica.  
Temuco.  
Gonzalo Cueto.  
Taller Pintura VII.*



*Intervención urbana. papel + silla. año 2004. Temuco. Gonzalo Cueto*



*Intervención. Sitio Eriazo.  
Piel + revestimiento.  
Año 2004. Temuco.  
Gonzalo Cueto.  
Entrega taller de grado.*



*INTERVENCIÓN.  
Piel sobre piel.  
año 2004.  
Edificio U. Autónoma del Sur.  
Temuco.  
Gonzalo Cueto.  
Entrega Taller de grado*



R.M.P  
Gonzalo Cueto.

2001-2004. Licenciatura en arte mención pintura. Universidad Católica de Temuco

