



UNIVERSIDAD CATÓLICA DE TEMUCO
FACULTAD DE ARTES, HUMANIDADES Y CS. SOCIALES
CARRERA DE LICENCIATURA EN ARTES MENCIÓN PINTURA

PINTURA: LIBRE E ÍNTIMA RECONSTRUCCIÓN CON_
TEXTUAL DE ACONTECIMIENTOS

Tesis presentada para optar al grado
de Licenciado en Artes Mención Pintura

Realizada por
PABLO ANDRÉS CEBALLOS PÉREZ

Profesores Guía:
Lilian Aubel Chacón
Mabel Valdebenito Ortiz
Renzo Vaccaro Meza

Noviembre 2004
Temuco _ Chile

R E S U M E N

La presente tesis muestra la manera en que opera un artista teniendo como punto de origen y pasaporte artístico la pintura en términos conceptuales y pragmáticos. Esta a su vez se considera por el carácter humano que posee, en donde la presencia del artista en acción, la manualidad y la capacidad discursiva desde la individualidad motiva al autor a retomarla. El texto que se construye se contextualiza en el marco del alumno – artista en medio de la academia, donde descubre el actuar del sistema de la globalización, que controla, domina y homogeneiza las diferencias culturales y soberanías independientes, en este caso expuesto en el artista. Las intenciones del joven autor están en construir un discurso visual desde su entera libertad como ser autónomo, sin considerar el tema de lo técnico (o arte por arte) como materialización del poder de control, sino que operar desde su propia experiencia en el encuentro con los más diversos medios, contextos y maneras de trabajar (soportes). Se descubre como ser político, libre con respecto al sistema opresor de la globalización y constructor de su propio “verso visual”, conformando una obra atemporal desde el interior de la conciencia como artista. En definitiva, reconstruye la pintura no desde su aspecto histórico (tela sobre muro), sino que creando desde la relación del artista con los medios sociales y artísticos.

Con eterno amor a Elisabeth, Oscar, Andrea, Mónica y Karina.

Los más gigantes agradecimientos a mis padres por la gran paciencia y oportunidad del arte, y especialmente a la tía Bruni que me cobijó en la amable ciudad de Temuco. También a las familias Ketterer Figueroa, Parra Hormazábal, a Cristian Alvarado, Andrea Alvarado, Karina Alvarado, Gabriela Ceballos, Marcelo Fuentes, Sergio Gangas, Consuelo Henríquez y José Miguel Mora.

“El hombre es su vida, lo que hace, lo que sueña, lo que ama, el mundo que anhela y el esfuerzo que despliega para lograrlo.

Hay hombres que hacen de la palabra su trabajo y su instrumento. Los impulsa su conciencia y su vocación. Ella será el medio que transmita el mensaje destinado a despertar los espíritus, a poner en movimiento a los que quieren vivir como ciudadanos y no como súbditos, a los que defienden el derecho del hombre a existir conforme a su naturaleza esencial.” (Vicuña Carlos: 2002: 7)

Volodia Teitelboim

I N D I C E

	Pg.
Resumen	2
Dedicatoria	3
Agradecimientos	4
Capítulo 1. Prólogo	8
Capítulo 2. Introducción	11
Capítulo 3. Marco de antecedentes. (Sistema de dominio _ academias)	14
Capítulo 4 (presencia del artista autónomo)	22
A... Arte = globalización académica + reconstrucción	22
B1... Artista como institución	29
B2... Artista político	32
C... Libertad del artista	36
Capítulo 5 (la a - condición de la pintura)	40
A... Atemporalidad del proceso reconstructivo de la pintura	40
B... La pintura = mental	44
Capítulo 6 (la con – textualidad de la obra)	49
A... Soporte = cuerpo con - textual	49
B... Dentro la reconstrucción (mosaicos creativos)	54
Referencias	66

Glosario Estilístico y Biográfico	68
Glosario Conceptual	75
Anexo N°1 _ Otros Autores	77
Anexo N°2 _ Propuesta	81

P R O L O G O

Como muchas personas ligadas íntimamente a las artes, el estudiante de la licenciatura se encuentra en la “escuela” con el estudio de las causas y los efectos de las distintas manifestaciones sociales y políticas que dieron paso a las más diversas expresiones artísticas de las artes visuales.

Partiendo con los análisis desde los tiempos primitivos donde el hombre imprimía (quizás) un mundo mágico sobre los muros de las cavernas tratando de pertenecer al afuera con los animales, hasta nuestros días donde las infinitas problemáticas tanto artísticas como sociales y políticas han dado paso a un sinnúmero de artistas, que en definitiva equivalen a impensadas maneras de ver y hacer el mismo arte. Esto queda demostrado por el arte contemporáneo en sus diversas disciplinas visuales, como la pintura, las instalaciones, las acciones de arte o bien donde los medios ya no son una limitante de creación, sino que por el contrario, todos los medios posibles de alta o baja tecnología están sobre la mesa para que cada artista los tome dependiendo los intereses de cada uno, como lo menciona García Canclini en su libro *La Producción Simbólica: “crear un nuevo arte requiere, tanto como un conjunto de imágenes nunca vistas, otra manera de producirlas, comunicarlas y comprenderlas: generar un nuevo modo de relación entre los hombres.”* (García Canclini N.: 1998: 38)

Este tipo de acontecimientos, de ser influenciados por los contextos sociales para el nacimiento de nuevos modos de concebir y hacer arte no está lejano al estudiante, el nuevo artista, que influenciado o promovido en sus ideas por los compañeros, docentes y por la “escuela” ha investigado - encontrando un lenguaje muy personal, que pueda reconocer como propio para que, obviamente, pueda establecer una coordenada lógica entre lo que piensa (objetivos) y la cristalización de ello (obra).

Bajo estos principios, se comprende que el emergente artista actúa como una institución de su conocimiento y conciencia, es decir, de sus intereses u objetivos, ya que dedicado a construir un mundo personal se involucra en asuntos de problemáticas artísticas (depronto académicas), que por extensión y profundización de ellas es subyugado por las problemáticas del ámbito social - político.

El artista en su afán de... *“señalar el cambio en la medida en que percibe todo aquello que al hombre no artista se le escapa”* (García Canclini N.: 1998: 129), se interna en las dinámicas de problemáticas sociales de manera independiente, como se señaló, argumentando que *“el artista suele enriquecer su experiencia creadora identificándose circunstancialmente con la política, o bien cuando al percibir un determinado cambio social lo asimila a su forma de expresión. La estabilidad económica o la mera riqueza gravita también sobre su evolución artística. Pero en todos los casos se trata de una vivencia personal, que no se apoya en ninguna ideología ni en un sistema de ideas acerca de los vínculos entre el arte, sus protagonistas y la sociedad.”* (García Canclini N.: 1998: 129)

En definitiva, por el hecho de habitar un determinado contexto social - político el que le afecta primero como ser social y segundo como activador de arte, el artista - alumno se introduce conscientemente en la problemática actual de la globalización como sistema de poderes ideológicos (colectivos) y de control de masas - conciencias, el que se extiende velozmente tecnificando todas las dinámicas en la interacción de las personas, por ejemplo en el ámbito de las academias de arte en el sur de Chile.

Lo que el artista hace, como se explicaba anteriormente al crear un testimonio visual, un lenguaje creacional, una manera particular de escribir - obrar, ya determinado su marco de acción (el contexto de influencia) logra construir un mundo material creativo, como lo es la pintura como medio pragmático y

conceptual, llevada al límite en su accionar, lo que quiere decir, que el medio del lenguaje de la pigmentación es llevado a todas las situaciones y/o soportes que el trabajo creativo lo requieran en el intento de primero evidenciar una situación globalizadora para luego tratar de reconstruir alguna parte del mundo desaparecido por el sistema dominante, objetivos a explicar y profundizar en la extensión de la tesis.

En definitiva, lo que el artista intenta hacer a través del trabajo pictórico (como un medio de evidencia de acción humana, por lo tanto de diferenciación = acto posmoderno, que en transcurso del escrito se profundizará) el reconstruir un mundo que presenta la acción humana dinámica = la manualidad en el hacer = la pintura, en términos prácticos y de ideas.

I N T R O D U C C I Ó N

En el actual contexto social y político que nos ha tocado convivir, es innegable el hecho que estamos bajo los mantos de poderes totalizadores, mundialmente conocidos como globalización, para lo cual es muy importante entender que *“los procesos de globalización, tanto en el pasado, como hoy, son simultáneamente procesos de dominación y poder, en los cuales los patrones culturales prevalecientes en la sociedad más poderosa se convierten en paradigmáticos, en modelos que otros deben seguir y alrededor de los cuales ocurren ciertas formas de homogeneización.”* (Larraín Jorge: 1996: 120)

Teniendo en cuenta que este tipo de suprasistemas (sistemas dominantes sobre otros de menor magnitud) apunta al control de sociedades y pequeños grupos humanos, desde su aparición en nuestro continente para cuando *“la colonización de América Latina no significó la introducción del modo de producción capitalista, sino que creó instituciones esclavistas y serviles en todas partes”* (Larraín Jorge: 1996: 139). Hasta nuestros días, donde estamos ante la presencia cada vez con mayor fuerza de políticas principalmente económicas, las que se desplazan por todos los estratos de la vida social como los comunicacionales, de hábitat (arquitectura social) y los educacionales, los que se profundizarán posteriormente. También se puede reconocer que tras estos sistemas de opresión y dominio emergen manifestaciones sociales de respuesta, en busca de libertades sociales porque *“los movimientos sociales son un fenómeno permanente de todo tipo de sociedades, por una cosa muy sencilla: donde hay dominación, hay resistencia a la dominación.”* (Manuel Castells: Revista Rocinante: 2004: nº 63) Lo que manifiesta la idea de reconstrucción, es decir, desconstruir el sistema de dominio para construir otro, aludiendo simbólicamente a la presencia de un sistema mucho más humano en su accionar, con las libertades sociales e individuales presentes (libertad cultural del ser social) sin presiones ni señoríos.

Reconocida la problemática o contexto de influencia del artista, la presente teorización de propuesta visual se compromete a mostrar que la obra de arte se articula en un entre que moviliza la globalización (como situación de análisis pre - obra) y la reconstrucción, presente con diferentes tácticas las que suponen distintos acontecimientos (diferentes situaciones artísticas) por su vínculo con lo social, la interacción en el contexto para generar un texto. Este sistema (la obra) se evidencia como un mundo intermedio entre la realidad social (cuerpos sociales) y la pintura como producto estético con origen en la motivación interior del artista.

También se muestra al artista en su lenguaje como una institución de sí mismo, ya que al intentar producir una reconstrucción de un pequeño sistema dominado (íntimo), crea un lenguaje material de socialización artística. Lo que quiere decir que descubre un mundo particular para mantener una “conversación” con su tema de análisis, cristalizado en la pintura, como medio de disposiciones tanto pragmáticas como conceptuales, desplazada a todas las situaciones artísticas posibles, no tan solo a lo entendido como materia sobre tela, sino que también a distintos frentes de acción en la búsqueda de proyectar sus conceptos humanos, lo que considera al espacio social como sitio de acción o nuevo soporte de los distintos acontecimientos artísticos de reconstrucción, y que se articula como el contexto, pudiendo participar como discurso integrado a la obra. Estas son en definitiva, diferentes tácticas que se utilizan como una forma de evitar dominio de una manera de obrar (= dominio del macro sistema), por lo tanto se utilizan diferentes estrategias para abogar por la libertad de las acciones (independencia de cada operación artística en virtud del soporte = con_texto)

El artista al disponer su trabajo en instancias de contenido social toma el carácter de artista político, ya que transporta su obra sobre suelos y apoyos de problemáticas que involucran un sistema de poder y dominio, ante el cual el artista reacciona como un actor social de respuesta para con su obra.

El actor social y artístico en su búsqueda a actuar ante un sistema, se propone la posibilidad de utilización libre del espacio social de acción (concepción posmoderna), utilizándolo muchas veces como soporte para sus obras. El utilizarlo se corresponde (concretamente) al concepto de reconstrucción, necesitando ejercer esta dinámica para llevar a cabo los acontecimientos.

La obra se presenta como pintura con todos sus desplazamientos y cristaliza la presencia humana en acción libre, en su corporalidad gestual y manual. Se muestra como atemporal con respecto al contexto de análisis, la globalización, que se sostiene sobre la idea de la reproducción (materialización de ideología, concepto a profundizar posteriormente), no así la obra que tiene por objetivo la reconstrucción de un microsistema, más específico y no general o global, el cual no se reproduce, por el contrario, se soporta sobre sí mismo sin ser la copia exacta de otro. Por tal razón tiene la capacidad de adaptarse al espacio social (soporte = texto _ contexto) utilizándolo para la obra.

La pintura es una respuesta mental al sistema de dominio, ya que el artista se reconoce conscientemente como influenciado - dominado por el contexto, tratando de impregnar con cada obra la libertad adaptativa que el mismo utiliza para construirlas. Lo que quiere decir, no tener reglamentos previos al momento de la creación manual, solo el soporte que se articula como dispositivo para cada acto creativo.

Cada obra se construye dependiendo el contexto socio - espacial, puesto que cada una es un acontecimiento (una táctica), teniendo como punto de partida distintos objetos o espacios para los soportes, los que simbolizan la globalización, sobre los cuales se impregnará la ejecución manual y mental del propio artista que es el micro contexto, situaciones de pronto cotidianas, de una escala pequeña (impacto de independencia = libertad), antagónica al significado de la globalización, comenzando así los acontecimientos de reconstrucción.

MARCO DE ANTECEDENTES

S I S T E M A D E D O M I N I O _ A C A D E M I A S

Es posible e indiscutible de observar que el mundo actual existe en medio de lo que se denomina globalización... *“asistimos a un fenómeno globalizador a nivel mundial que tiene como una de sus características el ser un proceso homogeneizante y aleatorio al sistema de valores y a la sobrevivencia cultural de grupos, pueblos y naciones.”*¹

En este proceso que rápidamente se transforma en sistema por su modo y escala de influencia, operan distintos ámbitos del habitar social mundial, comenzando su actuar con la incorporación global de sistemas económicos, que se transforman en fuerzas y poderes de control social en todos los ámbitos de los procesos culturales de una localidad (a cualquier escala). A raíz de esto toma posesión la homogeneización en las manifestaciones de tipo identificario, el mosaico de diferencias se destruye, por consiguiente, el dominio de las libertades culturales se vuelve diáfano, ya que *“una de sus repercusiones más sensibles, la podemos encontrar en el imaginario social en donde subyace la idea de que se han borrado las fronteras nacionales y por lo tanto perdido vigencia el derecho de los pueblos a ejercer soberanía en relación con el control sobre su patrimonio cultural entendido éste como sus bienes y recursos materiales, territorios, lengua, formas de organización social, conocimientos, creencias, vías de desarrollo y lealtades necesarias que garantizan que el grupo se mantenga y se reproduzca.”*²

Estos procesos de globalización tienen sus orígenes para nosotros en los tiempos de la conquista y colonia de nuestro continente, como un recurso o estrategia de poder y control social, donde la idea era manejar a los grupos indigenistas a una nueva cultura total, pues bien, *“esta percepción totalizante, legada por el liberalismo, aunque en otro sentido, estuvo presente en América Latina durante la edificación de los Estados Nacionales y ya antes, durante la*

¹ Soc. Herminia C. Foo Kong Dejo, 1997

misma colonia, sirvió para el despojo y sometimiento de los pueblos indios a quienes había que integrar a toda costa a una sola cultura, lengua, normatividad y territorio, es decir a la Nación como principio ordenador.”³

Actualmente estas rutas globalizantes son manejadas por grupos principalmente económicos, o solo desde la posesión de poder, quienes introducen sus dinámicas, extrañas para el cuerpo social que se ve involucrado en los nuevos lazos de dominio “extranjero”, de otros, porque *“la globalización impuso en todas partes a las naciones - estado, pero ha terminado por erosionar su autonomía de acción, y lo que ocurre al interior de cada país está creciendo determinado por factores externos”*.⁴ Ya que este proceso totalitario y homogeneizador *“asume diferentes formas en distintos tiempos... no solo asume formas en la historia, sino que también es conducida y controlada por los patrones culturales predominantes de países internacionalmente poderosos.”*⁵ Un ejemplo de ello es el presidente de Estados Unidos, país responsable de grandes esfuerzos de globalización y dominio de masas sociales: *“Una de las características de las nuevas formas de globalización es que es un proceso donde la influencia de los Estados Unidos y sus formas culturales juega un rol predominante.”*⁶ Refiriéndose a ello, Jorge Larraín recuerda: *“De hecho, la idea de un “Nuevo Orden Mundial”, que el presidente Bush produjo con ocasión de la guerra del Golfo, fue una reafirmación el rol dominante de los Estados Unidos en el mundo, una reafirmación de su creencia en que su visión del mundo tiene una misión que cumplir, no solo redimir a la humanidad de sus errores, sino que también rehacer al mundo según su propia imagen.”*⁷

Por cierto, al ser la globalización un patrimonio de los “poderosos” del mundo (en todos los niveles de escala) esta se involucra en prácticamente todas

² Soc. Herminia C. Foo Kong Dejo, 1997

³ Soc. Herminia C. Foo Kong Dejo, 1997

⁴ Larraín Jorge; Pág. 242, 1996

⁵ Larraín Jorge; Pág. 117, 1996

⁶ Larraín Jorge; Pág. 117, 1996

⁷ Larraín Jorge; Pág. 119, 1996

las esferas de convivencia social, pues se trata de procesos de dominio ideológico sistemático, totalitario, tal como lo hacía la modernidad *“con su carga totalizadora, había fundado las bases de un discurso unificador sobre el corpus de elementos homogeneizadores, a saber: la política, la historicidad, el nacionalismo, la industria de la cultura urbana en oposición a la cultura tradicional y el progreso tecnócrata.”*⁸ Por eso, es necesario recordar que la globalización se trata *“de un proceso objetivo, no de una ideología, aunque haya sido utilizado por la ideología neoliberal como argumento para pretenderse como la única racionalidad posible. Y es un proceso multimedial, no solo económico. Su expresión más determinante es la interdependencia global de los mercados financieros, permitida por las nuevas tecnologías de información y comunicación y favorecida por la desregulación y liberalización de dichos mercados.”*⁹

Por lo tanto, las políticas globalizadoras han *“fragmentado los procesos productivos, los mercados de trabajo, las entidades políticas y las sociedades”*¹⁰, dimensiones sociales que se han visto afectadas al límite de segregarse y desaparecer bajo los inquietantes despuntes idiosincrásicos por manos del totalitarismo.

En efecto, este sistema se asume (como se explicaba) como un poder que somete sobre la sociedad, por lo tanto político, al internarse casi con invisibilidad ideológica en medio de todo el cuerpo social, puesto que no solo funciona en el ámbito económico, sino también en distintos ámbitos como poder de control; haciendo alusión a palabras de García Canclini: *“la sociedad es un sistema compacto, estructurado, y que la hegemonía de las clases dominantes se apoya conjuntamente en la opresión económica y en el control ideológico.”*¹¹

⁸ http://www.critica.cl/html/alayon_gomez_01.htm

⁹ <http://inicia.es/de/cgarciam/castells.htm>

¹⁰ <http://www.rcci.net/globalizacion/fg044.htm>

¹¹ García C. Néstor; Pág. 151, 1998

Estas personas o clases que ostentan el poder y controlan las fuerzas culturales, económicas, políticas, educacionales, mantienen sus “servicios” accediendo a cualquier estrategia para sostenerse en el limbo de la sociedad. Incluso las fuerzas políticas partidistas, que se suponen opositoras, incorporan tácticas de mantención en su búsqueda incesante mantenerse en la clase dominante, porque mientras *“haya entre todos esos conceptos y lógicas que se dicen opuestos una permeabilidad más difícil de controlar de lo que se cree o se dice a menudo: hay hoy un neoproteccionismo de izquierda y un neoproteccionismo de derecha, tanto en economía como en materia de flujos demográficos, un librecambismo de derecha y un librecambismo de izquierda, un neonacionalismo de derecha y un neonacionalismo de izquierda. Todas estas lógicas “neo” atraviesan también, sin control posible, la membrana protectora de sus conceptos y suscriben una alianza oscura en el discurso o los actos políticos y electorales.”*¹²

Las fuerzas de dominio del totalitarismo globalizador, incorporan en el inconsciente colectivo y en las distintas acciones de masas culturales, tecnologías, arquitecturas y reglas que modifican costumbres o dinámicas colectivas aprendidas por herencia, necesarias para la sobrevivencia soberana del “ser” independiente. Nuevas maneras de vivir antagónicas a los modos de habitar predominantes en diferentes culturas, lo que radica principalmente en la masificación abrupta de la “cultura global”, de su neo - ideología, la que *“continúa siendo un tipo de pensamiento distorsionado que busca enmascarar la realidad, pero oculta no solo en formas de dominación de clase, sino también en otras formas de opresión tales como la racial, sexual y colonial”*¹³.

La ideología es el *“significado al servicio del poder”*¹⁴, de igual manera la clase dominante que globaliza al mundo bajo sus mantos de dominio, ejerce ideas ocultas que controlan con nuevos hábitos implantados, pues al existir desigualdad

¹² <http://personales.ciudad.com.ar/Derrida/artefactualidades.htm>

¹³ Larraín Jorge; Pág. 49, 1996

¹⁴ Larraín Jorge; Pág. 48, 1996

social de clases (o de conocimiento), emergen vínculos de poder de una sobre otra, porque *“donde quiera que existan relaciones asimétricas de poder hay una situación de dominación, y, por lo tanto, la ideología ayuda a sostener no solo la dominación de clase, sino también una variedad de relaciones de dominación entre grupos étnicos, entre naciones - estados, entre sexos, etc.”*¹⁵

La nueva ideología asumida por la globalización se expande a pasos agigantados por medio de la reproducción de sus intereses, “ideales” que son incorporados en la masificación de los nexos entre poder y clase dominada, es decir, por los distintos medios de control como la arquitectura (vivienda social no aptas para habitar culturalmente), economía - comercio, medios de difusión, prensa, academias, escuelas, etc. Esta estrategia es implantada fundamentalmente por empresas extranjeras - mundiales, que rápidamente se masifican, y que en si, son *“procesos ideológicos transnacionales que sustentan otras formas de poder y dominación, que también están relacionados con la mantención del capitalismo como sistema global.”*¹⁶

Las fuerzas de poder global crean exterminios de identidades culturales, realizando la homogeneización de las costumbres locales en cultura de mazas, igualdades impuestas por medios ya mencionados. Al terminar con procesos culturales locales, independencias de conocimiento, fomenta la diferencia de clases, porque las personas con menor poder adquisitivo al no poder comprar, principalmente, los insumos que necesitan para madurar según su cultura, deben conformarse con lo que les entregan los poderosos para satisfacer sus necesidades. *“La ideología oculta no solo antagonismos de clase, sino también formas de dominación colonial, racial y entre sexos que afectan a los pueblos del Tercer Mundo, a las minorías étnicas y a las mujeres.”*¹⁷

¹⁵ Larraín Jorge; Pág. 48, 1996

¹⁶ Larraín Jorge; Pág. 47, 1996

¹⁷ Larraín Jorge; Pág. 49, 1996

Al ejercer sus dominios sobre diferentes culturas colectivas e individuales, la globalización tiende a oprimir sus identidades con su poder totalitario, homogeneizante y de control de masas culturales, y mientras estas *“grandes transformaciones sociales tienden a desarraigar identidades ampliamente compartidas y, en consecuencia, afectan a las personalidades personales”*¹⁸, existen otras fuerzas que movilizan acciones humanas que favorecen a mantener la soberanía, ya que *“mientras más profundas son las tendencias universalizantes, en mayor medida los pueblos, grupos étnicos o sectores de la sociedad buscan reafirmar sus diferencias y en mayor medida se apegan a su localidad.”*¹⁹

En consecuencia, fomenta que los individuos (en este caso un artista del tercer mundo) revitalicen el significado de la libertad individual, de la personal elección el habitar y hacer, solo influenciado por la manera cultural de ser individual y colectivo. De redefinir el contexto local; el pequeño amenazado por la grandilocuencia del opresor.

La propuesta visual que aquí emerge, corresponde a ese reconocer la problemática de la globalización en el espacio social, en este caso por un nuevo artista en medio del contexto académico (como trasfondo político de su obra) para así ejercer el poder del individuo no “poderoso” (en términos de dominio) de reconstruir el mosaico, desarticulado o apocado por las fuerzas de control, que en su caso coartan la libertad de expresión, de pronto sobreacadémica. Como lo menciona Manuel Castells para las sociedades con problemas producto del gran desarrollo de procesos globales - capitalistas: *“la reconstrucción de un Estado que sea capaz de proteger a la población y de regular dirigir estratégicamente la economía es una idea que no solamente no está superada, sino que está demostrado, a partir de esta última década, que es una necesidad absoluta para América Latina y para el mundo.”*²⁰

¹⁸ Larraín Jorge; Pág. 115, 1996

¹⁹ Larraín Jorge; Pág. 117-118, 1996

²⁰ Castells Manuel; Pág. 35, 2004

Las ideas propuestas están vinculadas a la búsqueda de comunicación con los pequeños contextos, es decir, con la reconstrucción de manifestaciones mucho más humanas en su esencia, contrarias por su puesto a las profesadas por la globalización. Para este artista aún despolvado, el convivir soberanamente con el trabajo que florece desde el interior mental, no por un mero hecho anecdótico, sino por un fin de vida libre y personal en su obrar; armar su propio mapa creativo. Retomando palabras de García Canclini: *“Hay que seguir tratando con esas narrativas y metáforas identitarias porque son recursos internos de cohesión en cada grupo, en cada nación, y sirven para comunicarse con los demás.”*²¹ Lo que refiere al sentirse cercano a un escenario con identificación no reproducible por medio del control del poder, por el contrario, pertenecer y ejercer soberanía culturalmente, proyectando así un movimiento político social (personal o individual) al encontrarse en medio del paisaje de dominio de la clase hegemónica... *“pero el mundo globalizado no es solo este teatro de actuaciones desencontradas, que de vez en cuando hacen sinergia; es también un espacio organizado por industrias transnacionales de poder y comunicación, por industrias culturales y acuerdos económicos, jurídicos, todavía precarios, aunque cognoscibles y susceptibles de recibir intervenciones políticas en varios sentidos.”*²² En esta dirección camina el trabajo artístico, el ejercer un ojo de muestra y (a) tensión.

García Canclini reafirma la idea que la reconstrucción es posible, que la pintura (en este caso) y sus desplazamientos puede encontrar el camino de una renovada construcción. Puede ser articulada en diversos sentidos en el espacio social, donde interactuará con la problemática, aclarando que puede ser desmontada de los muros de exposición (utilizando objetos para su construcción como obra) y habitar en nuevos senderos. Solo basta reconocer la existencia de situaciones en donde el dominio por parte de la neo-ideología, la globalización, lo

²¹ <http://www.etcetera.com.mx/1999/358/ngc358.html>

²² <http://www.etcetera.com.mx/1999/358/ngc358.html>

académico, que domina con su poder de control, asome a los estratos de la sociedad, como por ejemplo el pedagógico (universidad).

Porque la reconstrucción no trata de derribar el sistema de dominio (que resulta enormemente difícil), solo entrega una posibilidad de atender y dar a conocer lo existente. Potenciar el resurgimiento de una voz humana; que existe algo más allá del poder, y que son los dominados y oprimidos con ansias de soberana libertad... *“Más que destruir, al mismo tiempo, comprender como se había construido un “conjunto”, y para ello, era preciso reconstruirlo.”*²³

Al referirse a sistemas de poder, de dominio, se recuerda en el arte chileno la Escena de Avanzada, que por medio de trabajos conceptuales dieron origen *“a una instancia crítica entendida en una doble acepción: como análisis y reflexión de la problemática histórico - cultural chilena y como estudio e investigación de nuevas modalidades de producción y presentación artísticas.”*²⁴ Su contexto histórico era de una dictadura del sistema gubernamental, que a su vez se incorporaba en todas las instancias sociales. En el fondo, operaban sus trabajos como prácticas artísticas en rechazo a los límites tradicionales del arte y de la clase dominante.

Algo similar acontece en el ámbito de las academias de arte en estos tiempos “libres”. Muchas son las personas (artistas - alumnos) que intentan operar desde nuevos lenguajes o fórmulas creativas, desde su soberana libertad creativa, encontrando una fuerza que actúa como poder neo – ideológico que coarta la búsqueda de las nuevas maneras de obrar mas allá de lo aprendido por la historia del arte. El crítico y teórico de arte chileno, Justo Pastor Mellado ha reflexionado que *“el espacio universitario se plantea como un lugar de resistencia o de retraso concertado.”*²⁵

²³ <http://personales.ciudad.com.ar/Derrida/artefactualidades.htm>

²⁴ Ivelic Milan, Galaz Gaspar; Pág. 177, 1988

²⁵ www.justopastormellado.cl

Capítulo cuarto

P R E S E N C I A D E L A R T I S T A U T O N O M O

A... arte = globalización académica + reconstrucción

El arte es la obra en acción, lo que en definitiva es el propio artista de manifiesto, reaccionando ante la presencia del poder globalizador, y por lo tanto, ejerciendo soberanía libre, reconstruyendo. Como afirmó Marx: *“Todo lo sólido se desvanece en el aire”*²⁶, lo mismo puede suceder con la globalización y su neo-ideología, que se sustenta sobre una clase de poder hegemónica, al igual que invisiblemente transnacional. Es lo que trata de llevar a cabo el acontecimiento a través de la pintura, permitiendo que incorpore la identificación de su propio patrón cultural (herencia, historia del artista), la libre soberanía personal; en el fondo ideas antagónicas al proceso globalizador. Aún siendo con arte, operaciones pictóricas que pueden dialogar con los actores sociales (los espectadores), estos pueden disponer de un medio de discusión o simple observancia de lo vivido por el propio artista.

*“La globalización, o mejor dicho, esa globalización autoritaria y excluyente nos destroza la existencia cotidianamente, y es casi imposible no generar estrategias y tácticas de supervivencia aunque sea de manera no premeditada.”*²⁷ Estas son las pretensiones del artista, el levantar un mundo artístico que construya (o bien reconstruya) una esfera que el totalitarismo a borrado, la de lo humano independiente. Revivir el mosaico de la libertad reprimida por las fuerzas de dominio. Utilizando la pintura como arma de lucha creativa, considerada ésta como un rastro humano por la característica de su construcción (la manualidad) donde se incorpora el cuerpo y las imperfecciones

²⁶ Roa Armando; Pág. 59, 1995

²⁷http://www.ccydel.unam.mx/pensamientoycultura/Pensaresyhaceres/pensaresyhaceres1_2/no2_guevara.htm#_ftn1

propias de la ejecución en una obra gestual, porque *“el uso de una técnica u otra contribuye a transformar la relación del pintor con la sociedad.”*²⁸

El artista quiere mostrar lo que la globalización (académica) enmascara o distorsiona en la realidad cultural de algún espacio social: *“Desde la perspectiva europea, los conquistadores representan el descubrimiento, la evangelización redentora o, si se prefiere, la modernización civilizatoria. Si se mira desde los nativos americanos, éstos serían los portadores de un sentimiento comunitario, un conjunto de saberes y una relación armónica con la naturaleza que los europeos vinieron a destruir.”*²⁹ Este es un buen ejemplo que enmarca un hecho globalizador, como asimismo universitario y académico, en donde los “discípulos” intentan apoderarse y valorar un rincón creativo propio, pero que se encuentra de frente con el peso de la historia y su herencia que no permite trazar un camino por donde no hay luz o bien no recorrerlo por estar fabricado para otros, “ese no es el camino”!.

Tal como se presenta hoy en día el producto de su expansión “ideológica” que sustenta las bases del poder totalitario, dominador y de homogeneización, ya que *“todo – se diría entonces -, y aún la violencia; el sufrimiento y la guerra y la muerte, todo está construido, ficcionalizado, constituido por y con vistas a los dispositivos mediáticos, nada sucede, no hay más que simulacro y embuste.”*³⁰ Toda la base fundamental del control está delineado para lograr un fin muy bien trazado, nada hay que pensar (se presupone), todo está prefabricado por la historia y que se utiliza como un medio de dominio, como la técnica.

El artista propone una nueva significación para el contexto totalitario, ya que *“cuando se trata de arte, encontramos que las construcciones simbólicas son también maneras de imaginar lo posible.”*³¹ Es por tal razón que se manifiesta el

²⁸ García Canclini Néstor; Pág. 121, 1998

²⁹ <http://www.etcetera.com.mx/1999/358/ngc358.html>

³⁰ <http://personales.ciudad.com.ar/Derrida/artefactualidades.htm>

³¹ García Canclini Néstor; Pág. 149, 1998

reconstruir por medio de acontecimientos estratégicos como una manera de denotar *“que los valores supremos pierden validez”*³², en este caso los poderes dominantes de la globalización, y por supuesto académicos, que sustentan sus bases sobre lo aprobado anteriormente (la historia del arte). Las estrategias se dictan en función del dinámico puente que existe entre el artista y su entorno (el taller, sus aulas, su escuela, la pequeña masa dominante).

Las distintas tácticas son acontecimientos, distintos, para no permitir una linealidad o poder reproductivo que estorbe la fluidez de la creación. Al ser diferentes situaciones artísticas (estrategias) siempre existe la posibilidad de reconstruir libremente sin continuar una ruta creativa dominante, camino recorrido anteriormente, tal como lo hace la globalización.

Un acontecimiento es una situación o proceso dinámico (espacial y social) en que el cuerpo social tiene la posibilidad novedosa de interactuar u observar un hecho pictórico desplazado (la pintura articulada de manera diversa y no definida en su tratamiento operacional: como objeto, como medio tensor, jamás se sabe bien) sobre un contexto determinado. La comunicación con el otro (cuerpo social) es un término fundamental para la existencia de un acontecimiento; retomando palabras de Jaques Derrida: *“Para que exista acontecimiento..., es preciso por lo tanto que un “ven” se abra y se dirija a alguien, a algún otro que no puedo ni debo determinar de antemano, ni como sujeto, yo conciencia, ni como animal, dios o persona, hombre o mujer, vivo o no vivo; se debe poder llamar a un espectro, apelar a él, por ejemplo, y creo que no es éste un ejemplo entre otros: tal vez haya un aparecido y un “vuelve” en el origen o el fin de todo.”*³³

También determina una concepción de aparecido, de inesperado, de nueva cosa en el mundo (en este caso los acontecimientos de reconstrucción),

³² http://www.ilbolerodiravel.org/kattivimaestri/AaVvmundializacion_uca/q_uca.htm

³³ <http://personales.ciudad.com.ar/Derrida/artefactualidades.htm>

porque debe señalar caminos de libre soberanía humana, por lo tanto cultural e individual. El acontecimiento es una dinámica de estrategias que favorece al artista en el sentido de no repetir (necesariamente) un hecho artístico, ideas formuladas por los totalitarismos que homogeneizan culturas distintas, produciendo siempre algo inesperado con cada obra. El horizonte está en depender solo de la libertad de ser individualmente artista, lo mismo para las obras, cada una es distinta a la otra porque sus contextos de acción fueron distintos. Esta manera de operar tiene la capacidad de buscar en cada obra – trabajo su propia fórmula, y que cada una construya su propio texto.

Los acontecimientos no se reducen al hecho de que algo acontezca, debe ser no habiendo sido: *“El recién llegado debe ser absolutamente otro, un otro que espero no esperar, que no espero, cuya espera está hecha de una no espera... Si estoy de que habrá acontecimiento, no será un acontecimiento. Será alguien con quien tengo una cita... talvez un amigo, pero si sé que llega, y estoy seguro de que llegará, en esa medida al menos no será un recién llegado. Pero desde luego la llegada de alguien que espero también puede, por tal o cual otro lado, sorprenderme cada vez como una oportunidad inaudita, siempre nueva, y por lo tanto sucederme una y otra vez. Discretamente, en secreto...”*³⁴ (Jaques Derrida) Cada acontecimiento tiene la particularidad de inesperado, ninguno recurre a ninguno, todos y cada uno de ellos son como personas: todas son seres humanos pero con personalidades distintas... todas son reconstrucciones e individualmente responden a sus propios mapas creativos. Según el contexto (cuerpo social – artístico) se construye el texto (cada obra).

Parte importante está en que el espectador tenga la posibilidad de observar y “especular” acerca de lo acontecido, pues *“cuanto más disminuye la importancia social del arte, tanto más se disocian en el público la actitud crítica y*

³⁴ <http://personales.ciudad.com.ar/Derrida/artefactualidades.htm>

*la fruitiva.*³⁵ Fachada del aspecto político del acontecimiento, posteriormente profundizada.

El arte (la obra y por supuesto el artista) al encontrarse entre la globalización y la reconstrucción pretende mostrar el espacio social del dominio, mundo desaforado con respecto a las concepciones individuales de mundo. Revelar el mundo que se homogeneiza guiado por las clases que controlan el poder, pero a su vez exponer otra fachada de la realidad: la libertad y la opresión. Los conceptos de la obra expondrán un sistema oculto, con conciencia humana soberana, pues, para que ocurra un acontecimiento de reconstrucción, los conceptos de la problemática hay que *“desplazarlos, volverlos contra sus opuestos, reinscribirlos en otras cadenas, modificar poco a poco el terreno de trabajo y producir así nuevas configuraciones.”*³⁶ Son las intenciones de cada obra, que al indagar sobre un contexto determinado, formula coordenadas propias que guiarán su propia construcción, en el evidenciar su “soporte” (cuerpo político) y a sí misma. Reconstruir sobre lo edificado y con ello generar un nuevo esquema visual del contexto, que en definitiva significa un nuevo esqueleto visual para la obra de arte: la obra de arte es a la política como las personas son al medio ambiente. Las obra no se genera ensimismada en la técnica o en su modo constructivo, sino que por el contrario, por conversaciones tanto con el medio social como personal (mental). Es un punto de equilibrio entre el cuerpo social y la experiencia del artista con él.

El arte se mantiene en una constante tensión entre lo analizado y lo propuesto; entre el dominante y lo dominado. De ser pintura (recurso tradicional de la historia del arte), ahora presentada en contextos espaciales y sociales definidos, jugando un papel político (que posteriormente será analizado). Por lo tanto, se inserta en lo que sería un cuestionamiento al propio soporte de la pintura tradicional, es por eso que *“la crítica deconstructiva sigue siendo necesaria en*

³⁵ http://inicia.es/de/m_cabot/la_obra_de_arte_en_la_epoca_de_su.htm

³⁶ <http://personales.ciudad.com.ar/Derrida/artefactualidades.htm>

tanto las imágenes destinadas a enmascarar la violencia y la dominación persisten en ferias internacionales, en libros escolares y en discursos de reuniones gubernamentales iberoamericanas donde el entusiasmo por negocios “comunes” despoja de conflicto a los imaginarios de la memoria.”³⁷ La crítica a los que manejan el poder del dominio de masas por medio de las comunicaciones (prensa, arte), de las herencias complacientes (compadrazgos), etc.

Siempre es necesario cuestionar ¿qué hacen?, ¿por qué? y ¿cómo lo hacen?, ya que los afectados son las personas directamente vinculadas a una sociedad globalizada como la nuestra, en todas las escalas. Son a los grupos sociales no pertenecientes a la clase de poder que se les determina su futuro con prohibición a su soberana libertad como miembros de una sociedad con igualdad de derechos. En esa dirección se dirige el artista con los acontecimientos de reconstrucciones, porque *“la operación soberana no se contenta con neutralizar en el discurso las oposiciones clásicas, sino que transgrede en la “experiencia” (entendida como experiencia mayor) la ley o las prohibiciones que forman un sistema con el discurso, e incluso con el trabajo de neutralización.”³⁸*

En la búsqueda de manifestarse del artista, éste se encuentra frontalmente con el sistema globalizador proponiendo la antítesis del mismo, por medio de una conciencia artística desarrollada para exponer lo oculto por el proceso opresor. Esta premisa puede entenderse como parte del *“movimiento contra la razón totalizante y su sujeto es a la vez un movimiento contra la obra de arte autónoma y sus pretensiones de unidad y sentido; de ahí que el impulso vanguardista en que la conciencia posmoderna se anuncia a sí misma tenga que poner en cuestión no solamente la unidad del sujeto y la unidad de la obra de arte – dicho en términos sociológicos: el proceso de diferenciación de una esfera del arte en el mundo moderno, esfera entendida como algo diverso del sistema tecnológico, del sistema político y de las ciencias.”³⁹*

³⁷ <http://www.etcetera.com.mx/1999/358/ngc358.html>

³⁸ <http://personales.ciudad.com.ar/Derrida/artefactualidades.htm>

³⁹ Casullo Nicolás; Pág. 322, 1995

La obra de arte es un sistema dinámico que no se sustenta de manera independiente de otros campos de estudio y de problemáticas, por lo tanto, obra de arte necesita de la globalización para ser un hecho rector.

B1... artista como institución

El artista ratifica el sentido de su manifiesto reconstruyendo pictóricamente el contexto analizado (todos los acontecimientos tienen un mismo patrón de construcción, es decir, el cuerpo físico del artista en acción en el acto pictórico ejecutorio, desde la materia tradicional pigmentada hasta objetos y espacio). Es decir, apelando a la personalidad de cada obra con su contexto, ya que cada cual tiene su motivación en virtud a su “emplazamiento” en un cuerpo social – artístico. La ejecución y por lo tanto la determinación y presencia del individuo libre e independiente activo, obviamente antagónico al totalitarismo, queda incluida en la obra por tratarse de estrategias inmersas en el campo de la manualidad en la manera de operar; en la presencia del artista como ente productor no solo de ideas o conceptos, sino que también de construir un texto por medio de los medios creativos y constructivos que utiliza. Es decir, la propia manualidad pertenece al discurso reconstructivo de los acontecimientos. El artista actúa como precursor de un contexto reprobado por el discurso globalizador, reintegrando el sentido de la soberana libertad de un ser cultural (la personalidad independiente de ser artista – alumno).

Este sentido en conjunto con la reconstrucción (el artista como institución) no se basa en un sistema totalizador como los procesos globalizadores, donde se pretende unificar a toda una masa culturalmente diversa en una unidad, sino que funciona como un sentido de crear un mundo personal de reconstrucción, que está dado por la imaginería personal del propio artista, su propia experiencia, donde se recrea parte de la historia aprendida del mismo y que simboliza el carácter de individual y por lo tanto de libre soberanía. Esta valoración de la personalidad libre, autónoma, *“presupone al individuo como actor, diseñador, malabarista y director de escena de su propia biografía, identidad, redes sociales, compromisos y convicciones. Expresándolo llanamente, “individualización” significa la desintegración de las certezas de la sociedad industrial y de la compulsión de encontrar y buscar nuevas certezas para uno mismo y para quienes carecen de*

ellas. Pero también significa nuevas interdependencias, incluso interdependencias globales.”⁴⁰

Ser institución se integra en el marco de la individualización como ventana de crítica al sistema de la globalización, expresando la soberanía individual del ser humano artista en el contexto (académico - universitario) actual, ya que *“nos encontramos una vez más ante el mismo cuadro: decisiones, posiblemente decisiones indecibles, ciertamente decisiones no libres, sino impuestas por otros y arrancadas a uno mismo, bajo modelos que conducen a dilemas.”*⁴¹ Modelos de la historia, de la tradición, de la era industrial mecanizada que apuntan a caminos trazados por otros, por los que toman las decisiones y publican sus determinaciones en virtud a su posición en la escala jerárquica. Por lo tanto, rearticulando al individuo y su imaginaria a escala social, se reintegra la presencia del ser personal a la esfera socio - espacial de discusión, es decir, un ser individuo al tamaño del proceso globalizador de “ideales” impuestos.

La reinserción de la pequeña escala (ser individual) a la macro (sistema actual de dominio), es una necesidad del artista para mostrar la contrapartida del proceso neo - ideológico que difunde la globalización, presentando el sentido individual de la personalidad como mundo tensor al sistema actual, pues con este se expone la condición soberana libre, sin ideología que subyugue el control. Esta manifestación al no ser un órgano totalizador no se enfrenta como un cuerpo de difusión reproductora de alguna idea global, igual que la fuerza homogeneizadora, sino que toma un camino lateral, determinado (en cada obra) por el contexto.

Entonces, la institucionalidad se dirige a que *“las acciones habitualizadas retienen, por supuesto, su carácter significativo para el individuo, aunque los significados que entrañan llegan a incrustarse como rutinas en su depósito general de conocimiento que da por establecido y que tiene a su alcance para sus*

⁴⁰ Beck Ulrich, Giddens Anthony, Lash Scott; Pág. 29, 1997

⁴¹ Beck Ulrich, Giddens Anthony, Lash Scott; Pág. 29, 1997

*proyectos futuros.*⁴² Esta habitualidad se presenta como la frecuencia sobre la que se posa el artista para integrar la personalidad del esfuerzo individual, de la historia o pretexto personal como un recurso simbólico para reconstruir un contexto oprimido por las clases dominantes, expuesto en el entorno socio - espacial en que se inserta cada obra.

Este carácter de individual (o soberanía libre) es el puente para transgredir sutilmente la situación homogénea y totalizadora de la globalización, el que puede exponer novedad ante un sistema opresor, como serán los acontecimientos, porque *“el trasfondo de la actividad habitualizada abre un primer plano a la deliberación y la innovación.”*⁴³

Cabe recordar que toda estrategia reconstructora por medio de la individualización es para lograr que el discurso homogeneizador de la actualidad se tense ante la presencia del nuevo “discurso”. El artista y alumno de una academia se admite así como un artista político, al actuar ante una realidad social, porque *“si logramos formarnos un nuevo concepto de la realidad no es por un capricho personal, sino a causa de hechos concretos que ocurren a nuestro alrededor.”*⁴⁴

⁴² Berger Peter, Luckmann Thomas; Pág. 74, 1995

⁴³ Berger Peter, Luckmann Thomas; Pág. 75, 1995

⁴⁴ Tápies Antoni; Pág. 25, 1970

B2... artista político

“Desde siempre ha venido siendo uno de los cometidos más importantes del arte provocar una demanda cuando todavía no ha sonado la hora de su satisfacción plena.”⁴⁵ (Walter Benjamín)

El artista integrado junto con su obra a la escena social, acontece como un dispositivo de acción - reacción ante una actualidad que ocurre al nivel de problemática, como es la globalización que controla las culturas sociales e individuales, y reconocer su posicionamiento social - político de artista en una realidad determinada, es también advertir el hecho político del arte como estrategia de dominio o liberación, ya que ha sido utilizado *“como instrumento para constituir la hegemonía de las clases dominantes y desarrollar la impugnación de las clases subalternas, legitimar la opresión o movilizar críticamente a los oprimidos, para conocer y comunicar pero también para enmascarar y dividir.”⁴⁶*

La situación del artista frente a un proceso de control y dominio se expone como un hecho simbólico de una clase oprimida por el poder de otros (sustrato de la política), y asimismo acciona la dinámica social actual, ya que *“cuando se advierte que las relaciones simbólicas entre los hombres son asimismo relaciones de poder, comprendemos que el estudio... de las representaciones debe acompañarse con el análisis de otra región de la superestructura: la política.”⁴⁷*

En el intento que *“en la esfera del arte, igual que en la científica, sea importante llegar a la verdad objetiva, no solo para conquistar al enemigo sino también para formular nuestra propia concepción del mundo,”⁴⁸* se hace necesario

⁴⁵ http://inicia.es/de/m_cabot/la_obra_de_arte_en_la_epoca_de_su.htm

⁴⁶ García Canclini Néstor; Pág. 148, 1998

⁴⁷ García Canclini Néstor; Pág. 149, 1998

⁴⁸ http://rwor.org/a/v23/1110-19/1117/skybreak2_s.htm

para el artista tomar un puesto en la sociedad, alinearse de algún lado; por tal razón este se posiciona como ente crítico frente a la problemática de la globalización como táctica de control de masas y por supuesto de individuos, pues al estar inserto en una sociedad en que se controlan las ideas propias y/o culturales, como agente social, como artista adquiere la condición de presencia humana individual problematizada por el sistema, dominada y por lo tanto ocupa un puesto social en la sociedad, de intento de control por un sistema totalizador, y de rechazo o molestia del mismo.

*"El problema es que después de conocer, uno no puede desconocer. Cuando uno conoce la verdad, el mantenerse callado, el no decir nada, es una acción política tanto como el protestar. No hay inocencia. De un modo u otro, uno es responsable."*⁴⁹ Por tal razón el artista se reconoce como artista político, porque sabe y conoce la realidad del sistema actual, y el no "decir algo" o construir un texto al respecto sería un camino caprichoso y egoísta por no mostrar el acontecer y por último exponer una situación - solución personal, pudiendo por medio de la visión quizás crítica de artista, poner sobre la mesa una nueva concepción de lo real... *"El papel del arte no es solamente demostrar cómo es la vida sino cómo debe ser."*⁵⁰

El artista al entregar y mostrar un mundo posible (o "el patio trasero de una casa que no se ve desde la calle"), también accede a presentar su posicionamiento social como artista, y no mantenerse ajeno o en estado de reposo (o simple opinancia), pues tuvo conocimiento y experiencia basta de la realidad del entorno, como que *"después de un largo ocultamiento del significado de la irrupción europea en América, en el cual la violencia fue disimulada con eufemismos: "descubrimiento", "evangelización", tarea evangelizadora,"*⁵¹ de muchos disfraces de la clase que sustenta el poder en pos del dominio social total.

⁴⁹ http://rwor.org/a/1206/artists_s.htm

⁵⁰ http://rwor.org/a/1206/artists_s.htm

⁵¹ <http://www.etcetera.com.mx/1999/358/ngc358.html>

El artista siente la responsabilidad para con su trabajo de articularlo desde la realidad opresora, como medio conceptual de análisis, y por lo tanto que cada una de sus obras sean fruto de la búsqueda de liberación soberana, en un punto intermedio entre la realidad y la propuesta... entre globalización y reconstrucción.

Al tomar partido y posición, el artista no pretende mimetizar otras definiciones de menor fuerza expositora del problema, sino que enfrentarlo directamente porque *"el arte no solo ejerce una tremenda influencia en la política, también hay una enconada lucha en la esfera del arte sobre qué se producirá, qué se apoyará, y la burguesía, la clase dominante, tiene muchas formas diferentes de controlar el arte. De hecho, en la actualidad en Estados Unidos, prefieren hacerlo sin tener que mostrar la mano dura, cuando es posible. Prefieren hacerlo dando la apariencia de pluralismo, lo mismo que fingen tenerlo en la esfera política dando a entender que nuestro arte no tiene carácter político, no tiene carácter de clase, solo diferentes puntos de vista que expresan las diferentes maneras que tiene la gente de ver el mundo."*⁵²

La obra pictórica (desplazada) se fecunda desde la clase dominada, en consecuencia, es imposible no tomar la posición política desde el arte en términos de pertenecer o no, y de reflejar una realidad en conjunto con tener un punto de vista definido, como el adquirido en lo independiente por el artista: desde el arte hacia el mundo de lo real.

En la obra, la posición política del artista se connota, primero, con la utilización del espacio social (y por supuesto artístico) y de objetos re (es)cogidos que en si ya contienen fuerza simbólica de reflejo social como segmento conceptual y a veces pragmático en la construcción de ellas, y segundo, con el antagonismo denotado en las imágenes que para el artista tienen origen en su propia historia, utilizando imágenes de su imaginería personal y elementos de uso diario; de su cotidiano, lo banal. Por lo tanto, todas las imágenes están en

⁵² http://rwor.org/a/1206/artists_s.htm

oposición al proceso de dominio, a la globalización, con su utilización en la masa - reproductora de elementos con carga neo - ideológicas. Lo banal y cotidiano como recurso para conformar un texto desde el discurso de lo individual, libre e independiente, por lo tanto el artista se posa sobre su propia experiencia visual para ejercer su condición política opuesta a la fuerza presente dominante.

Aunque el creador se somete al sistema opresor mostrando un segundo rostro del mismo, no pretende legitimar su planteamiento como precursor ideológico, sino por el contrario, formular una nueva idea como punto de vista individual (demostrándolo con las obras, su manera de operar y su situación como institución) de un artista en particular, por la razón que involucra su historia - experiencia como esencial en la formulación de imágenes pictóricas. En conclusión, no generar un segundo recurso de poder de dominio general, sino que apelar a la libre soberanía personal.

“¡No al arte enajenado!”⁵³

(Nicanor Parra, poeta y antipoeta chileno)

C... libertad del artista

Al tomar la reconstrucción desde una perspectiva individual, el artista recrea un paradigma neo - moderno (postmoderno), ya que reformula una problemática social (y por supuesto artística), general, de una sociedad (macro escala) desde una visión personalista, es decir de libre y único relato. Para Jorge Larraín (1996) el postmodernismo cuestiona la idea de una verdad general y desconfía de las teorías totalizantes que proponen la emancipación universal. El discurso postmoderno no considera a la razón como criterio básico para construir identidades y sus “otros”. Para el autor en el postmodernismo el mundo carece de coherencia y por lo tanto una representación unificada del mundo es imposible. Todo lo que existe es una colección de fragmentos en constante cambio. Por tal razón no es posible estructurar una sola historia o un punto de vista comprensivo que se pueda entender como un todo. Es por eso que el énfasis posmodernista se presenta como discontinuidad y fragmentación.

El artista - alumno no plantea su discurso desde la regla del mega relato, de lo permitido por la especie que gobierna y posee el control del conocimiento, sostenidos por los permisos que la historia de las tradiciones en el arte le ofrecen. Procede desde la historia que le ha tocado vivir; se aferra a lo que cree en su finita ignorancia, aunque sea indeterminado percibir los límites del modo que tiene de operar con su obra. Rehuye del paradigma del control opresor (global) para situarse desde la perspectiva de la individualidad, donde se puede atribuir la libertad soberana del ser un individuo cultural, por lo tanto distinto a todos, y por supuesto, a la impuesta homogeneización de los procesos totalizadores, tanto académicos en su corta vida artística como sociales, porque *“solo los individuos fabrican sus propias verdades estableciendo lo que es verdadero y lo que es falso.”*⁵⁴

⁵³ Revista Diseño ETC, n ° 64, 1998

⁵⁴ Montecinos Hernán; Pág. 194, 1996

En la presencia del ser individuo (por medio de la autonomía del artista) se encuentra la libertad de elección del camino a tomar para construir textos y edificar cuerpos de producción artística soberanamente en pos de la reconstrucción. El artista trabaja desde una completa independencia de los procesos de investigación y propuesta de su trabajo personal, no atribuyendo normas constructivas de creación, ni fórmulas impuestas, es decir, dando cabida a una personal estrategia de diálogo para con su obra, ya que al pertenecer a una línea posmodernista de articulaciones artísticas, retomando ideas de Nicolás Casullo (1995), para un artista posmoderno la obra que lleva a cabo, en principio, no están gobernadas por reglas ya establecidas, y no pueden ser juzgadas por medio de un juicio determinante, como el de la historia, por la aplicación de otra obra de categorías conocidas. Las reglas y las categorías son lo que la obra en particular investiga. El artista trabaja sin reglas para establecer los presupuestos de aquello que habrá sido hecho. De ahí que la obra tenga las propiedades del acontecimiento: también que llegue demasiado tarde para su autor, o, lo que viene a ser lo mismo, que su realización comience siempre demasiado pronto. Posmoderno será comprender según la paradoja del futuro (post) lo anterior (modo).

Por tal razón, aunque el artista trabaja con una mecánica prefabricada (la pintura) intenta encaminarla y reconstruirla desde lo que él considera pertinente para cada caso o acontecimiento de reconstrucción, solo manteniendo la concepción de la claridad y consecuencia en su argumento visual. Intenta operar desde fuera de los substratos del dominio que lleva a cabo la globalización; comienza el trabajo artístico no a partir de la historia general, sino desde su propia historia... la propia experiencia.

Reconstruir, en consecuencia, es una búsqueda constante por medio de un juego pictórico que acude al llamado de la libertad personal; instalar la pintura en términos conceptuales y pragmáticos donde y como considere apropiada. La pintura se acciona como presentación del individualismo marcado por la manera

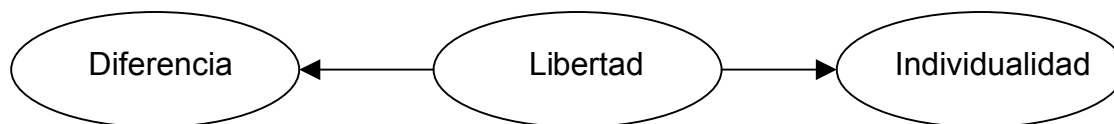
en que se construye y donde se posa cada obra. La presencia humana (corporal) por medio de su dinámica de acción, del error constructivo que se expande desde y hacia el soporte en la semántica reconstructiva.

El autor pretende reconstruir proyectando la libertad individual de la ruta constructiva de una obra, adquiriendo solo su verdad en la fórmula y no la impuesta por el sistema globalizador, el totalitarismo (homogeneización), acercándose al sentimiento posmodernista que *“privilegia la indeterminación, la fragmentación, la heterogeneidad y la diferencia. Desconfía de las verdades absolutas y de las metanarrativas o discursos totalizantes de aplicación universal.”*⁵⁵

El artista solo busca la concertación personal del lenguaje, y a través de la libertad *“reconocer a la pluralidad e intraducibilidad de los juegos de lenguaje entrelazados entre sí su autonomía y especificidad, no tratar de reducirlos unos a otros; con una regla que sería, empero, una regla general.*

*“Dejadnos jugar y dejadnos jugar en paz.”*⁵⁶ (J. F. Lyotard)

En la obra, la libertad del artista (individualidad) también se presenta en el recurrir a la imaginería personal de las imágenes y por sobre todo, en la esencia del acontecimiento; distintas estrategias reconstructivas, no permitiendo la imposición de ninguna regla para llevar a cabo cada propuesta, solo aconteciendo por medio de distintas tácticas.



⁵⁵ Larraín Jorge; Pág. 244, 1996

⁵⁶ Casullo Nicolás; Pág. 324, 1995

“Estas acusaciones son producto de una sensibilidad mal desarrollada. La costumbre de prestar atención especial a la forma y el consiguiente modo de fruición, es decir, el apego a la forma habitual de equilibrio, he aquí las fuerzas que deslumbran, que no permiten vía libre a sentimiento libre.”⁵⁷

(W. Kandinsky)

⁵⁷ González Ariel, Calvo Francisco, Marchán Fiz Simón; Pág. 98, 1979

Capítulo quinto

a - C O N D I C I O N D E L A P I N T U R A

A... Atemporalidad del proceso reconstructivo de la pintura

Los acontecimientos de reconstrucción se hacen presentes a través de la pintura en sus concepciones pragmáticas (constructivas) y conceptuales (desplazamiento máximo del término tradicional), por medio de la cual se presenta la acción humana en su construcción y por lo tanto, la figura misma del individuo artista (y alumno) como sinónimo de antagonismo al sistema globalizador.

El proceso totalizador, al expandirse por el mundo como una neo-ideología se apodera de los procesos de cambios culturales en todo el planeta, enfrentando las distintas problemáticas sobre las que diagrama su estructura con la misma fórmula. Este paradigma corresponde al aspecto homogeneizador del sistema, viajando por las distintas culturas mimetizándolas, es decir, totalizando sus “ideas”, en conclusión, reproduciendo su neo - ideología... *“sus características... el ser un proceso homogeneizante y aleatorio al sistema de valores y a la sobrevivencia cultural de grupos, pueblos y naciones.”⁵⁸*

La pintura, en definitiva, se apodera del paradigma inverso, no se estructura como ideología y por lo tanto se conjuga en la no - reproducibilidad, antagónico al sistema de dominio que se presenta en todo el mundo de igual manera. Este carácter aparece en pos de la reconstrucción, y por consecuencia, de la libertad soberana del ser sujeto artista individual (incluso las mismas obras con sus distintas personalidades).

La pintura al no exponerse como una situación ideológica (globalización), actúa de manera atemporal al sistema de control, no continuando con lo establecido, con la reproducibilidad que promueve tal sistema. Por esto la

pintura acontece, se ordena, compone y estructura de manera independiente en cada situación de reconstrucción. Cada obra se compone sobre la base de sus propias reglas y según el soporte (contexto), opuesta a la pintura tradicional seriable (por ejemplo hiperrealista), pigmentación líquida sobre tela que no responde a la práctica de su propia estructura y cuerpo soporte; opera en la práctica negando su realidad, su técnica queriendo imitar otra realidad. Vive en un continuo querer ser, logrando solo la fácil reproducción y con ello perder su espíritu creativo de origen. Logra resolver de buena manera las ordenes de la historia, y por lo tanto es dominada por “el conocimiento sublime” de la globalización... “todos deben pintar técnicamente como todos, viva la personalidad.”

Las diversas estrategias de acontecimiento hacen que las obras propuestas no se expongan a la reproducción, lo que sería un acercamiento a lo ideológico del manifiesto globalizador. Como cada obra habita desde la pintura (y sus desplazamientos), estas son la concreción de la inmediatez humana y artística en presencia e independencia, no es superada por la temporalidad multiplicadora o repetitiva de la globalización, sino que camina a través de senderos distintos, no es reproducible gracias al contexto de construcción de sus individuales estructuras.

Cabe recordar que el mismo arte ha sido un medio de control y dominio social, principalmente económico, marchando en la misma línea por todas las culturas, buscando la repetición como un mero hecho económico y por lo tanto de poder. Las academias no han sido la excepción, como lo menciona Walter Benjamín en “Discursos Interrumpidos”: *“La obra de arte ha sido siempre fundamentalmente susceptible de reproducción. Lo que los hombres habían hecho, podía ser imitado por los hombres. Los alumnos han hecho copias como ejercicio artístico, los maestros las hacen para difundir las obras, y finalmente*

⁵⁸ Soc. Herminia C. Foo Kong Dejo, 1997

*copian también terceros ansiosos de ganancias. Frente a todo ello, la reproducción técnica de la obra de arte es algo... con intensidad creciente.*⁵⁹

La obra reconstructiva no se reproduce (también) porque en la copia no existiría el carácter para lo cual fue creada, tendría una función anómala (reproducción = difusión en masa = ideologización) y la presencia exclusiva del ejecutor para la obra: presencia humana en acción en lo manual, no tendría ningún sentido semántico. La obra pictórica no se reproduce presentando su sentido atemporal para generar una condición independiente, libre y soberana del mensaje reconstructivo con cada una, que por lo demás, es perpendicular a la idea de la clase que controla el poder, porque *“en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y el ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en que se encuentra. En dicha existencia singular, y en ninguna otra cosa, se realizó la historia a la que ha estado sometida en el curso de su perduración. También cuentan las alteraciones que hayan padecido en su estructura física a lo largo del tiempo, así como sus eventuales cambios de propietario. No podemos seguir el rastro de las primeras más que por medio de análisis físicos o químicos impracticables sobre una reproducción; el de los segundos es tema de una tradición cuya búsqueda ha de partir del lugar de origen de la obra”*⁶⁰, es decir, definitivamente de la obra original e independiente.

La propia obra pierde el espíritu original y la dinámica construida al ser copiada o seriada, ya que tendría un alto valor para el sistema que analiza y enfrenta, esfera no importante en términos de participación o expansión de sus textos. Este mismo tema, de la pérdida del fundamento, Walter Benjamín lo analiza y lo define como el aura de la obra: *“en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta. El proceso es sintomático; su significación señala por encima del ámbito artístico. Conforme con una formulación general: la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del*

⁵⁹ http://inicia.es/de/m_cabot/la_obra_de_arte_en_la_epoca_de_su.htm

⁶⁰ http://inicia.es/de/m_cabot/la_obra_de_arte_en_la_epoca_de_su.htm

*ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible.*⁶¹

Las distintas tácticas de reconstrucción adquieren el carácter de irrepetible, porque no retoman la herencia histórica del ejercicio anterior, es decir no se copia un acontecimiento de un espacio artístico y/o social determinado en otro, puesto que en esa coordenada avanza la clase dominante, el arte y la pintura reproducible (globalización de control). Lo que hace el artista y alumno de esta academia (U.C.T) es con cada obra determinar un marco específico de acción, en el cual abarca el texto determinado por el contexto en que se enmarcan los acontecimientos (ejercicio reconstructivo de un entorno social - artístico, a veces espacial, definido por la presencia de procesos globalizadores en un cuerpo determinado como el universitario).

La técnica pictórica es irrepetible en el hecho que opera en función al gesto espontáneo y al error de la ejecución en la obra, lo que la hace irreproducible en términos de fundamento o expansión de su significado original.

En este sentido, la técnica no depende de si misma (cuerpo por cuerpo), sino que es la extensión del oficio interior o mental del artista, produciéndose un puente entre individuo artista (ejecutor) y su yo interno, definiéndose así la técnica (ejecución = inmediatez ejecutora).

*“Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signatura de una percepción cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible. Se denota así en el ámbito plástico lo que en el ámbito de la teoría advertimos como un aumento de la importancia de la estadística. La orientación de la realidad a las masas y de éstas a la realidad es un proceso de alcance ilimitado tanto para el pensamiento como para la contemplación.”*⁶² (Walter Benjamín)

⁶¹ http://inicia.es/de/m_cabot/la_obra_de_arte_en_la_epoca_de_su.htm

⁶² http://inicia.es/de/m_cabot/la_obra_de_arte_en_la_epoca_de_su.htm

B... la pintura = mental

*“La forma es la expresión exterior del contenido interior”*⁶³

(W. Kandinsky)

La pintura no es el resultado de la estructura externa; no es el cuerpo de una reunión técnica de principios, sino una asamblea de ideas y manifestaciones ocultas, guardadas y proyectadas desde la conciencia del artista. Esto es también en respuesta a la conciencia postmoderna, del individualismo como acto creativo y que por lo tanto resurge a través de la propia experiencia del artista y alumno, pues *“¡todo es posible! Porque todo ocurre en un campo infinitamente más grande que el que limita la medida del cuadro o de la que hay materialmente en el cuadro.”*⁶⁴ En este caso no necesariamente una pintura en términos tradicionales sobre un muro.

El artista utiliza o se adueña de una u otra técnica (entiéndase técnica como el cuerpo pragmático de una obra incorporado en función de una idea) en virtud de la fidelidad al resultado de su estructura interna mental y por lo tanto la obra no es la técnica, ella solo es el cuerpo material; la pintura es lo que se “oculta” y vela a la superficie matérica de los materiales. La creación pictórica no es la resultante de técnica por técnica, como se comprende el arte por el arte. Un caso de ello es el futurismo, con Marinetti como exponente, quienes gustaban de la guerra como motor de una estética de movimiento: *“Fia ars, pereat mundos”, dice el fascismo, y espera de la guerra, tal y como lo confiesa Marinetti, la satisfacción artística de la percepción sensorial modificada por la técnica. Resulta patente que esto es la realización acabada del “arte pour l’art”.*⁶⁵ (Walter Benjamin)

⁶³ González Ariel, Calvo Francisco, Marchán Fiz Simón; Pág. 96, 1979

⁶⁴ Tápies Antoni; Pág. 138, 1970

Un artista que no se compromete con nada exceptuando la técnica, no es un artista que se manifiesta como político, en definitiva alguien que tiene un texto que construir... *“La combinación armónica del conjunto sobre el lienzo es lo que hace la obra de arte. Una obra que se contempla con los ojos fríos y el alma indiferente. Los concedores admiran la “técnica” (igual que se admira un trapecista), y aprecian la “pintura” (como se aprecia un paté). Las almas hambrientas se marchan hambrientas. La gran multitud deambula por las salas y encuentra los cuadros “bonitos” o “estupendos”. La persona que podría decir algo, no dice nada, y el que podría oír algo, no oye nada. A esto se le llama arte por arte.”*⁶⁶ (W. Kandinsky)

El cuerpo pragmático (la creación de la estructura física) es la consecuencia de un proceso interno del creador para con el contexto - problemática, es decir, cada obra es resultado del diálogo del artista con el contexto (que bien puede ser texto, solo el previo análisis del entorno de la obra lo resuelve), por lo tanto, éstas se construyen en todos sus frentes: el cuerpo material y cuerpo conceptual, desde su entorno – texto. La pintura se debe al encuentro del artista con un objeto y/o lugar, que en definitiva son los soportes de cada creación. Algo similar al proceso de los expresionistas abstractos, el cual es *“un estilo que surge del cambio mental de un hombre impactado por los terribles acontecimientos de la segunda guerra mundial,”*⁶⁷ por lo tanto las obras fueron creadas por la orientación con los hechos de violencia por los que atravesaba el mundo, haciendo que los artistas se refugiaran en su propio interior mucho más emocional. También similar a los informalistas en donde el soporte era *“una arena para actuar, lo que debería ir sobre el lienzo no es una imagen, sino un acontecimiento. El pintor ya no se aproxima al caballete con una imagen en su cabeza, se acerca a él con el material en la mano para hacer algo a ese otro material frente a él. La imagen sería el encuentro de ese encuentro.”*⁶⁸ No existía

⁶⁵ http://inicia.es/de/m_cabot/la_obra_de_arte_en_la_epoca_de_su.htm

⁶⁶ Mink Janis; Pág. 33 – 34, 1996

⁶⁷ Cerrada M. Mónica, 1994

⁶⁸ Block Cor; Pág. 232 – 233, 1982

un acercamiento desde lo técnico; no era el comportamiento del recurso material la obra, sino que la propia técnica se articulaba como médium para los estados tanto emocionales como mentales de los momentos creativos.

Es el sistema globalizador y por supuesto las academias las que se preocupan (como las sociedades imperiales tecnificadas) de la superficie, de lo técnico. La poderosa masa globalizadora lo ha demostrado con las guerras y las diversas colonizaciones que han llevado a cabo, procesos de opresión materialista. Hoy en día estos desarrollos totalitarios son la consecuencia, también, de sistemas económicos, que tecnifican las distintas culturas, trayendo con ello un apego a lo externo, al cuerpo material, a lo “bueno y bonito”. Como lo menciona Benjamin en su texto *“La obra de arte en al época de su reproductibilidad técnica”* (1936), refiriéndose al crecimiento de los medios técnicos de reproducción y el arte tecnificado en pos del poder técnico. Reflexiona que la guerra, con sus destrucciones, proporciona la prueba de que la sociedad no estaba todavía lo bastante madura para hacer de la técnica su órgano, y de que la técnica tampoco estaba suficientemente elaborada para dominar las fuerzas elementales de la sociedad. Que la guerra está determinada en sus rasgos terribles por la discrepancia entre los poderosos medios de producción y su aprovechamiento insuficiente en el proceso productivo, que... *“La guerra imperialista es un levantamiento de la técnica, que se cobra en el material humano las exigencias a las que la sociedad ha sustraído su material natural. En lugar de canalizar ríos, dirige la corriente humana al lecho de sus trincheras; en lugar de esparcir grano desde aeroplanos, esparce bombas incendiarias sobre las ciudades; y la guerra de gases ha encontrado un medio nuevo para acabar con el aura.”*⁶⁹ Para el artista el aura no es otra cosa que las ideas o sentimientos que movilizan una obra, siempre dirigidos a proyectar una gota de vida, de soberana libertad, por supuesto, en ningún caso basadas sobre un argumento aplastante de un medio por otro (de una vida por otra).

⁶⁹ http://inicia.es/de/m_cabot/la_obra_de_arte_en_la_epoca_de_su.htm

La pintura del artista político, es una consecuencia experiencial de la conciencia, no de magnificencias tecnócratas de arte por arte (de la técnica por la técnica). Una idea construida y movilizada, aún oculta, edifica conocimiento artístico positivo, no trata de aniquilar ningún medio por sobre otro; ninguna fórmula por sobre otra... “nada es mejor que nada.”

Al ser la pintura producto de un efecto mental del joven artista, con la referencia del soporte que en su cuerpo textual posee cargas que funcionan como abono para su campo fértil de ideas y sentimientos, practica la imaginería personal de sí mismo, es decir, acciona imágenes (o escenas) cotidianas o banales de su propia experiencia, personal, no extraídas de ninguna esfera tecnicista o histórica-tradicional, solo de experiencias socio - cotidianas diarias. Este recurso compromete al artista con lo individual y la soberana libertad de expresarse fuera del dominio de la clase opresora; alejado de los controles de la globalización. Al ser experiencias personales (individuales), se ratifica el no-totalitarismo u homogeneidad del reconstruir, ya que las escenas interpelan a la conciencia del autor alejado de la acción neo - ideológica. Es el mismo principio expresado por el espíritu posmodernista que rechaza *“estos discursos totalizantes, sean religiosos, liberales o marxistas. Todos los grupos tienen el derecho a expresarse por sí mismos, en su propia voz o dialecto. Esto mostraría la posición pluralista del postmodernismo como teoría que ha sido instrumental en el reconocimiento de las múltiples formas que asume el “otro”, que surgen de diferencias de ubicación geográfica, de género masculino o femenino, del tipo sexualidad y de raza. En esta medida, el postmodernismo parece apoyar al discurso latinoamericano que intenta no ser reducido a los modelos europeos y que afirma su carácter único y su propia especificidad.”*⁷⁰

La pintura, al exponerse a través de los acontecimientos adquiere la dinámica de la novedad, en términos de presentarse en cada situación como una nueva e independiente táctica reconstructiva mental y por supuesto material. Este carácter de “ser nuevo” (cada acontecimiento pictórico) lo adopta por medio

⁷⁰ Larraín Jorge; Pág. 184, 1996

de la activa conciencia (diaria) del artista, pues al ser un proceso constructivo la creación de cada obra, el artista naturalmente se encuentra experimentando situaciones mentales distintas (diferente = nuevo), subyugado por el entorno de análisis siempre activo en cambios, denotado en la diferencia de los textos tanto conceptuales como pragmáticos que construye cada obra. Esta característica del contexto y/o texto, permite al artista estar en una constante búsqueda creativa para reconstruir, lo que da paso a la libertad creativa del mismo desde su fértil conciencia.

En consecuencia, la pintura acontece como una proyección mental desde y para el soporte, conciencia que tiene su origen en la problemática globalizadora, y que está en vías del emplazamiento reconstructivo en su función, el camino creativo se deja deslizar por las frescas imágenes que son incentivadas por cada espacio o entorno social.

“Mi objetivo no es representar un objeto o un lugar, sino representar el pensamiento, hacerlo sentir. Siento que una obra debe dirigirse inmediatamente al pensamiento, ponerlo en movimiento, y por ello, hablar su lenguaje en el que el pensamiento pueda reconocerse.”⁷¹

(J. Dubuffet, pintor francés e informalista)

Capítulo sexto

C O N _ T E X T U A L I D A D D E L A O B R A

A... soporte = cuerpo con - textual

Los acontecimientos de reconstrucción son estructuras artísticas (pictóricas) simbólicas reconstitutivas que actúan tanto en el ámbito espacial como social de las estructuras de poder, desde las cuales los procedimientos pictóricos construyen y generan nuevos espacios físico – simbólicos que en conjunto con los desplazamientos de la pintura como sustancia del arte tradicional, la resignifican como instrumento simbólico de fuerzas individuales del artista y del soporte como refiguración social de las energías de poder y control.

Estas estructuras artísticas son diseñadas para que por medio de los desplazamientos pictóricos y espaciales en la construcción tanto simbólica como corpórea (cuerpo – estructura espacial) del nuevo significante por el espacio artístico y social, el alumno - artista determine personalmente situaciones de control, hegemonías y homogeneización de los procesos globalizadores, y en conjunto, tensionar ese sistema con la realidad individual del propio artista visual; operador que revive el poder de control en la medida que posee sobre el desarrollo estratégico de su obra las herramientas que le permiten como artista simbolizar los nuevos mecanismos pictóricos y “dibujar” a través de distintas operaciones su propio poder, que se formula como metáfora paradójica del texto que construye (su propio discurso). Al ser el propio artista quien rearticule el significado y significante del soporte - lugar en una obra visual, es también quien controla desde su interna e individual institucionalidad, a niveles representativos, la hegemonía de los poderes globalizadores, ya que ordena y determina arbitrariamente en su trabajo creativo lo que se reconstruye. Es el sentido paradójico en esta vinculación entre lo global (sistema homogeneizador) y la individualidad (reconstrucción desde el propio artista). El artista rearticula el

⁷¹ López Manuel; Pág. 40, 1996

discurso con_textual (soporte) en una obra visual irrepetible por la connotación textual del relato, lo que también puede sumarse a lo paradójal de las operaciones, pues el contexto vive en una constante reproducibilidad (sentido neo – ideológico), no así la obra de arte que se transmite como una materia fuera de los presupuestos ideológicos hegemónicos presentes en los soportes, solo se predetermina a reconstruir el discurso del soporte desde la libre e íntima institucionalidad de sí mismo.

El artista visual utiliza la pintura como recurso tensor y de cuestión del propio sistema globalizador, reutilizando este contexto de análisis como soporte para las obras, entendiéndolo como el cuerpo que articula la dinámica textual y contextual del discurso personal del artista.

El soporte pictórico ya no se resuelve y entiende bajo los cánones absolutos y estigmatizados por la historia o tradición artística, que habla de la pintura sobre un soporte tela (o bidimensional) como una ventana a otro mundo colgada en un muro, sino que se rearticula sobre procedimientos familiarizados con la nueva praxis y conceptualización de la pintura como *modus operandi* en términos conceptuales y prácticos.

La nueva praxis de la pintura se refiere a la energía reconstructora del significante y significado, en el cómo la pintura se rearma sobre sí misma en términos simbólicos y visuales dependiendo esta nueva manera de operar: desde la con_textualidad, donde puede adquirir diversas articulaciones y desplazamientos tanto en sus formas espaciales como pictóricas.

El desplazamiento en sus conceptualizaciones se debe a esta nueva manera de operar, donde la pintura no se resguarda en la historia para “acometer” en el arte, sino que se reformula como un activo mecanismo político desde el propio artista para determinarse según el soporte, y que se manifiesta a escala simbólica como un significado del individualismo e institucionalidad del artista

visual. La nueva conceptualización de la pintura se articula con los mecanismos reconstructivos que operan con la presencia textual del soporte en la construcción de la obra físico – espacial como agente de fertilidad creativa. En definitiva, los conceptos emergentes de la pintura están estrechamente relacionados a su manera de vincularse con nuevos flujos en su torrente contextual: el propio artista en medio de un sistema global = desplazamientos de la pintura, íntima, libre, soberana y espacial.

El cuerpo – soporte se acciona como rótula que articula (en ocasiones desarticula) el paradigma de dominio con la propia obra como órgano independiente capaz de conformar un texto partiendo desde el sistema de control social_artístico como contexto del discurso. Es decir, el soporte es el texto más el contexto. Siendo siempre los soportes distintos, se hace evidente la no serialización del acontecimiento artístico – pictórico, es decir, se reconoce el discurso individualista, no global o dominante (neo – ideológico).

El soporte posee también el carácter conceptual de objeto por la condición de estructura política que carga sobre sí, es decir, adquiere ésta connotación en función a la dinámica que domina dentro la estructura social y sus problemáticas. Soporte como objeto por su presencia en las dinámicas tanto artísticas como sociales. De ahí su doble fusión semántica: contextual y artística.

En capítulos anteriores se explicó la independencia del artista para crear discurso a partir de su experiencia con el texto - contexto, por tal razón, el soporte de las obras se canaliza en las primeras instancias creativas, (comienzo de la construcción artística) como dispositivo para el alumno artista, ya que este funciona en su conciencia individual como ideas primarias por las cuales guiará cada acto creativo. El soporte de las obras de arte encaminará la experiencia artística de reconstrucción. Como en la lámina nº 2 de anexos de propuesta, donde considerando el soporte_lugar (Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago) el artista resignificó la pintura como medio extenso de significado, no

solo en su praxis para una pintura sobre muro, sino como un órgano semántico íntegro (no era una pintura colgable por su disposición y ambientación). Este paradigma confrontado a la realidad del sistema homogeneizador es absolutamente distinto, ya que las operaciones de la globalización (y de las academias) se enmarcan en fórmulas madre que se repiten ininterrumpidamente cualquiera sea el contexto sobre el que se pose o interactúe. Se articula desde el tecnicismo global, no considerando al “entorno” cohabitante en virtud de crear un cuerpo discursivo original, único e irrepetible, sino que se apropia de él generando siempre la continuación de su patrón de control y dominio; fiel reflejo de su principio neo – ideológico, de la reproducibilidad en masa de una idea y práctica. Del “arte por el arte” = historia mas historia.

Los dispositivos tienen en la práctica una doble apariencia: de objetos (o materiales como la tradicional tela) y de espacios, que en consecuencia son el contexto global en presencia activa, el cual el autor pretende reconstruir con la pintura al exponer su propia personalidad individual no totalizadora por medio de la manualidad como una dinámica de adaptación a los soportes y como presencia del sujeto independiente en toda la creación artística, porque su *“discurso pertenece irreductiblemente al sistema de oposiciones metafísicas. Solo se puede anunciar la ruptura de esta pertenencia mediante una cierta organización, mediante una cierta disposición estratégica que, en el interior del campo y de sus propias fuerzas, volviendo contra él sus propias estrategemas, produzca una fuerza de dislocación que se propague a través de todo el sistema, lo fisure en todos los sentidos y lo delimite de parte en parte.”*⁷² En conclusión, por medio de ellos se concretiza profundamente el posicionamiento político del autor, como actor artístico y social de una problemática actual que intenta criticar y volver a construir.

Cada obra, como una estrategia reconstructiva que acontece, emerge por el soporte en contraste al suceso histórico de la pintura “tradicional”, que intenta

⁷² <http://personales.ciudad.com.ar/Derrida/artefactualidades.htm>

delimitar una situación absolutamente desvinculada del aparataje socio – artístico, en una condición de ventana que mira a otro mundo fuera de los vividos diariamente por nosotros “las personas”. Los acontecimientos pictóricos que construye el artista - estudiante se a_condicionan por los significantes y significados contextuales del soporte, como un constructo que estructura física y simbólicamente cada obra de arte. La pintura emergente se resignifica en su perspectiva reformuladora de un nuevo mundo, intermedio entre el cuerpo social y las pieles representativas, ya que no se desvincula por completo de la situación de “piel de materia sobre una superficie cualquiera”, ya que en estos mecanismos de desplazamientos la materia pigmentada se articula conceptual y representativamente contextualizada a la problemática reconstructiva en sus significados. Por lo tanto, la obra de arte pertenece a las variables espacio – físicas y de contenido que entrega el propio soporte, construyendo así su cuerpo “espacial” y simbólico.

El soporte al exponer el contexto de contingencia por medio de objetos, materiales y espacios, también muestra la realidad que absorbe el creador como cuaderno de campo de experiencias opresoras del sistema, lo que configura de cierta manera una identidad social e individual: *“Resulta posible hablar de una dialéctica entre la naturaleza y la sociedad, dialéctica que se da en la condición humana y que se manifiesta nuevamente en cada individuo humano. Para el individuo se desenvuelve, por supuesto, en una situación histórico - social ya estructurada. Hay una dialéctica continua que empieza a existir con las primeras fases de la socialización y sigue desenvolviéndose a través de la existencia del individuo en sociedad, entre cada animal humano y su situación histórica - social. Externamente, consiste en una dialéctica entre el animal individual y el mundo social; internamente, es una dialéctica entre el substrato biológico del individuo y su identidad producida socialmente.”*⁷³ Por lo tanto, los dispositivos o cuerpo con - textual pertenece al medio de identificación colectiva e individual de un entorno

⁷³ Berger Peter, Luckmann Thomas; Pág. 224, 1995

social determinado con la figura del proceso de dominio en su estructura funcional.

Los objetos utilizados como medio de presencia global se determinan por su reproductividad, ser residuos de uso diario y manipulables como cartones, plásticos, maderas, o elementos de uso doméstico con el carácter de seriación con vestigios o rastros de manualidad en su historia, que exponen de cierta manera reconstructiva, la individualidad o personalidad social determinada por el individuo actor que dio uso de ellos, porque *“el papel fundamental del objeto es resolver o modificar una situación mediante un acto en el que se le utilice (raíz de las palabras utensilio y útil). Este aparece – y es ya un primer sentido - como mediador entre el hombre y el mundo. El objeto, inicialmente prolongación del acto humano en una funcionalidad esencial, utensilio generalizado... transformándose luego en el elemento del sistema, en condicionamiento del ser humano por el entorno.”*⁷⁴ En cada obra los objetos son utilizados como pieles simbólicas de sus significados primarios, es decir, se articulan como cuerpos “bidimensionales” en su calidad pictórica representativa - significante y como dispositivos del cuerpo social que reconstruyen. Los objetos reafirman el compromiso de la obra con el contenido (globalización) y con lo intermedio de la obra como pintura. Estos se trabajan en la construcción de las obras de la misma manera con que se trabaja los pigmentos: la actividad corporal y gestual del artista destinada a la construcción total de las obras de arte = objeto como pintura = objeto como presencia social.

Los espacios que utiliza el artista muestran en su consistencia semántica al entorno globalizador y hegemónico. Es el cuerpo del proceso homogeneizante, cada uno definido por el análisis previo. A través de este recurso, el artista desplaza la pintura quitándole el carácter tradicional, histórico y de muestra de dominio académico, de materia sobre tela – bastidor y sobre muro (si fuera así sería por consecuencia reflexiva de adaptación a un medio como

⁷⁴ Roland Barthes; Pág. 15

reconstrucción), en definitiva, situar la pintura sobre un soporte que permita evidenciar el propio sentido totalizador de la pintura y del arte como medio de control por la reproducibilidad, aquí imposible - pintura desplazada en un espacio = atemporal al sistema global -... *“la globalización, convertida en el discurso dominante de esta época... tiene como una de sus características el ser un proceso homogeneizante...”*⁷⁵

⁷⁵ Soc. Herminia C. Foo Kong Dejo, 1997

B... Dentro la reconstrucción (mosaicos creativos)

“En todas las artes hay una parte física que no puede ser tratada como antaño, que no puede sustraerse a la acometividad del conocimiento y la fuerza modernas. Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son, desde hace veinte años, lo que han venido siendo desde siempre. Es preciso contar con que novedades tan grandes transformen toda la técnica de las artes y operen por tanto sobre la inventiva, llegando quizás hasta a modificar de una manera maravillosa la noción misma del arte.”⁷⁶

Este breve relato presente en el prólogo de *“La obra de arte en la época de su reproductividad técnica”* de Walter Benjamin, traduce el espíritu del proceso de construcción artística, que habita en una constante búsqueda de nuevas estrategias reconstructivas para estar siempre libre de dominios y controles del “así se hace”, concepción de un sistema totalizador y académico.

Cada obra comienza como se adelantó en el capítulo anterior con el descubrir, primero, una situación de control, globalizadora en el “entorno” artístico y/o social, el que presuntamente será el soporte para las creaciones, como la tradicional tela sobre bastidor, que para el artista es la cristalización del dominio que el tecnicismo histórico a ejercido sobre los artistas. El soporte se proyecta como una tela vacía, aunque no necesariamente de tal materialidad... *“verdaderamente vacía, guardando silencio, indiferente. Pero en realidad: llena de tensiones con mil voces bajas, llenas de espera.”⁷⁷* Esas voces son las que ingresan al espíritu independiente y a la mente del artista, como coordenadas y medios que hacen emerger cada acontecimiento (cada táctica) de reconstrucción. Estas voces son las ideas que se disparan en la conciencia_artista a través del dispositivo, presencia “oculta” del poder que ejerce la globalización, por medio del totalitarismo, la cultura hegemónica o hegemonía del poder que guarda estrecha

⁷⁶ http://inicia.es/de/m_cabot/la_obra_de_arte_en_la_epoca_de_su.htm

⁷⁷ Kandinsky Wassily; Pág. 129, 1987

relación con la institucionalidad que se presenta en el soporte, ya sea un espacio, un lugar (como en las láminas 2 y 3 de los anexos de propuesta), una tela, como objeto artístico, un objeto manipulable y manipulado en su historia. Algunas de estas acepciones se encuentran, por ejemplo, en la primera lámina de los anexos de propuesta, donde los objetos están bajo la misma dinámica que los pigmentos en su factura: todos los elementos fueron utilizados de la misma manera e incluso la imagen de fondo que representa el organismo de acción primaria de la obra. El soporte, en conjunto con la tela, era la representación del mundo del como se hace feria, por lo tanto la obra presentó el cómo un personaje de la feria haría la pintura (conjugación total de la reconstrucción, donde todos los elementos son parte del mismo universo pragmático y conceptual).

Las voces de los soportes generan recursos matéricos y visuales (materiales, imágenes, colores, formas) que se acrecientan en pos de la nueva construcción. Cada “pintura”, cada acontecimiento pretende insertarse de manera independiente a la estrategia reestructuradora anterior, es decir tácticas distintas de una obra a otra, así generar nuevas líneas de lo que puede ser una pintura manifestada dependiendo el linde social, artístico o espacial sin considerar necesariamente el soporte tradicional - histórico como medio de expresión artística; este solo aparece si es necesario en la mecánica de una obra determinada (como en la primera lámina de la propuesta visual). También lo expresa Nicolás Casullo (1995) en su obra recopilatoria “El debate modernidad - posmodernidad”. Este autor menciona que en el arte la voluntad del deshacimiento empezó a manifestarse al filo del siglo XIX. Desde los ready - mades de Marcel Duchamp, los collages de Hans Arp a las máquinas autodestructivas de Jean Tinguely y las obras conceptuales de Bruce Nauman, ha persistido un cierto impulso por el que el arte ese vuelve contra sí mismo en orden a rehacerse a sí mismo... *“Pero el punto principal es éste: este arte en proceso de desdefinición, como dice Harold Rosenberg, se está convirtiendo, al igual que la personalidad del artista mismo, en un elemento sin límites claros; en el mejor de los casos en una especie de alucinación social; en el mejor, en una apertura o*

*inauguración. Esta es la razón por la que Jean François Lyotard invita... a abandonar el seguro puerto ofrecido a la mente por la categoría de obra de arte o de signos en general y a no reconocer como verdaderamente artísticos sino las iniciativas o eventos en cualquier ámbito que puedan ocurrir.*⁷⁸ En consecuencia, el artista desborda la noción de la pintura acartonada en la tradición académica para situarla sobre nuevas tierras, donde la obra que se cuelga en una pared se relaciona con su hábitat y con su entorno (el muro en términos estéticos o semánticos) y las pinturas que no solo son pinturas entendidas históricamente, sino como recursos operativos del artista para convivir con el tiempo actual en donde tal mecanismo artístico se fundamenta desde sus cimientos práctico - conceptuales como un agente retorcido de la tradición. La propuesta artística intenta vestirse de cualquier manera en su manifestación expresiva corpórea. Por lo tanto desplazarse hacia situaciones contextuales en su manifestación, es decir, no considerar las limitaciones que ejerce el poder de control de la institucionalidad histórica y académica del arte, para encaminarse sobre nuevos argumentos de sí misma en relación con el marco circundante de la creación = pintura según el nuevo mosaico de soportes.

Como mencionó el expresionista abstracto Jackson Pollock: *“La pintura es un modo de existir.”*⁷⁹ En el artista se evidencia en los deseos reconstructivos de la pintura y en la búsqueda incesante de promover la libertad soberana del ser humano por medio de esta. En ese camino no se aferra a ninguna fórmula creativa tecnicista o histórica, sino que viaja por los distintos soportes dependiendo su propia realidad, de las fronteras que delimita para con su obra, que bien puede ser textual, sobre el cual acciona su pintura, así adaptándose al “terreno” socio - artístico de un entorno.

Esta estrategia de adaptación reabre la característica de la pintura propuesta de no ser un proceso neo - ideológico totalizador, puesto que las

⁷⁸ Casullo Nicolás; Pág. 321 - 322, 1995

⁷⁹ Block Cor; Pág. 185, 1982

distintas maneras de exponer la pintura en diversos acontecimientos para reconstruir según la realidad del soporte determinado, entregando un abanico de coordenadas al juego creativo, ya que todos los soportes se relacionan de manera distinta con el artista dependiendo el tiempo y el espacio de la conciencia creativa, porque *“el material del pensamiento es la semilla del artista. Y, de la misma forma que el ojo funciona como el centinela del cerebro, yo comunico mis percepciones más íntimas a través del arte, mi visión del mundo.”*⁸⁰ Las que por supuesto, van abriendo nuevos horizontes creativos en la construcción de la pintura como lenguaje medio entre lo real (cuerpo social) y lo no real (cuerpo material pictórico en su esquema habitual, es decir, como una ventana a otro mundo). La conciencia individual del artista es de suma importancia, pues esta condice la manera “íntima “ con que percibe cada problemática creativa, proyectando la semilla fértil de su propia historia – individualismo - sobre el soporte.

Adaptarse a la “geografía” espacial, política, expresiva, estética de la estructura del soporte es de alguna manera someterse al lugar de oficio, al entorno social_político de trabajo artístico (como la obra de la artista visual chilena de la Escena de Avanzada, Lotty Rosenfeld presentada en la segunda lámina de los anexos, donde la artista contextualiza su trabajo en la política de una señal transformándola en signo en su propia reconstrucción) dominando por medio de opresiones o reglas de control; retomando sutilmente el ejemplo como lo hacen los colores de la materia que son guiados por el color anteriormente puesto sobre el soporte, ya que *“someterse quiere decir tener consideraciones. Cada nueva mancha de color que entra en la tela durante el trabajo se somete a las manchas anteriores, incluso en su contradicción es una pequeña piedra que se añade a la gran construcción “hème ahí””,*⁸¹ entonces, la pintura (que sobrepasa los presupuestos de la materia sobre un soporte – tela y este sobre muro) necesita de diversidad prudente al situarse en un lugar o paisaje definido. Cada obra es una

⁸⁰ Ruhrberg Karl; Pág. 278, 2001

⁸¹ Kandinsky Wassily; Pág. 131, 1987

ventana al mundo de la experiencia del artista en mimesis con la relación dispositiva del soporte, por lo tanto un mundo intermedio entre el mundo tradicional (la pintura como ventana) y el mundo social – artístico en su praxis. Como en la lámina N°3 de la propuesta visual donde la habitación responde a lo descontextual del lugar, pero al ser pintura en telas opera como frontera de unión entre el lugar (Universidad Autónoma del Sur) y la pintura como umbral a otro mundo fuera de las estructuras sociales; en las imaginarias o ideales.

Por esta razón (y en la búsqueda de la libertad creativa individual, en términos del ser personal soberano, del lugar_entorno_soporte y del propio arte) la pintura puede adquirir diversos caracteres, no solamente como se explicaba, de pigmentación en tela sobre muro, sino que adaptándose a otro tipo de operaciones “destinadas” a medios de pronto lejanos a la práctica y concepción pictórica tradicional - como muestran los anexos N° 1 y N°3 de otros autores: la obra de Francisco Smythe que se contextualiza en las proporciones con el lugar, con formas extraídas de sus trabajos más tradicionales, recontextualizados en un nuevo soporte; el todo como una gran pintura (en la estética) y la segunda obra de Hernando León, donde la contextualidad está dada por la actuación (performance), en la expresividad del hecho artístico, por lo tanto la pintura tradicional ahí presentada se manifiesta en la misma lógica; desplazándose del historicismo para “actuar” bajo el mismo factor con_textual. Estos artistas en la búsqueda de extender los límites de su pintura, en la investigación de rutas de liberación de sí mismo y del propio arte, han ampliado las fronteras de este aproximándose a situaciones escultóricas e instalatorias -, sino que de diversas formas, como objeto situado con_textual, por ejemplo, operando sobre la base de lo más tradicional que entrega el arte y por lo tanto proyectando una obra desde el soporte tela como estructura histórica de poder y control que se intenta reconstruir en su experiencia manual como factura (lámina N° 1 de propuesta, en que todos los elementos de la obra, tanto objetos como pigmentos se deben a la manualidad bruta del gesto corporal del artista, es decir, todos los elementos “plásticos” con la misma intención técnica; utilizar materiales no habituales de una pintura de la

misma manera en como se pigmentó la tela). De segundas pieles obedeciendo la geografía de la textura de un lugar u objeto. De pintura instalatoria, tensionando un sitio o lugar específico (lámina N° 3 de propuesta, en donde la obra emergió de la reconstrucción de los conceptos del propio lugar, siendo la pintura un medio de expresión adecuado para la tarea). De pintura e instalación, tensionando visualmente sobre la base de su disposición en el espacio y sobre su propia praxis en un sitio determinado (lámina N° 2 de propuesta, donde la pintura se formuló sobre la base de reconstruir la problemática del artista provinciano que pretende reformular la pintura histórica, presentando una obra que cuestionaba el montaje habitual siendo aún una pintura “tradicional”). Como ambientación (un medio decorativo tensor). En definitiva, las obras se incorporan al contexto de análisis discursivo por medio de distintas construcciones y operaciones desde la pintura como mecanismo pragmático y conceptual. En términos de contenido son distintas tácticas de reconstrucción, es decir, diferentes acontecimientos reconstructivos en una realidad determinada... *“La pintura opera a través de signos que no son abstractos e intangibles como las palabras. Los signos de la pintura están más cercanos a los mismos objetos. Además, la pintura manipula materiales que son instancias vivas. Éste es el motivo por el cual la pintura le permite a uno ir mucho más allá que las palabras, al dirigirse a las cosas y conjugadas,”*⁸² en definitiva, a la realidad del entorno social – artístico.

Cada obra revela una situación distinta dentro un mismo marco, la globalización, por lo tanto ha buscado nuevas maneras de incorporarse como pintura en su dinámica conceptual y pragmática a distintas determinaciones espacio - social, desplazando la lógicas habituales de la pintura, como las imágenes que comúnmente se desarrollan dentro una tela como una ventana a otro lugar “imaginario”, el artista las reconstruye bajo el prisma de la contextualización, pues *“no se puede recurrir a los medios del pasado, agotados ya por el uso, pues adoptarlos de nuevo sería privar a su arte de originalidad y*

⁸² Ruhrberg Karl; Pág. 254, 2001

*verdadera emoción.*⁸³ El estudiante - artista aplica toda su imaginería personal como una manera de individualizar el discurso sumergido en la homogeneización (situación colectiva = académica). Existen obras donde concretiza escenas cotidianas de su personal experiencia, donde aparecen formas reconocibles de uso diario y doméstico (experiencia en la pequeña escala, doméstica), tanto como situaciones de experiencias humanas cotidianas y banales, o que se repiten habitualmente en la escala inmediata (uno a uno). Algunas obras (las que la poseen) reconocen esta imaginería como progresivamente individual, soberanamente libre y no totalizadora.

El proceso del juego de imágenes se aplica bajo el paradigma de articular la propia pintura como un acontecimiento en un “lugar físico, social o político determinado”, por lo tanto, las formas o imágenes banales y cotidianas se manifiestan como metáforas correspondidas a la reconstrucción libre e íntima de acontecimientos puntuales, a la geografía definida del texto + contexto. Un ejemplo de ello es el tercer anexo de propuesta, donde la imagen del dormitorio corresponde a la reconstrucción conceptual del lugar, siendo esa situación cotidiana la metáfora de la descontextualización propia del lugar – soporte: un espacio íntimo (dormitorio) como descontexto en un espacio público (universidad) = el descontexto del descontexto. Las imágenes sobrevienen de la comunicación individualista del discurso reconstructivo, pues el texto del artista es íntimo y personal.

Todas las imágenes explotan y emergen del proceso mental del artista, que no es forma por forma, sino a raíz de una profundización mental (internalización) de los procesos de reconstrucción, porque “*la necesidad crea la forma*”⁸⁴, y en consecuencia, de los procesos creativos internos del artista (íntimos y libres: independientemente soberanos) con la base contextual de su trabajo.

⁸³ Cerrada Mónica; 1997

⁸⁴ González Ariel, Calvo Francisco, Marchán Fiz Simón; Pág. 96, 1979

De igual manera ocurre cuando existe materia pigmentada en la obra, que es incorporada a la superficie del soporte con fuerte presencia corporal en la acción donde el error en la ejecución está siempre presente; así se expone fielmente la individualidad humana (textualidad discursiva) y en parte el sentido atemporal en relación con los procesos globalizadores (lo no repetible). La corporalidad constructiva de la creación se debe asociar también al desplazamiento de la obra en su sentido conceptual, pues la gestualidad matérica se inserta al texto individualista del autor para con la creación pictórica y no a un discurso arte por arte donde la materia es tratada como tal por el solo hecho de descubrirla ante el mundo en su grandilocuencia. Para el artista la corporalidad gestual de la creación se vincula a la precariedad y la domesticación (metáfora de lo cotidiano) de los elementos constructivos de la obra.

El cuerpo del artista se entrega por completo a la construcción de la obra, recurriendo a diversas maneras en sus construcciones, no generando una habitualidad en los medios, sino que ocupando todo el cuerpo como organismo de materialización. Ocupa sinnúmero de tácticas para encontrar la manera más apropiada para la creación y construcción de una determinada obra, ya que trata de adaptarse a un contexto determinado. De igual manera acontece en la ejecución pictórica matérica, en la que no se compromete con ninguna fórmula o manera constructiva en particular, solo con llevar a cabo la obra. Cabe recordar que la técnica se debe a la necesidad interior del artista.

El artista se expone íntegramente al acto creativo en sí, primero con toda su experiencia en la relación con el dispositivo - soporte, y segundo con todas las dinámicas de trabajo que hacen de la ejecución un momento privado e independiente entre el artista y la base de la obra, con una extrema proyección humana en acción presente en cada trazo, línea, mancha, corte, quebrado, rajadura, arrugado de los materiales, ya que a veces en la obra *“la experiencia pictórica es en sí misma la fuente suprema de significado.”*⁸⁵

⁸⁵ Cerrada Mónica; 1997

Al ser la obra y por supuesto la ejecución un momento no reproducible, el autor trata de pintar – construir de la manera más independiente y rápida posible, para evitar hacer en una obra lo hecho anteriormente y así no tener una lógica o fórmula creativa, es decir, no pretendiendo dialogar con la pureza de las formas, ni con la perfección de una fórmula técnica académica. En oposición, intenta hacer y trabajar con una mentalidad siempre renovadora, buscando la experiencia mental sobre como opera en el arte y no una revolución técnica, porque *“me gusta trabajar siempre con un espíritu de amateur.”*⁸⁶

Los colores responden al mismo espíritu constructor de la manera de trabajar, porque se definen en la construcción misma de la obra; en el compromiso del artista con la superficie de trabajo. Los colores, estrato importante en la conceptualización de cada obra por su intención desde un comienzo de tensionar el propio soporte, como en la lámina N°1 de los anexos de propuesta, en la cual la obra tensiona la imagen del edificio del fondo por medio del uso de colores luminosos y contrastantes, no en una gama terciaria de grises como se presenta el “telón de fondo”. El alumno - artista no trata de delimitar una gana cromática a los acontecimientos reconstructores, sino que esta se considera a través del análisis de cada contexto y de la experimentación con la pintura en su etapa de ejecución. La propuesta cromática se refiere a la libre experiencia del autor con los soportes. Todo esto como una búsqueda de re-encontrar un camino de libertad soberana en medio del actual sistema de control, investigando siempre nuevos caminos creativos (al nivel de propuesta y ejecución), para así pertenecer a un constante diálogo con la sociedad saturada de imágenes arcaicas (neo - ideológicas), y no al tipo de arte que no es capaz de mostrar otra cara del mundo, porque *“cuando la forma artística no es capaz de producir el desconcierto en el ánimo el espectador y no le obliga a cambiar de manera de pensar, no es actual.”*⁸⁷

⁸⁶ Tápies Antoni; Pág. 43, 1970

⁸⁷ Tápies Antoni; Pág. 20, 1970

Con todas las variables despejadas, operando en la reconstrucción con_textual de acontecimientos, es posible reflexionar a cerca de las nuevas maneras pictóricas de construir discurso, donde la pintura se desplaza en medio del cuerpo social (globalización = poderes de dominio = hegemonías) simbolizando en ella la nueva construcción desde la perspectiva íntima, individual y libre del artista visual, generando simultáneamente un mecanismo novedoso de operaciones pictóricas con los desplazamientos y un modo de reflexionar a cerca de problemáticas contenidas en las propias obras por su construcción e integración con el medio cultural y social (soporte). Por medio de ellas (las obras) se define y presenta al artista como un ciudadano que intenta sostener y rearticular el paradigma de lo global, como poder que controla y domina nuestro sistema social – cultural – político actual, homogeneizando por supuesto los paradigmas artísticos, para lo cual el ejecutor artístico a promovido en esta tesis la libertad de acción por medio de significantes que eleven la acción humana soberana en medio de las hegemonías que controlan los sistemas culturales = pintura: libre e íntima reconstrucción con_textual de acontecimientos.

R E F E R E N C I A S

- Beck Ulrich, Giddens Anthony, Lash Scott, (1997): Modernización reflexiva: política, tradición y estética en el orden social moderno; Editorial alianza, España
- Berger Peter, Luckmann Thomas, (1995): La construcción social de la realidad; Ediciones amorrortu, Argentina
- Block Cor, (1982): Historia del arte abstracto 1900 – 1960; Ediciones Cátedra, España
- Castells Manuel: lo digital, lo social, el estado y los autómatas; Chapple Juan; Rocinante; 2004; nº 63; Pág. 34 – 35
- Casullo Nicolás, (1995): El debate modernidad posmodernidad; Ediciones el cielo por asalto, Argentina
- Cerrada M. Mónica: http://gesto_y_necesidad_en_el_expresionismo_abstracto_norteamericano/monica_cerrada_macias.htm
- García Canclini Néstor, (1998): La producción simbólica; Ediciones siglo XXI, México
- González Ariel, Calvo Francisco, Marchán Fiz Simón, (1979): Escritos de arte de vanguardia 1900 – 1945; Ediciones Turner, España
- Ivelic Milan, Galaz Gaspar, (1988): Chile arte actual; Ediciones universitarias de Valparaíso, Chile
- Kandinsky Wassily, (1987): La gramática de la creación, el futuro de la pintura; Ediciones Paidós, España
- Larraín Jorge, (1996): Modernidad, razón e identidad en América latina; Editorial Andrés Bello, Chile
- López Manuel, (1996): Jean Dubuffet; Ediciones Polígrafa, España
- Mink Janis, (1996): Duchamp; Editorial Taschen, Alemania

- Montecinos Hernán, (1996): Del pensamiento mágico al posmoderno; Editorial pluma y pincel, Chile
- Roa Armando, (1995): Modernidad y posmodernidad; Editorial Andrés Bello, Chile
- Ruhrberg Karl, (2001): Arte del siglo XX; Editorial Taschen, Alemania
- Soc. Herminia C. Foo Kong Dejo, (1997): La dimensión latinoamericana en el contexto de la globalización, ponencia presentada al XXI congreso de la asociación latinoamericana de sociología – ALAS – Sao Paulo, Brasil
- Tápies Antoni, (1970): La práctica del arte; Editorial ariel, España
- Trabajos prácticos, Espina Verónica, Revista Diseño etc., 1998, nº 64, Pág. 41 – 43
- Vicuña Carlos, (2002): La tiranía en Chile; Ediciones LOM, Chile
- http://www.ccydel.unam.mx/pensamientoycultura/Pensaresyhaceres/pensar esyhaceres1_2/no2_guevara.htm#_ftn1
- http://www.critica.cl/html/alayon_gomez_01.htm
- <http://www.etcetera.com.mx/1999/358/ngc358.html>
- http://www.ilbolerodiravel.org/kattivi_maestri/AaVvmundializacion_uca/q_uc a.htm
- <http://inicia.es/de/cgarciam/castells.htm>
- http://inicia.es/de/m_cabot/la_obra_de_arte_en_la_epoca_de_su.htm
- http://rwor.org/a/v23/1110-19/1117/skybreak2_s.htm
- http://rwor.org/a/1206/artists_s.htm
- <http://personales.ciudad.com.ar/Derrida/artefactualidades.htm>
- <http://www.rcci.net/globalizacion/fg044.htm>

G L O S A R I O

E S T I L I S T I C O Y B I O G R A F I C O

- Volodia Teitelboim: nacido en 1916, es hoy una de las más prominentes figuras de la literatura chilena. Sus novelas y sus biografías acaparan el interés del público lector, tanto como sus memorias, que constituyen texto obligado para conocer las vicisitudes sociales, políticas y humanas de Chile durante el siglo XX. Premio Nacional de Literatura, Teitelboim, que es también abogado, incursionó en la política como diputado, senador, militante y alto dirigente del Partido Comunista chileno. Durante largo tiempo dirigió la Revista Aurora y, en el exilio pinochetista dirigió la Revista Araucaria y fue comentarista de Radio Moscú. Destacan en su vasta obra novelas como Hijo del Salitre y La Semilla en la Arena; los ensayos El amanecer del capitalismo y la conquista de América, y Hombre y Hombre; las muy celebradas biografías de Neruda, Huidobro, Gabriela Mistral y Jorge Luis Borges; y, una muy controvertida antología de la nueva poesía chilena, publicada en 1935.

- Karl Marx: Ideólogo alemán nacido en 1818 en Trevis, en el seno de una familia acomodada. Estudió derecho, historia y filosofía en la Universidades de Bonn y Berlín, donde fue discípulo de Hegel y Feuerbach. Se doctoró en 1841. Muy influenciado por el pensamiento hegeliano, se aproximó al círculo radical de Bruno Bauer, donde comenzó el tránsito desde las concepciones idealistas al materialismo. En 1842 fue nombrado redactor jefe del *Reinische Zeitung*, con una estancia breve en el cargo, como consecuencia de las tensiones políticas que marcarían una vida de exilios y extrañamientos. En 1844 conoce en París a Engels, que se convertirá en su mejor compañero de ideas, producción de pensamiento y activismo político. Con Engels redacta el Manifiesto Comunista de 1864, presentado en Londres en la constitución de la Primera Internacional. Entre sus obras más destacadas, *Contribuciones a la crítica de la economía política* (1859) y *El Capital* (1867). Su pensamiento ha alcanzado una presencia significativa tanto en el plano de las

ideas políticas como en el metodológico. Las corrientes, derivaciones e influencias marxistas aparecen en el pensamiento de la comunicación a través de formulaciones y propuestas vinculadas a desarrollos políticos concretos o mediante el empleo de las herramientas de análisis del materialismo dialéctico. Buena parte del pensamiento del siglo XX se basa, se mira o se contrasta en la concepción marxista de la sociedad y de la historia. Falleció en 1883.

- Néstor García Canclini: Este importante teórico de la comunicación y del entorno de la cultura latinoamericana nació en México el año 1939, Desde siempre ha fundamentado sus investigaciones en las vivencias que experimentó personalmente. Su vida transcurre entre investigar, escribir y dar clases en diferentes universidades del mundo, en las cuales es reconocido por su amplio conocimiento sobre temas populares, sobre la globalización, sobre los imaginarios urbanos y, en general, sobre todos los temas que se refieren a la comunicación en algún punto. Entre los cargos que ha desempeñado están los de director del Programa de estudios sobre cultura urbana de la Universidad autónoma de México, profesor de las universidades de Austin, Barcelona, Buenos Aires, San Pablo y Stanford. Gracias a su trabajo y a su disciplina obtuvo la beca Guggenheim y el premio Casa de las Américas por su libro *Las culturas populares en el capitalismo*. De igual forma, el libro *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad* lo hizo merecedor del premio Book Award de la Latin American Studies Association. Cabe mencionar que este libro, pese a que se publicó hace ya varios años, sigue siendo uno de los más importantes en el tema, así como fuente de inspiración para muchos estudiosos del tema.

- Jacques Derrida: Filósofo y lingüista nace en 1930 en Argelia. Analista del lenguaje y de los textos como procesos vivos de comunicación. Su amplio conocimiento de la filosofía se compadece con sus estudios literarios, de modo que, en muchas de sus obras, se desdibujan las lindes fronterizas entre ambas disciplinas, al tiempo que se mueve por los terrenos de la psicología. Por su obra pasan Heidegger, Nietzsche, Hursse, Sausurre, Bajtin, Freud, Lacan... La obra de Derrida se centra en la 'gramatología', en el lenguaje, en la

construcción del texto, en el valor filosófico y social del lenguaje. El artífice de los textos, el creador, el narrador, no es un ser abstracto, desubicado de un contexto, insensible a su tiempo. A partir de la concepción 'deconstructivista', que bebe en la fuente de Heidegger, analiza los planos semánticos de expresión textual del pensamiento y busca las huellas, los significados ausentes, los contextos. Da al autor un protagonismo relativo a las condiciones ambientales en las que opera, a la vez que observa que la posición de los lectores no es única y también está envuelta en otras variables perceptivas, cambiantes con el paso del tiempo, que describen la multiplicidad interpretativa. La deconstrucción permite romper las contradicciones entre el pensamiento filosófico y el lenguaje humano. No lejos de los planteamientos del ruso Bajtin, Derrida disecciona el lenguaje en los distintos planos que lo integran como estructura dinámica y abierta.

- Jean-François Lyotard: (1924-1998) Filósofo francés reconocido por su introducción al postmodernismo a finales de 1970. Antes de este fue miembro del grupo 'Socialisme ou Barbarie' (Socialismo o Barbarie'), un grupo de la izquierda (política de izquierda) conformado por intelectuales Franceses iniciado en 1956 durante las revueltas en Hungría en oposición al Stalinismo del Comunismo Soviético. Lyotard expuso en *Le Différend* (1983) que el discurso humano ocurre en un variado número pero discreto número de dominios inconmensurables, ninguno de los cuales tiene el privilegio de pasar o emitir juicios de valor sobre los otros. Siendo así, en *Économie libidinale* (1974), *La Condition postmoderne: Rapport sur le savoir (The Postmodern Condition: A Report on Knowledge)* (1979), y *Au juste: Conversations (Just Gaming)* (1979), Lyotard atacó teorías literarias contemporáneas e incitó al discurso experimental desprovisto de excesivos intereses por la verdad.

- Filippo Tommaso Marinetti: fundador del movimiento cultural conocido "futurismo", nació en Alejandría (Egipto) el 22 de diciembre de 1876; y murió de un ataque cardíaco en Bellagio, Como, el 2 de diciembre de 1944. Después de haberse doctorado en las carreras de Letras en París y de Jurisprudencia en Génova, publicó sus primeros libros. En Milán, en 1905, y con la

colaboración de Sem Benelli, fundó la revista *Poesía* a cuyo éxito contribuyeron Jean Cocteau, Miguel de Unamuno, William Butler Yeats, Gian Pietro Lucini, Giovanni Pascoli, Trilussa –seudónimo de Carlos Alberto Salustri –, Aldo Palazzeschi, Corrado Govoni, Ada Negri y Biagio Marin. En 1909 publica en el periódico francés *Le Figaro* el *Manifiesto futurista* cuya traducción ofrecemos a continuación. De amplia actuación en el movimiento político fascista, participa en varias manifestaciones belicistas, y en 1935 parte para la guerra de Etiopía, y más tarde (1942) pelea en el frente ruso. Caído el régimen fascista en 1943, Marinetti adhiere a la República Social Italiana creada por Mussolini en septiembre del mismo año. El movimiento futurista por él fundado, responde a la actitud desdeñosa y aristocrática de los intelectuales de vanguardia en relación con las realidades comunes y con los valores clásicos y tradicionales. Busca la originalidad, el irracionalismo, la exaltación de la euforia por los momentos fugaces y la exaltación de la tecnología. A través de veladas poéticas de encuentro con el público, y de revistas como *Lacerba*, los futuristas difunden sus ideas, en las que exaltan sentimientos ultra nacionalistas, el amor al peligro, la exaltación de la energía, del coraje y de la audacia; la admiración por la velocidad, la lucha contra el pasado, la exaltación de la agresividad y de la guerra, considerada como “la única higiene del mundo”.

- Informalismo: Movimiento pictórico europeo que tuvo gran aceptación en España, desarrollado a partir de 1945 en paralelo al expresionismo abstracto estadounidense. El término informalista se adoptó para referirse a la abstracción lírica, opuesta a las tendencias más próximas al cubismo o al rigor geométrico (el neoplasticismo o De Stijl). Dentro de esta corriente artística se incluyen las obras de Wolfgang Wols, Jean Fautrier, Jean Dubuffet, Hans Hartung, o Alberto Burri, entre otros muchos. Los informalistas, que huyen del arte figurativo para entrar en el abstraccionismo (véase Arte abstracto), buscan la autenticidad de la pintura, del puro acto de pintar, esto es, la caligrafía, las formas, la mancha y las texturas. En definitiva, la expresión del mundo interior del artista. Aunque se ha utilizado con frecuencia como cajón de sastre donde incluir las más variadas tendencias, el pleno informalismo se introdujo en España a mediados de la década de los

cincuenta de la mano de Juan Eduardo Cirlot y de los textos traducidos de M. Tapié. Se pueden localizar dos focos artísticos: Madrid, con un predominio del informalismo expresionista, y Cataluña, donde la mancha, las texturas, el relieve y los nuevos materiales darán lugar al desarrollo del informalismo matérico. En el núcleo madrileño se puede incluir la obra de artistas como Manuel Mampaso, los miembros del grupo de Cuenca (Fernando Zóbel, Gustavo Torner y Gerardo Rueda), César Manrique, Salvador Victoria, Alberto Greco, Lucio Muñoz y algunos integrantes del grupo El Paso (Antonio Saura y Manuel Millares). En Cataluña destaca la figura de Antoni Tàpies, así como también algunas obras de Albert Ráfols Casamada, Juan Hernández Pijuán, Josep Guinovart y Manuel Hernández Mompó.

- Expresionismo Abstracto: es uno de los nombres con los que se denomina a este movimiento desarrollado desde 1945. Nueva York ha sido su principal sede, y ésta es la razón por la que esta ciudad norteamericana ha tomado el relevo de París como capital del arte. El alza del movimiento en Nueva York se debe, en gran parte, a que muchos artistas parisinos recalaron en esa ciudad durante la Guerra. A pesar de su nombre, el Expresionismo Abstracto debe más a algunos aspectos del Surrealismo que a ningún otro movimiento previo, de tal forma que Robert Motherwell sugirió denominarlo "Surrealismo Abstracto". Los principales exponentes americanos de la pintura expresionista abstracta son Gorky - enlace con el Surrealismo -, de Kooning, Rothko, Pollock, y Guston. Entre los escultores destacan David Smith y Lassaw. Este movimiento tampoco tiene un programa teórico; sólo un principio que hace de guía: el énfasis sobre la creatividad del acto de pintar, un rechazo a hacer planes por adelantado y decidir, antes del proceso de pintar o dibujar, qué aspecto va a tener la obra o qué es lo que quiere significar. La idea con la que se comienza un trabajo es simplemente un medio para poner en marcha ese trabajo, y la ejecución es el proceso por el cual se descubre en qué será transformada la idea inicial. El pintor debe liberarse de conceptos preconcebidos como qué constituye un buen cuadro y trabajar con la pintura de acuerdo con sus propios instintos, y no con lo que le gustaría que fuesen sus instintos. Encontramos todos los ejemplos de

Expresionismo Abstracto Europeo en los artistas que trabajan en París a excepción de uno. Michaux, Hartung y Wols se desarrollaron independientemente de los pintores americanos. Mathieu está influenciado por Pollock al igual que Hartung. Davi proviene de un temprano Pollock y del Surrealismo. Alechinsky, un belga, era un miembro del grupo de la "Cobra", fundado en 1948 por artistas que trabajaban en Copenhague, Bruselas y Amsterdam (incluye a Aser Jorn y Karel Appel) que estaban influidos por los pintores americanos y por Dubuffet.

- Pop Art: movimiento artístico surgido a finales de los años cincuenta en Inglaterra cuyas características son el empleo de imágenes y temas tomados del mundo de la comunicación de masas y su aplicación a la pintura. El término fue utilizado por primera vez por el crítico británico Lawrence Alloway en 1962 para definir el arte que algunos jóvenes estaban haciendo con el empleo de imágenes populares dentro del arte. Puede afirmarse que el Pop es el resultado de un estilo de vida, la manifestación plástica de una cultura (Pop) caracterizada por la tecnología, la democracia, la moda y el consumo, donde los objetos dejan de ser únicos para producirse en serie. En este tipo de cultura también el arte deja de ser único y se convierte en un objeto más de consumo. "La razón por la que pinto de este modo es porque quiero ser una máquina", afirmaba el máximo exponente del movimiento, Andy Warhol. También es simbólica la afirmación de Richard Hamilton con respecto a su deseo de que el arte fuera "efímero, popular, barato, producido en serie, joven, ingenioso". Todas ellas, serían cualidades equivalentes a las de la sociedad de consumo. Los orígenes del Pop se encuentran en el dadaísmo y en su desprecio por el objeto. Sin embargo el Pop descarga de la obra toda la filosofía anti - arte de Dadá y encuentra una vía para construir a partir de imágenes tomadas de la vida cotidiana al igual que Duchamp había hecho con sus *ready - mades*. *En cuanto a las técnicas también toma del dadaísmo el uso del collage y del fotomontaje.* Otro de sus representantes es Robert Rauschenberg, artista que en sus orígenes se definía por el expresionismo abstracto.

- Escena de Avanzada: grupo de artistas que tomaron posición del escenario artístico local (chileno) pulsando desde los «márgenes». La referida

escena, a la cual se le colgó el término de avanzada no sólo para enfatizar su tinte progresista y no oficial, sino sobre todo, para marcar una diferencia y evadir así la identificación con las precedentes corrientes internacionales, se desarrolló especialmente durante la segunda parte de la década de los setenta, ausente del hecho de que, ya en esos tiempos, la «vanguardia» comienza a perfumarse con un aroma nostálgico, lo que para su conveniencia (o su desperfil) la vuelve una proposición más rica, más evocadora o simplemente más romántica, que lo que permite su enmarcamiento dentro de la majadera insistencia de las propuestas progresistas de quiebre.

G L O S A R I O C O N C E P T U A L

- Gestual: expresión pictórica que articula el propio cuerpo físico del artista en acción, en la función de integrar la materia pictórica al soporte. Se efectúa por medio de movimientos dictados por la actividad misma de pintar.

- Cultura: La cultura es el rasgo distintivo de la especie humana. Se entiende por cultura el modo en que los grupos humanos aprenden a organizar su comportamiento y su pensamiento en relación con el entorno físico en que habitan. El comportamiento es uno de los principales elementos de la cultura y se refiere a la forma en que los individuos se relacionan entre sí. Otro de estos elementos es el factor cognitivo, que se refiere a los modos de representación del mundo por parte de los distintos grupos humanos. La cultura tiene un componente material, que consiste en los objetos físicos producidos por las sociedades humanas. La mayor parte de los elementos constitutivos de una cultura son el resultado de un proceso de aprendizaje, consistente en la modificación de la conducta en respuesta a las experiencias que se desarrollan dentro de un determinado entorno físico. Si bien encontramos modos de aprendizaje en la mayoría de los organismos vivos, ninguno de ellos posee la enorme capacidad de aprendizaje de los seres humanos, cuya supervivencia depende en gran medida de esta capacidad. La mayoría de los organismos vivos depende de sus instintos, en tanto los seres humanos dependen de la cultura para su supervivencia. Los hombres deben aprender cómo sobrevivir en los más variados entornos físicos y sociales, en los que los factores biológicos juegan un papel poco relevante. Desde esta perspectiva, la cultura consiste en las estrategias de supervivencia compartidas por un grupo humano que son transmitidas de una generación a la siguiente.

- Identidad: ésta, es un producto incompleto, es decir no acabado y que busca complementariedad en su construcción cotidiana. Como “producto”, la identidad designa un conjunto de atributos a una persona que a la vez son asumidas y actuados contextualmente; es decir, según tiempos, lugares, momentos y personas con las que se está en interacción.

- Soberanía: es el poder absoluto y perpetuo de una república o de una persona individual sobre su campo habitado, lo que conlleva lo contextual, es decir, sobre su terreno de habitabilidad, sus comportamientos culturalmente libres, sus modos sociales de interrelación, sobre la cultura.

- Estrategia (táctica): sistema para articular un acto artístico ideado y empleado sobre la base de un contexto determinado.

- Tensión: estado de oposición de dos frentes estructurados en si mismo, que se enfrentan en un espacio social definido.

- Proceso: rango de tiempo en la duración de un acontecer artístico que establece coordenadas estructurales de construcción.

A N E X O nº 1
O T R O S A U T O R E S







A N E X O nº 2
PROPUESTA









