



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

LA RUTA DEL DESPLAZAMIENTO.  
UNA EXPERIENCIA DE ARTE URBANO

Tesis presentada para optar al grado  
de Licenciado en Artes, mención Pintura

Alumno: Rodrigo Hernández Barrasa  
Profesores guías: Lilian Aubel Chacón  
Mabel Valdebenito Ortiz  
Renzo Vaccaro Meza.

TEMUCO-CHILE  
2004

## INDICE

	Pg.
Dedicatoria	I
Agradecimientos	II
Resumen	III
Capítulo 1. Introducción	1
Capítulo 2. El Arte Conceptual	4
2.1. La Noción de Hecho Artístico	7
Capítulo 3. El Objeto	10
3.1 La Recuperación del Objeto	10
3.2 El Sentido del Objeto en Chile	12
3.3 El Icono como imagen objetual	15
3.4 Función del Objeto recontextualizado	16
Capítulo 4 La Obra en el Espacio Público	19
4.1 La ciudad como hábitat	19
4.2 El Sentido de la Intervención de Arte en Espacios Públicos	20
4.3 Intervención Estética y Política	22
4.4 La participación del transeúnte espectador como concluyente de sentido	26

Capítulo 5	El Desplazamiento de la Obra	29
	5.1 La continua Descontextualización. El sentido de Movimiento y desplazamiento.	29
Capítulo 6	El Registro Audiovisual	32
	6.1 Virtualidad y video Referencial	32
Referencias		35
Glosario		37
Anexos		41

## **DEDICATORIA**

Dedico este trabajo a mis padres, Raúl y Eliana, quienes con su incansable cariño y trabajo, han hecho posible que este sueño se haga realidad.

## **AGRADECIMIENTOS**

Agradezco a Paula, por ayudarme a empezar este trabajo. A mi amiga Leila, por su incondicional apoyo, y a la estrella que alumbra mi corazón, mi hijo Diego.

## RESUMEN

Esta tesis da cuenta del proceso para llevar a cabo una forma de realización artística. Pretende interactuar con las personas que transitan por la ciudad, utilizando como medio, la intervención artística de espacios públicos urbanos.

Evidencia el método de trabajo para llevarla a cabo, donde se utilizan objetos físicos de nuestra vida cotidiana, los que en manos del artista son resignificados y transforman su función original, ahora como objeto artístico dispuesto a dialogar con el lugar en que será dispuesto.

Estos objetos intervienen lugares específicos, proponen una crítica al lugar de su emplazamiento y espera la respuesta del transeúnte que se percate de la acción, quien al verse involucrado en ella podrá definirla según su propia percepción, dándole así un sentido particular.

Se trabaja el desplazamiento del objeto y la idea, los que ponen de manifiesto la continua descontextualización a que están sometidos.

Son obras de carácter efímero, debido a su corto periodo de acción en un sitio determinado, y están sujetas a las condiciones que un momento y lugar específico lo determinen.

El desplazamiento de la obra, adquiere una ruta, la que se inicia en el momento que se origina la idea. Luego se encuentra y selecciona un objeto, el artista la interviene y da un significado particular. Posteriormente es llevada al espacio público que intervendrá. Allí sigue su desplazamiento físico e intelectual, debido a los distintos lugares e interpretaciones que los espectadores le puedan dar.

La obra en sí se volverá a resignificar tantas veces como de contexto cambie. Sin embargo, para establecer un límite de acción en este trabajo, se dará cuenta de su proceso, desde que se escogen los objetos hasta el momento en que se reúnen las obras que intervinieron espacios en un tiempo determinado. Posterior a ello, las obras se llevan a un lugar cerrado donde se hará una instalación con ellas y se exhibirá un video registro que ha sido filmado durante todo el proceso de acción.

## **CAPÍTULO 1**

### **INTRODUCCIÓN**

La presente tesis propone la acción de intervenir espacios públicos urbanos, como una propuesta de hacer de la manifestación artística una actividad que se acerque al público común y corriente que transita por las calles de la ciudad. Una intervención es aquella obra que actúa en un sitio específico, donde el lugar deriva la lógica y estrategia de la intervención, proponiendo el tema a actuar y en donde el espectador transeúnte participa confiriéndole un sentido particular.

Con ello se pretende ver en que grado el artista y la obra que emplaza puede modificar un lugar específico, sea público o privado, y por lo tanto en qué grado ese lugar permite ser intervenido, con la intención de tensarlo críticamente.

Esta tesis habla del proceso para llevarla a cabo, desde la elección del material a trabajar y la continua descontextualización a que está sometida, pasando por antecedentes históricos ligados al tema, sus aspectos conceptuales y formales, teniendo en cuenta que se trata de un trabajo que pretende ampliar los límites de la institucionalidad artística. No se trata de negar la galería como lugar para la manifestación artística, lo que pretende es ampliar su espectro de participación social. Por lo tanto esta propuesta saca las obras a la calle, donde juega un papel importante el lugar de su emplazamiento y la participación del transeúnte espectador. Luego la intervención vuelve a la galería donde se hace una instalación con el material que fue expuesto en las calles, acompañado de un video registro que da cuenta de todo el proceso de acción.

“La estética incestuosa, de un arte para artistas, cerrado, que establece un modo correcto y único de apreciar lo artístico, un mundo supuestamente

desvinculado de la existencia material que, en realidad no es mas que el modo burgués de organizar en el campo de lo simbólico las diferencias entre clases. En afirmación a lo anterior se fundamenta la intervención como una forma distinta de entregar mensajes” (García Canclini, N.:1990: 24).

Se propone esta forma de representación artística que ocupa los espacios públicos urbanos, mediante la utilización de materiales de desecho y que han sido objetos de uso cotidiano, no en su condición de basura o residuo, sino todo lo contrario, en su condición de sobrantes utilizados como soluciones espontáneas, idea que se practica en forma constante en los lugares donde la urbanización precaria permite su reutilización. La idea está ligada a la utilización de este tipo de objetos materiales, y que se relaciona directamente con nuestro medio local de arte contemporáneo, por estar este inserto dentro de la misma precariedad, teniendo que recurrir a espacios alternativos para su realización, siendo casi nula la existencia de representaciones de este tipo en los circuitos tradicionales de exhibición. Esta plantea el desarrollo de un arte que se inscribe dentro de una precariedad en donde la utilización de la materia prima como desecho de la industrialización adquiere coherencia y vigencia en la construcción de obras y reflexiones artísticas.

Para entender la estructura de esta tesis se hablará del proceso para llevarla a cabo. Se hará referencia a los antecedentes de contenido histórico, conceptuales y formales teniendo en cuenta que la idea global tiene que ver con el acto de intervenir los espacios, mediante la descontextualización como eje articulador y los medios y procesos para que se hagan posible, están contenidos en ella.

Con ello se pretende dar a conocer un modo de propuesta creativa, que tiene la intención de hacer de la manifestación artística una práctica íntimamente ligada al desarrollo mancomunado entre arte y sociedad.

“Un recorrido por la ciudad nos enfrenta a un panorama desolador: el arte no tiene presencia en el espacio urbano”. (Ivelic, Galaz :1988:22).

## **CAPÍTULO 2**

### **SOBRE EL ARTE CONCEPTUAL**

Para iniciar el recorrido por las producciones artísticas denominadas intervenciones, acciones de arte o arte de acción -si quiere llamarse de algún modo-, necesariamente debe otorgarse el contenido de estas primeras páginas a la comprensión del arte conceptual, entendiéndolo por ello no una tendencia exacta cuyos seguidores se vinculan con un número determinado de postulados básicos, sino una compleja y variada gama de manifestaciones que “se acercan más por lo que no son y por mantener presupuestos comunes generales.” (Marchán Fiz, S: 1997:252).

El surgimiento de las semillas de lo conceptual puede situarse con la consolidación de los planteamientos del dadaísmo en los primeros años del siglo XX, y particularmente con Marcel Duchamp, quien promovió la transformación de la sensibilidad artística con respecto a la obra de arte, desde el plano ideal, asociado a valores como la belleza y la estética, al plano de la reflexión crítica del entorno cotidiano.

Según Duchamp (1919) la ruptura de la frontera estética de la pintura tradicional, implicó ampliar sus fundamentos exclusivamente retinarios para otorgarle al artista un papel de sujeto pensante e interventor de su propia realidad. Por lo tanto, el valor de una obra no se concentraba en la habilidad técnica y manual de su creador sino en la idea que sostenía el problema artístico. Lo relevante, entonces, está en el proceso mental capaz de entregar otras categorías para pensar el mundo desde lo visual, a un público nuevo, participante, decodificador y constructor de diversas lecturas.

Su obra "Fontaine", consistente en un urinario de porcelana, catalogada por algunos como la primera obra "protoconceptual", marcó la consolidación de la

estrategia del ready made y la gestación de una serie de tendencias posteriores, cuya idea base en común, apuntaba a que el arte tenía mucha más relación con las intenciones del artista que con lo que pudiera hacer con sus manos o pensara sobre la belleza.

Desde allí las creaciones plásticas sucesivas comenzaron a transitar por un circuito cada vez más amplio en términos de su innovación sintáctico-formal, semántica y pragmática, llegando al cuestionamiento del estatuto existencial de la obra y el objeto artístico. Así, a mediados de 1960 el arte conceptual alcanzaba su más plena expresión con artistas como Kosuth, Barry, Weiner y Huebler abarcando posturas extremas en las que se sostenía la completa desmaterialización del objeto a través de "*un arte sólo de declaraciones*"; (Stangos, N. :1981:214). y otras más intermedias en las cuales el objeto sólo era reducido como soporte físico, en el marco de la transición del objeto a la estética en tanto proceso

La desconstrucción del escenario artístico a partir de la crítica hacia la materialidad de la obra de arte significó también poner en jaque el carácter mercantil del medio, simbolizado en la galería; el papel del espectador en su interacción con el producto artístico, y la presencia del propio artista como nuevo soporte y significante. Encarnado en los ensamblajes y las ambientaciones, el *arte objetual*, por ejemplo, incitó la transformación de la pasividad del espectador hacia su participación "frente" y "dentro" de la obra, rescatando la noción de contexto. Los happening y las performances por su parte, indujeron la innovación creativa hacia la acción en el espacio, estableciendo la extensión de la galería más allá de cualquier otro espacio cerrado e incorporando la inmediatez del cuerpo como soporte vivo de autorepresentación.

Respecto de los happening, Marchán Fiz señala:

"(...) en el happening (...) la escenificación se extiende a una acción (...) que es proclamada un acontecimiento artístico. Ya no se trata de ennoblecer estéticamente la realidad, sino de ampliar lo estético a nuevos elementos que pueden encontrarse en la calle, en las plazas, en nuestro medio cotidiano y que no experimentan una estructuración artística consciente" (Marchán Fiz; S.1997: 91).

El arte de acción o las también llamadas intervenciones públicas pueden proclamarse herederas de muchos de los intereses y propósitos de las tendencias anteriormente mencionadas. Sin tener una denominación aglutinante, las diversas acciones desarrolladas por un sinnúmero de artistas en contextos disímiles reflexionan, intuyen o resuelven la integración Arte-Vida, dando preferencia a elementos como el concepto de proceso y la temporalidad, el contexto y la cotidianidad.

Con estas tendencias se proclamó la utilización de lugares públicos cotidianos para la acción del proceso artístico, "activando tanto la imaginación como la potencia crítica de reflexión del espectador". (*Galáz, Ivelic; 1988:161*)

La producción artística que da sentido a esta tesis se incluye en la línea de las acciones de arte, compartiendo algunos presupuestos que pueden acercarla a la clasificación de arte conceptual. Sin embargo, y tal como se reseñó en líneas anteriores, la tarea de adscripción a una tendencia específica escapa a las intenciones del artista y su proceso creativo, quedando más bien en manos del espectro teórico y crítico. La obra aquí desarrollada no se gesta en la categoría de simple "mediación" entre el mundo real y el trabajo reflexivo de su creador, queriendo dar a entender con ello la prioridad del elemento ideacional propio del arte conceptual. Más que la desmaterialización absoluta de la obra de arte, lo que

se postula es un desplazamiento del énfasis sobre el objeto en función del "proceso" como motor de la obra.

Entendida entonces como proceso de intervención, dicha actividad creativa puede definirse puntualmente como una "ocupación" de espacios públicos urbanos. Rescatando las connotaciones de "arte efímero" y "vocación urbana", elaborados para designar a un número importante de creadores contemporáneos<sup>1</sup>,

## 2.1 La noción de hecho artístico

El carácter efímero se vincula a la prioridad del proceso frente al producto final de la obra. Lo anterior supone una readecuación desde el estatuto del objeto como ícono de representación hasta el papel del espectador como resemantizador de sus contenidos. En este sentido, un concepto que puede condensar de mejor manera esta idea al hablar de estrategias de intervención, es el de "proyecto":

*"Un proyecto difiere de un plan. Un proyecto está sometido a los avatares de la inescrutable realidad. Un proyecto puede, y debe, reformularse sobre la marcha. Un proyecto privilegia el momento del acto, en oposición al plan que privilegia el momento teórico. Un proyecto, en definitiva, rescata la unión indisoluble de pensamiento y praxis, por medio de su único medio de expresión: la materialidad moldeada, redirigida, sensualmente y estéticamente manipulada y consumida" (Alvarez de Araya: 1998: 16).*

La presencia efímera de la propuesta artística en el contexto urbano hace alusión a un proceso abierto, inacabado, de reformulación semántica permanente, lo que no disminuye su fuerza expresiva. La obra entonces está sujeta a la durabilidad de la acción, a un lugar y tiempo determinado que la hace definitivamente irreplicable. A su vez, la ocupación de la calle permite la apertura

---

<sup>1</sup> Pedro Celedón las utiliza para definir la propuesta artística de Ernest Pignon-Ernest. En esta misma línea pueden encontrarse las producciones artísticas de Jaime Castillo.

dialógica y menos inmediata entre la pintura y la trama urbana de la ciudad. La ocupación irrumpe y en cierta medida se apropia del espacio público con un mensaje que espera inquietar al transeúnte, desconcertándolo en principio y entregándole una idea a cuestionar y concluir según visiones particulares, más allá del simple impacto retinario.

Considerando los alcances de la interrelación de los elementos recién mencionados, conviene realizar una apertura del significado de la producción plástica hacia la noción de "hecho artístico":

"Cuando se pretende que la reflexión sobre el arte albergue la incidencia de aquellos factores que vinculan el arte con la realidad histórica, se estará partiendo de una unidad más compleja que el simple objeto, de algo que cabría denominar como hecho artístico (...) sobre el individuo, grupo social, instituciones o abanico simbólico-funcional que ha dado existencia a un objeto, idea, lenguaje visual y la gravitación económica y sociocultural que arrastran sobre sí mismos, es decir, sobre el proceso de producción material, simbólica, semiótica y estética".

( Brihuera, J: 2003: 5)

Siguiendo esta lógica, el hecho artístico se construye en la relación de tres componentes (Celedón 2003)

- a. Proyecto del artista: cuya propuesta ha nacido (o ha sido modificada) para un espacio y tiempo específico.
- b. Lugar de emplazamiento/recepción: El espacio en el cual se inserta el proyecto del artista (ciudad en el arte urbano), el cual es contemplado en su aspecto físico, mental y temporal, interactuando con el proyecto, resignificando el espacio y concluyendo el sentido global.

- c. El receptor: Este se ve envuelto en un movimiento de participación, siendo impulsado a un comportamiento exploratorio respecto al espacio que lo rodea y a los objetos que se sitúan en él. En el hecho artístico de carácter urbano, el espectador pasa a ser protagonista, sin perder su doble condición de transeúnte y ciudadano. Se entiende como transeúnte al individuo que sin quererlo se encuentra con la instalación de objetos, participando con estos o simplemente que pasa sin tomarlos en consideración.

A continuación se abordará entonces el trabajo artístico desde la lógica de las intervenciones públicas urbanas, rescatando el sentido y el valor de los conceptos de proceso y contexto.

## **CAPÍTULO 3**

### **EL OBJETO**

#### **3.1 La Recuperación del Objeto**

En sentido estricto, las tendencias objetuales pueden ser entendidas como: "aquellas donde la representación de la realidad objetiva ha sido sustituida por la representación de la propia realidad objetual, del mundo de los objetos" (Marchán Fiz, S.:1997:71), evidenciando con ello el cuestionamiento del objeto artístico tradicional y el arte aislado del caballete, no sólo desde el plano estético, sino también desde la problemática epistemológica de relación entre el artista y su realidad.

A partir de un lento proceso de recuperación del collage, de integración del object trouvé y de consolidación del ready made, durante las primeras décadas del siglo XX se dio inicio a una inédita categorización del objeto como producto artístico y a la aparición de nuevos íconos significativos que propusieron un replanteamiento del discurso visual tanto en su estructura interna, en su relación con el discurso teórico, como en su vinculación con el acontecer histórico y cultural.

Desde un planteamiento estético, se asistió a una nueva reformulación o ampliación de sus códigos a partir de la apropiación de realidades no artísticas por medio de diversos objetos o fragmentos de ellos. En definitiva la adquisición de la categoría de "objeto artístico" quedó en manos del propio artista. Desde un punto de vista semántico, el fragmento u objeto de la realidad perdió su sentido unívoco con el fin de explorar riquezas significativas no previstas anteriormente, en función

de los diversos procesos de descontextualización a que el objeto podía ser sometido. Finalmente, esta nueva riqueza semántica permitió una articulación antropológica entre la realidad y la obra propuesta, en la medida que la realidad se encontraba representada en los objetos "sin residuos imitativos" (Marchán Fiz; 1997: 75).

Considerando a Duchamp como el eslabón decisivo para la consagración de las tendencias objetuales, se puede sostener que con él se legitimó la posibilidad para pensar, reflexionar y criticar el mundo cotidiano a través del objeto y la imagen. Seguidamente -y no sin ciertas diferencias relevantes<sup>2</sup>-, el Pop Art se convirtió también durante la década del '50 en una tendencia rupturista, en el contexto de la cultura masiva y comercial de Estados Unidos e Inglaterra, haciendo suya la imagen popular para la creación visual.

Enraizado en el medio ambiente urbano, las imágenes y objetos que representaron el entorno cotidiano en el Pop Art provenían del repertorio icónico mass-mediático: televisión, comics, fotos, publicidad, artículos domésticos, etc., confirmando de este modo la tesis respecto de la necesaria abolición de los llamados ámbitos artísticos y extra artísticos.

"Los artistas exhiben ahora productos diseñados. Los liberan del radio de aplicación y los colocan en un contexto inusual y reflexivo. No manifiestan o definen una posición clara y crítica, sino que mantienen las cosas tal como son y dejan pendiente cuál es el valor que realmente les corresponde a la imagen y la reproducción." (Tilman; 1992:17).

La vinculación entre el Pop Art y el ready made queda clara en la medida que el tema tratado (objeto presentado) se eleva al status de objeto artístico

---

<sup>2</sup> Respecto al Pop Art Y otras tendencias, Duchamp sostenía: "Este neo-Dadá al que llaman nuevo realismo, pop art, assemblage, etc., es una fácil manera de salir del paso (...) Les lancé el botellero y el orinal a la cara como una provocación y ahora los admiran por su belleza estética". (Stangos, N. conceptos de arte moderno)

precisamente por la actitud del artista. Incluyendo nuevos soportes físicos de acuerdo a los diversos medios de representabilidad (objetos elaborados en serie, carteles, objetos encontrados), lo prefabricado de las sociedades industriales se constituye para esta tendencia en el núcleo temático desde donde simbolizar.

En el contexto norteamericano, la producción artística de Robert Rauschenberg durante la explosión del Pop Art, resulta relevante para esta tesis. Interesado en algún momento por la estética del desperdicio en un intento por unir el arte y la vida, Rauschenberg sintetizó la pintura con montajes materiales (combine paintings), a través del ensamblado de objetos de producción de consumo, recogidos como desechos en las calles de Nueva York, superando de esta manera los límites de la escultura y la pintura. Considerado por algunos más que participante, precursor de la tendencia pop, este artista norteamericano desplazó su trabajo por la trilogía cuadro-cuadro/objeto-objeto, “contribuyendo a ampliar los límites del territorio artístico y el horizonte visual del espectador” (*Galaz e Ivelic; 1988*).

### 3.2 El Sentido del Objeto en Chile

En Chile, los ecos de este replanteamiento del lenguaje artístico también alcanzaron la atención de un grupo de artistas. Entre ellos destacan Francisco Brugnoli y Hugo Marín, quienes comenzaron a trabajar la incorporación del objeto con la intención de transgresión consciente de sus propias obras, dadas las debilidades del lenguaje de la pintura y su relación con el contexto social local.

Brugnoli, a la vanguardia de estas transformaciones llenó de nuevas connotaciones y significados a objetos que ya habían cumplido de sobra su función práctica original.

Si en el ready-made y el pop art, la procedencia del objeto estuvo marcada por la connotación de producto industrial (serialidad, despersonalización), el objeto en el contexto chileno entendido como desecho de carácter urbano

presentaba diferencias. Distinto a los países industrialmente desarrollados, en nuestra realidad el desecho no puede entenderse en su acepción de objeto manufacturado dado de baja, o de pieza o mecanismo de máquinas degradadas por su obsolescencia técnica o por su diseño anticuado. Nuestro contexto económico, social y cultural marca su comportamiento en la medida en que nunca llega a ser un desecho propiamente tal, ya que de alguna manera siempre es reutilizado.

"(...) nunca es verdaderamente desechable. Siempre está en condiciones de servir y funcionar, de acuerdo a una escala social descendente, en la que cada miembro de la sociedad va dejando a otro un objeto más y más residual". (*Ivelic, Galaz: 1988 :170*)

El desecho entonces no se utiliza aquí, en el sentido de basura o residuo, sino en el de sobrante que se vuelve a reutilizar y que cambia su significado funcional original.

En síntesis, el concepto de objeto será entendido como:

"(...) un elemento móvil y artificial del mundo circundante, fabricado por el hombre, accesible a la percepción y destacable de su entorno; hecho a la escala del hombre, es esencialmente manipulable y subsiste a través del tiempo con una gratitud de permanencia" (*Moles, A.: 1975: 181*).

Se trata de objetos de uso cotidiano, presente en nuestras vidas y luego desechado de su uso original para darle otros usos, dependiendo de las necesidades de los nuevos usuarios, tales como: neumáticos, ventanas o artefactos de metal o madera, por ejemplo. El autor de esta tesis realiza el mismo mecanismo de resignificación de funcionalidad, como al que se aludía anteriormente, entregándole además una nueva connotación. El objeto es utilizado como soporte.

Tanto en el contexto del ready made como en el pop art, el collage y el assemblage, entre otros, "La utilización de imágenes y objetos preexistentes apunta hacia su redefinición semántica y, en cierto sentido, también hacia una subjetivación de lo objetivo" (*Tilman, O: 1992: 137*)

Es necesario aclarar en este punto que el objeto en sí, se refiere a la unión entre objeto tridimensional y objeto imagen bidimensional, es decir, a la unión de ambos se le denomina el objeto.

Para esta tesis adquiere importancia el método de trabajo hecho por Robert Rauschenberg, denominado objet-trouve, que significa "objeto encontrado", aplicable en esta tesis al hallazgo del objeto a trabajar y la imagen icónica que la acompaña. Del mismo modo que se encuentra un objeto de desecho también se hace con la imagen, la que tiene carácter de icónica, debido a su gran reconocimiento social, la que para ser llevada a la obra es buscada en revistas de interés popular, libros de enseñanza pública y periódicos de tránsito masivo. Estas imágenes tienen carácter de desechos de las actividades sociales y educativas y son recontextualizadas en la nueva obra objetual. De esta forma imagen icónica y objeto se unen para intervenir un espacio, mediante la idea y acción del artista y que dependiendo del lugar a intervenir, tendrá distintas connotaciones.

### 3.3 El Icono como imagen objetual.

Para comprender el sentido que adquiere la imagen que va unida al objeto se hará mención al icono, en palabras de Humberto Eco (1985)

“Así, que representar icónicamente el objeto significa transcribir mediante artificios gráficos (o de otra clase) las propiedades culturales que se le atribuyen. Una cultura al definir sus objetos, recurre a algunos códigos de reconocimiento, que identifican rasgos pertinentes y caracterizadores del contenido” (Eco, H.” 1985:345)

De este modo el icono es tal cuando sus rasgos lo hacen reconocible a la cultura en que está inserta, y que lo hace distinto de otra. Así, al trabajar el ícono en esta tesis, se entiende como aquellas imágenes que poseen un alto reconocimiento por parte de nuestra cultura. Un icono es una unidad que representa al objeto que denota, de este modo el icono se comparte entre lo que es gráficamente y lo que simbólicamente representa.

.Si tomamos las obras incluidas en el anexo de imágenes hechas por el autor de esta tesis podemos apreciar el tipo de imagen a que se hace alusión. Estas representan íconos de nuestra cultura, todas ellas representantes de un alto grado de reconocimiento por parte de nuestra sociedad. En ellas podemos ver tres obras. La primera titulada “El Santo”, que corresponde a la ampliamente conocida imagen de San Sebastián, mítico personaje del cristianismo Católico donde aparece atado a un árbol y su cuerpo atravesado por flechas. En la obra titulada “La imagen de mi cariño” podemos apreciar una fotografía en blanco y negro, que se ha convertido en un símbolo del horror de la guerra de Vietnam, provocada por la invasión hecha por Los Estados Unidos de Norteamérica a ese país entre 1965 y 1975. Por último podemos apreciar también la obra titulada “La Machi” y que corresponde a una imagen muy recurrente en los libros de la educación primaria de nuestro país, se trata de una fotografía blanco y negro en

donde aparece una mujer con los atuendos correspondientes a una machi, representante espiritual de la cultura mapuche.

"La cosa que se convierte en signo estético le descubre al hombre la relación entre él mismo y la realidad." (Mukarovsky, J.:1975:148)

Frente al poder mundial de los medios masivos de comunicación podemos proponer un "medio de proximidad". Compartir con nuestros conciudadanos, nuestras propias referencias icónicas culturales, con el objetivo de acercar las obras al espectador de una forma directa y reconocible, y de esta forma tomamos la palabra tomando la imagen.

### 3.4 Función del Objeto Recontextualizado.

La nueva función que adquiere el objeto referido tiene relación con el contexto en el cual participa. Bajo esta premisa, adquiere significancia y relación directa con el ready-made, el que no tiene un sentido nuevo en sí mismo, como objeto aislado, sino que adquiere significancia dependiendo del lugar de su emplazamiento.

De esta forma, el significado que adquiere está directamente relacionado con su ubicación espacial, es allí donde toma un significado directo, y donde comunica su contenido, el objeto en sí mismo unido a la imagen que la acompaña y el lugar físico donde se sitúa.

Es así como la obra ubicada en el contexto urbano, tiene valor en sí misma como evento comunicativo, en la medida en que comporta y prefigura situaciones donde los procesos de interacción son inmanentes.

El objeto que en su estado primario perteneció al dado por su uso funcional (originado en su fabricación) al ser trasladado de un lugar a otro se vuelve a resignificar, y no tiene fin, puede volver a serlo cada vez que se desplace a otro

lugar. Para delimitar el estudio de su desplazamiento en este trabajo, se entenderá la duración del proceso hasta el momento que se muestran las obras objetuales, junto a un video registro de todo el proceso, en una sala cerrada, acondicionada especialmente para su presentación.

La recontextualización hecha por el artista en el momento de intervenirla para darle el sentido específico de su instalación, puede ser por medio de uno o varios mecanismos de resemantización, ya sea pintándolo, confeccionando ensamblajes o bien a modo de collages, no es una parte de la acción profundamente meditada, ya que como se dijo anteriormente se da importancia el proceso del desplazamiento en su totalidad, De todas formas su confección pasa por un manejo del oficio, en cuanto esté en función de evidenciar el mensaje propuesto.

La conmoción que produce una obra de este tipo no es única ni mucho menos unidimensional; la misma es un hecho plural de impactos innegables en diferentes dominios del quehacer humano; es por encima de todo un hecho artístico que tiene, sin embargo, repercusiones inevitables en lo social, Indefectiblemente, la obra plantea en quien la crea o contempla , una necesidad de valoración y comprensión, de interpretación, de significado, más allá incluso de las razones – a veces inexistentes – que puedan o no habitar en la intención del propio artista.

Así por ejemplo en la obra objetual hecha por el autor de esta tesis denominada “El Santo” y aplicada a la intervención específica hecha en la catedral Católica de Temuco, ubicada en la intersección de las calles Claro Solar y Arturo Prat, se recurrió a la utilización de un neumático de automóvil, el que fue pintado simulando la cruz, símbolo inequívoco del cristianismo y del catolicismo en particular, y pegada al centro la reconocible imagen icónica de San Sebastián atado a un árbol su cuerpo sangrante. De esta forma la obra adquiere sentido por su mensaje, y el lugar que pretende tensar, en este caso la institución de la

religión con mayor cantidad de adeptos en nuestro país. Se hace evidente un nuevo sentido que adquiere el objeto y que ha sido emplazado en el corazón del contexto urbano de la ciudad de Temuco, y que además, está dispuesta a ser digerida por el espectador en forma reconocible y directa.

## CAPÍTULO 4

### LA OBRA EN EL ESPACIO PÚBLICO

#### 4.1 La ciudad como hábitat

La ciudad es el espacio cotidiano en el cual vivimos, amamos, trabajamos, estudiamos, nos divertimos, circulamos y desarrollamos casi todas nuestras actividades. Es nuestro entorno natural, nuestro *hábitat*. La manera en que percibimos este espacio depende muchas veces de nuestro estado de ánimo o del lugar que ocupamos socialmente o de los problemas que nos afectan. El espacio de la ciudad por la que circulamos es, principalmente, lo que llamamos espacio público. Es decir, el espacio que pertenece a todos los ciudadanos y que todos construimos de manera consciente o inconsciente. En las tramas del espacio urbano se desarrolla no sólo una ciudad material, visible y tangible, sino también espacios cargados de simbolismo material y espiritual, los que conforman un perfil general, un carácter de la ciudad, que de alguna manera incide en el carácter individual de los ciudadanos. Las imágenes y las metáforas, tanto como la estructura urbana, van conformando parte importante de lo que estudiosos llaman *experiencia urbana*. En ese contexto, el arte urbano participa activamente en la configuración de lo que Juan Acha (1988) llamaría “ecoestética”.

Etimológicamente esta palabra estaría constituida por *oikos*, casa y *aisthesis*, percepción sensorial, ligada con la sensibilidad como facultad humana.

“La ecoestética de una ciudad estaría compuesta, entre otras cosas, por la experiencia urbana en relación a los objetos simbólicos, como los artísticos, los artesanales o los publicitarios. Las diversas maneras de comunicarse, conducirse o vestirse de la gente, el trazado de los edificios, la disposición de las casas, calles y plazas. De esta forma, la ecoestética va configurando, moldeando y modulando la sensibilidad de sus ciudadanos. Por eso, es de mayor importancia el

emplazamiento de arte urbano como imagen simbólica en la trama citadina".  
(Acha, J :1988: 63)

#### 4.2 El Sentido de la Intervención de Arte en Espacios Públicos

El objetivo básico es medir en que grado el artista y la obra que emplaza puede modificar un lugar específico, sea institucional o privado y por lo tanto en qué grado ese lugar permite ser intervenido, por una plástica crítica que ocupa los lugares, con la intención de tensarlos críticamente.

“La ciudad es entendida y asumida mas allá de su uso funcional, siendo aceptada como el gran receptáculo de los valores simbólicos de la comunidad y por ende un espacio donde se suscitan "una cadena de acontecimientos instantáneos". (Barthes,R: 1988 :31)

La interacción arte-ciudad adquiere connotaciones diversas en la medida en que fusiona elementos creativos con procesos sociales y naturales, sustentando el postulado de Kandinsky según el cual “El arte no está por fuera de la vida, ya que nace de un impulso natural que posibilita el reencuentro de las relaciones perdidas del hombre con la naturaleza, por una consciencia interior de las relaciones orgánicas del mundo y toda obra de arte se estructura necesariamente en la dimensión de un espacio; éste la interviene, la transforma, la define y la postula para cumplir una función comunicativa.”

*(Kandinsky, W: 1991: 157)*

“Todo artista que intervenga en los edificios y espacios públicos con intenciones estéticas, se convierte en un programador del comportamiento mediante la aplicación de sus diseños", *(Fernández, J: 1988: 30)* y con esto, en un artista, que trabaja superponiéndose a la carga semántica de los lugares intervenidos por sus obras.

En la práctica, esto implica, que la obra se incorpora al significado previamente establecido por el lugar que la acoge, tensándolo desde su propio discurso y obligando (al lugar de su emplazamiento), en este acto, a transmitir al espectador un nuevo sentido. Este es, sin duda, una consecuencia de su funcionalidad y del discurso estético que al intervenir lo aborda.

Cada ocupación de espacios públicos que se realiza y propone este trabajo debe ser leída incorporando su contexto, no sólo físico-arquitectónico, sino que también simbólico, En este punto contrasta notoriamente con la precedencia de una obra de arte autónoma, instalada al interior de cualquier espacio arquitectónico, la que será vista como parcela independiente del entorno, por cualquier espectador.

Este trabajo adquiere la dimensión de obras urbanas cuando son capaces de dialogar desde la fragmentación de su percepción, directamente con la ciudad como conjunto apreciable a su vez sólo desde los fragmentos, que es posible vivir en cada presente. Esto implica un cara a cara con el espacio urbano, aceptada como un entretejido producido por cada uno de sus habitantes, desde su percepción que es activada por cada recorrido diario.

En estas instalaciones, el soporte (superficie activa), niega a la obra su autonomía como objeto, interactuando en su proposición original, con toda la fuerza de su emplazamiento.

Ambos, fusionados en una sola entidad, realizan el tránsito de lo real perceptivo a lo real imaginario, materializando con ello un nuevo movimiento del péndulo desde "*la liberación de la praxis humana enajenada a la praxis humana liberada*". (Fernández, J:1988: 30)

### 4.3 Intervención Estética y Política.

“Lo que queremos decir es que la política en tanto que creación, reproducción y transformación de las relaciones sociales, no puede ser localizada a un nivel determinado de lo social, es decir, de la definición y articulación de relaciones sociales en un campo surcado por antagonismos. (Chipp,H: 1968: 67)

Se habla de un trabajo que es a un tiempo estético y político, y lo es en tanto sea capaz de hacer ver que no hay propuesta estética que no sea también implícitamente una propuesta política, en tanto propuesta de lógicas sociales, de posibilidades de organizar, desde la percepción individual hasta un trazado urbano, por ejemplo.

Este trabajo, es una propuesta de modos de tratar las cosas, de encajarlas o desencajarlas, de tensarlas o criticarlas.

No se debe confundir con aquellas añejas estetizaciones de lo político ni politizaciones de lo artístico, no es ese el sentido, y no lo es , porque como se acaba de ver, ha sido preciso redefinir ambos campos, el de la política y el de la estética y se ha tenido que hacer desde el modo que ambas áreas de actividad han roto con el sentido particular en que se les suele confinar, y ello no sólo al consabido nivel institucional (arte y política es lo que determinadas instituciones dicen que es o hacen que sea), sino a la definición misma de sus alcances y resultados.

El conocimiento generalizado del transeúnte en lo que se refiere a “arte público” o arte en el espacio público está dado por los monumentos, por las esculturas permanentes, sin embargo, al ser estáticas congelan y cancelan la memoria, en lugar de despertarla. En cambio, un lugar animado por una actividad frecuente y regular, así como por el flujo constante de las expresiones de arte activo conforma secuencias de actos que abren y alimentan la memoria

enriqueciéndola y renovándola, y ese es el sentido que aborda una intervención específica de un lugar en especial.

Las tácticas y procedimientos en las intervenciones públicas ganan validez en relación al tiempo, a las circunstancias que el instante preciso de una intervención la transforma en una situación favorable, a la rapidez de los movimientos que cambian la organización de un espacio, a las relaciones entre momentos sucesivos de una acción, a las intersecciones posibles de duración y ritmos heterogéneos. Se debe jugar en un terreno impuesto y organizado por la ley de un poder ajeno a quien realiza esta obra, regido por las normas que ese recinto privado o público cree pertinente. Es una maniobra en un campo ajeno y rotativo de la visión y dentro del territorio en el que se decide actuar.

Está implícito el carácter político del trabajo, en tanto que lo coloca en relación con toda una trama de sentido, de normalidad, una trama que puede ir desde un nombre de una calle a una institución determinada, y a la que la ocupación le provoca un gran problema, No porque la intervención se legitime destruyendo todo lo posible y en todos los campos posibles, sino que se habla de acciones selectivas que sean capaces de mostrar grietas en el gran modo de vida estereotipado de nuestra sociedad de consumo, y de instalarse a vivir en ellas. Se trata de mostrar posibilidades de tensarlas críticamente para insertar la duda, de proponer un pensamiento, o bien de vivir sin sus prioridades.

Se busca el desarrollo del sentido crítico en una sociedad donde lo "mediático-económico-entretenido" reemplaza a lo político exigente."(Berger, J: 1995:17)

Los medios masivos de comunicación, que difunden con un ritmo frenético una multitud de imágenes competitivas sobre todos los temas del mundo, se transforman en una máquina de borrar memorias que traiciona nuestra historia.

"(...) El nuevo orden mundial (como se llama al caos actual) supone excluir a la gente, al menos en dos planos. A nivel material excluye a los pobres, cuyo número aumenta cada día. Y en el plano ideológico, por medio de la mitología de la red mediática, excluye todo tipo de sufrimiento. Y ésa es una perversión de su obstrucción, la violencia espectacular. Violencia sí, dolor no. Son muy raros los mensajes que validan a la gente en su sufrimiento, en su propia existencia. Y esta falta produce otro tipo de desempleo también monstruoso. Esta vez se trata de atrofiar la imaginación, esa capacidad de los seres humanos de entablar relaciones, de comulgar nuestras vidas" (Berger,J:1995 :18)

Para este trabajo una imagen y un objeto no es un artefacto inerte que debe ser contemplado ni tampoco un instrumento político en sí mismo; produce efectos políticos únicamente cuando se inserta en la acción o en la confrontación. Y esa imagen cobra vida y genera sentido sólo cuando es digerida por individuos o grupos: a la imagen estática clavada en una pared se le opone la imagen transportada, usada, tachada, arrastrada hacia una dinámica social y humana.

Esta forma de realización artística se apoya sobre la convicción de que el interés, la eficacia y el valor de una imagen residen tanto en ella como en su entorno, en el proceso que implica su logro, como también en la dinámica que pueda desencadenar.

"A la de la imagen-objeto de consumo masivo se le opone la de la imagen como operadora social, la que formula una mayor cantidad de preguntas que de respuestas." (Rouillé,A:1996: 15) Estas acciones se expresan en diversos lugares, pero principalmente en el medio urbano.

Establecer un diálogo entre la diversidad cultural de nuestras calles, un interrelación entre comunidades. Resistir y combatir la globalización del capital y su carrera hacia la guerra económica puede producir alegría.

Frente a la dominación de los mercados y las guerras económicas que libran entre sí los depredadores capitalistas, debemos elegir nuestras actividades, nuestras vidas, porque para difundir su ideología ellos necesitan de la complicidad de los productores de símbolos y de las representaciones de su sistema.

Es decir, de gente ligada al desarrollo de producción de imágenes, las que están dispuestas a ser digeridas por la sociedad. La resistencia a ser manipulados hace de la actividad planteada en esta tesis, una actitud de gran potencia y comprometida con el modo artístico de representación social.

#### 4.4 La participación del transeúnte espectador como concluyente de sentido

"Cada obra problematiza el ingreso del ojo a la lectura de estos textos, planteando una estética de la recepción que debe reconocer dos hechos: por una parte, que los objetos que integran la obra -por muy aislados que estén- proceden de un contexto que contribuyó a darles un sentido y una función; y por otra, que el ojo que mira no es ascético, sino que posee un trasfondo cultural que orienta y marca una determinada forma de decodificación de las imágenes y objetos. Vale decir, el espectador está implicado en lo que mira y participa, en la resemantización de la obra." (*Galaz, Ivelic: 1988: 158*)

En el hecho artístico de carácter urbano, el espectador pasa a ser protagonista, sin perder su condición de peatón y ciudadano. El proyecto se hace cargo de esta situación, proponiendo una producción artística capaz de instaurar un clima que establece un plano estético y crítico en el cual el espectador participa, física y mentalmente, siendo partícipe de esta forma en la obra.

En una visión general de los hechos sociales, el símbolo revitaliza las instancias de sentido y el ser humano se ve entonces, articulado a la representación permanente de sus particulares visiones de mundo, un juego en el

que cada individuo elabora su propio lenguaje estético para nombrar las múltiples miradas de la realidad. Es así como el transeúnte que arriba al lugar intervenido, de un momento a otro se ve inmerso en una instalación de objetos que esperan la conexión entre ambas partes. Como se dijo con anterioridad más que respuestas lo que se buscan son preguntas e inquietudes acerca del acontecimiento, y tendrán directa relación con el individuo en forma particular, el que podrá unir en su mente el tipo de imagen que está viendo y el lugar de su emplazamiento, desde allí podrá hacerse una idea en cuanto al mensaje de la obra.

Si bien los griegos aprendieron a desconfiar de los sentidos, nunca olvidaron que la visión directa es la fuente primera y última de la sabiduría.

Para Rudolf Arnheim (1971) el conjunto de las operaciones cognitivas, llamadas *pensamientos*, no son un privilegio de los procesos mentales ubicados por encima y más allá de la percepción, sino ingredientes esenciales de la percepción misma. Por conocimiento, Arnheim quiere significar todas las operaciones mentales implicadas en la recepción, almacenaje y procesamiento de la información: percepción sensorial, memoria, pensamiento y aprendizaje.

Cuando el ojo explora la realidad que lo circunda no lo hace pasivamente: capta formas y de ellas su característica esencial, su estructura básica, aquello que hace ser a ese objeto lo que es y no otra cosa. A la luz de esta afirmación, *percibir* no es sólo una función biológica sino las *actividades sensoriales* sumadas a las *intelectuales*. En el acto de percibir el ojo capta formas y su síntesis está constituida por rasgos estructurales.

Simplicidad no es pobreza. Simple pero rico en datos. Rico en datos pero no confuso. Complejidad no es desorden, ni caos, ni oscuridad.

“(... )No es el ojo el que ve, sino el hombre; no es el oído el que oye, sino el hombre”. (Arnheim, R :1971: 225)

Así pues, en el proceso de la percepción, no son los órganos aislados los que entran en funcionamiento por separado sino que el organismo como un todo participa en conjugación integrada, desde los rasgos fisiológicos hasta los culturales. En el acto de percibir seleccionamos aquello que nos es significativo.

A modo de ejemplo, se hará mención de una obra en particular hecha por quien desarrolla esta tesis.

En la ocupación de arte hecha en el frontis de la multinacional de comida chatarra Mc Donald’s, ubicada en la intersección de la calle Bulnes y Portales de la ciudad de Temuco se dejó en evidencia la interacción que se puede producir cuando una obra pone en conflicto el lugar que ha intervenido. En la ocasión, dentro de un conjunto de obras destacó la obra denominada “La imagen de mi cariño”, que consiste en un neumático de automóvil intervenido por el artista, pintado, semejando a la bandera de los Estados Unidos de Norteamérica y en cuyo centro aparece la copia de una fotografía popularmente reconocida como símbolo del terror y sufrimiento de la guerra de Vietnam. A los pocos segundos de haber sido instalada aparecen los guardias del lugar, quienes retiraron los objetos y los tiraron a la calle. Queda de manifiesto de esta forma, el conflicto que la obra causa debido a su mensaje y lugar que ocupa, y se hace evidente la efectividad del conflicto que se produce con el espectador con el solo hecho de instalar la obra en el frontis de la multinacional. Es así como adquiere relevancia el espectador; tal como lo afirma Marchán Fiz (1988:260):

“La percepción que despliega el espectador sobre la obra, nos trasladan al campo de las mediaciones contextuales” y además la postula como “.....un proceso estructurante de la interacción entre el artista, el objeto estético, el espectador y la realidad”

## CAPÍTULO 5

### EI DESPLAZAMIENTO DE LA OBRA

#### 5.1 La continua Descontextualización. El sentido de Movimiento y desplazamiento.

El sentido de desplazamiento que este trabajo aborda tiene directa relación con el objeto y la acción de movimiento por parte del artista, los que conceptualmente están ligados a la objetualidad y acción de arte, y que Marchán Fiz (1988) lo designa como “Arte de Comportamiento”. Este se encarga de unir la carga significativa, tanto de la obra, como de la persona que le da movimiento. Esto conlleva a que el desplazamiento, por el hecho de intervenir en espacios públicos adquiera también un sentido social, que por lo tanto presta atención, no sólo al comportamiento individual, sino, sobre todo, al del grupo, en el marco de los mecanismos sociales de este comportamiento.” (Marchan Fiz,S :1988: 235). De este modo se da importancia a la realidad de su curso temporal y toda forma de actividad se reduce a los condicionamientos de espacio y tiempo.

“El objeto no es tratado en su status de permanencia, sino de transformación y cambio a través del uso”. (Marchán Fiz,S: 1982: 236) De esta forma el sentido que adquiere, está estrechamente relacionado con su desplazamiento, ya que se recontextualiza en cada movimiento, y en toda la obra, por lo que se trata de un continuo movimiento, de ideas y acciones, que a su vez están sometidas a la justa improvisación de las personas, su tiempo y espacialidad. La obra al ser desplazada adquiere una ruta.

Entonces, la ruta del desplazamiento está trazada en la acción. Ésta parte en el momento que surge la idea, luego se recolectan objetos que servirán para la proyección del tema. Pasa luego, a ser intervenido matéricamente por su autor, este la resignifica, así su desplazamiento le vuelve a dar otro sentido. Este sigue en su movimiento hacia el espacio público, al lugar que fue determinado

previamente por su autor. Allí confronta toda su intensidad crítica con el espacio que interviene, y espera la interacción con el espectador, quien entra al juego del desplazamiento por su reacción ante la obra. Siguiendo la ruta, se reúnen todas las obras que intervinieron lugares, y se mantienen a la espera de la edición del video que ha registrado todo el desplazamiento. Luego se hace un montaje en un espacio de exhibición cerrado que permita contemplar el conjunto de obras que participaron en toda la acción, acompañadas de la exhibición del video registro aludido

Las descripciones mediante la imagen se unen con un discurso corporal, de movimiento y tránsito; igualmente construyen el marco social de forma activa.

“El cuerpo es como en las sociedades primitivas, la fuente de recursos expresivos. Hay una especie de ritual que recuerda ceremonias antiguas donde el instrumento natural de comunicación humana era justamente el cuerpo” (Ivelic, Galaz : 1988:190).

En resumen, el espacio público y los acontecimientos sociales que ahí se dan lugar constituyen un campo de acción que habrá de dar cuenta de lo fugaz, lo fragmentado, lo negociado sobre la marcha –en el sentido de tránsito y desplazamiento, teniendo en cuenta las experiencias particulares que se suscitan, dando forma a lo colectivo de la interacción social, de su ambigüedad y sus improvisaciones.

La síntesis entre la visión, para reconocer, tanto los elementos constitutivos de los hechos como el significado de los mismos, y las actitudes del artista de la calle que reconoce la necesidad de emplear nuevas estrategias para dar cuenta de una realidad en movimiento, constituyen un nicho valioso para el abordaje de la vida cotidiana en espacios públicos y en los lugares -cada vez más comunes en el mundo contemporáneo- caracterizados por el tránsito y la inestabilidad.

Hace falta, en palabras de Augé (1994: 41-42), "como en el siglo XIX, emprender el estudio de civilizaciones y de culturas nuevas (...) vivimos en un mundo que no hemos aprendido a mirar todavía. Tenemos que aprender de nuevo a pensar el espacio".

El desplazamiento no necesariamente dibuja un plano esquemático y preciso en el mapa de la ciudad, no es ese su sentido, ya que importan más las ideas y mecanismos para hacerla funcionar que una fórmula a seguir

## **CAPÍTULO 6**

### **EL REGISTRO AUDIOVISUAL.**

#### **6.1 Virtualidad y video Referencial**

“El ser humano ha incrementado su poder en los últimos siglos mediante los ojos, la mirada, las imágenes y la representación del mundo. Eso conduce a la transformación de los espacios, que culmina con su virtualización, es decir, espacios que no son verdaderos, sino sólo posibles”. (Giannetti,C.:2003 <http://www.mecad.org/e-journal/archivo/numero5/art.>)

Es importante subrayar que la virtualidad planteada en este contexto, si bien alude a una categoría de la tecnología de los sentidos, la importancia que adquiere para la tesis tiene que ver con su condición de apoyo al proceso de la obra, como registro de su desplazamiento.

El espacio virtualizado no permite una vuelta, una restitución del espacio físico, sino sólo una progresión del espacio hacia el tiempo. Esto significa que el aspecto temporal respecto a los seres humanos y al mundo se vuelve cada vez más importante, de la misma manera como el aspecto temporal de la imagen se vuelve cada vez más preceptivo. Paralelamente a la temporalización del espacio se da una virtualización del cuerpo.

No sólo Internet o la televisión, sino todos los medios de comunicación aíslan físicamente al individuo en la medida en que esquivan la experiencia directa de la presencia corporal de otras personas. La paradoja es que, con esto, se intenta dos cosas:

“Una intensificación de la experiencia; y un acercamiento virtual de las personas. La ausencia de la materia es compensada con la intensidad de la experiencia sensible. Pero la ausencia física significa también la ausencia de identidad, que participa asimismo en el proceso de virtualización. Uno, aquí, siempre es otro.”

*(Giannetti, C.:2003:<http://www.mecad.org/e-journal/archivo/numero5/art>).*

Por otra parte, la observación flotante (social) puede verse enriquecida a su vez con la utilización de herramientas de registro del desplazamiento. La cámara de video, como instrumento de recolección de planos, secuencias, de escenas, de planos, o de tomas permiten visualizar el movimiento por las calles de lo que es el proceso de intervenir lugares, incluida grupos de personas y vehículos, así como la dirección y velocidad de sus cauces. La edición de las imágenes, por su lado, aporta una perspectiva que efectivamente refleje la esencia de la realidad en esos espacios: movimiento, fugacidad, fragmentación, e interacción social, con la intención de trasladarlas al espectador de una forma fidedigna, sin alterar los rasgos que la hacen cercana a la realidad del tema.

No se trata entonces de renunciar ni a los procesos de recolección de información del artista, ni a los elementos tecnológicos de registro audiovisual; pues en uno y otro existen valiosas experiencias que permiten abordar escenarios hechos de movimiento y acontecimientos irrepetibles, por lo tanto el video aquí trabajado se transforma en un apoyo de representación que se desplaza en el tiempo y el espacio físico en pos de un registro "Referencial" del proceso de la acción artística.

Refiriéndose al denominado video Referencial, Néstor Olhagaray aclara: "Se trata de un video que en su cometido, su objetivo es, esencialmente uno solo: dar cuenta lo más cabal y fidedignamente de un referente. Es decir, la opción tecnológica y expresiva que hagamos en este caso, será solo para garantizar que el video sirva como mediero para dar a conocer una situación, un objeto, un evento, una persona." ( Olhagaray, N: 2002:37).

Esto significa que la intención de elegir este tipo de realización audiovisual tiene la intención de documentar y apoyar el testimonio del trabajo aludido en esta tesis, con la intención de que el espectador, en el momento que este registro sea montado en un lugar propicio para su exhibición, pueda ser partícipe de lo que

esta obra significa en su totalidad, como proceso, siendo el video un apoyo y no una obra de video arte en particular.

## REFERENCIAS

- Acha, J. (1988) Introducción a la Teoría de los Diseños. México: Trillas.
- Alvarez de Araya, G. (1998) Te devuelvo tu Imagen. Santiago de Chile. Portafolio Creativo.
- Arhneim, R. (1971) Arte y Percepción Visual. Buenos Aires. Eudeba, 4<sup>a</sup> ed.
- Augé, M. (1994) Los "No lugares". Espacios del Anonimato. Barcelona: Edit. Gedisa.
- Barthes, R. (1988) El Imperio de los Signos. Barcelona. Ed. Antropos.
- Brihuera, J. (2003) El Hecho Artístico. Documento publicado en Internet: [http://www.sepiensa.cl/listas\\_articulos/articulos\\_sepiensa/2003/01\\_enero\\_2003/20030121.html](http://www.sepiensa.cl/listas_articulos/articulos_sepiensa/2003/01_enero_2003/20030121.html)
- Celedón, P. (2003) El Hecho Artístico. Documento publicado en Internet: [http://www.sepiensa.cl/listas\\_articulos/articulos\\_sepiensa/2003/01\\_enero\\_2003/20030121.html](http://www.sepiensa.cl/listas_articulos/articulos_sepiensa/2003/01_enero_2003/20030121.html)
- Celedón, P. (1998) Instalaciones Mínimas en el Espacio Público. Santiago de Chile. Editada por Mercado Negro.
- Eco, H. (1985) Tratado de Semiótica General. España. Ed. Lumen
- Fernández, J. (1988) Arte efímero y Espacio Estético. Barcelona. Ed. Antropos.

García Canclini, N. (1990) Culturas Híbridas; Estrategias para entrar y salir de la Modernidad: México, Grijalbo.

Giannetti, C.(2004) La Virtualización de la Imagen. Documento publicado en internet. <http://www.mecad.org/e-journal/archivo/numero5/art.htm>

Ivelic, Galaz (1988). Chile Arte Actual. Chile. Edic. Universitarias de Valparaíso.

Kandinsky, W. (1991) Cursos de la Bauhaus. España. Alianza Editorial.

Marchán Fiz, S. (1982) La Estética en la Cultura Moderna. España. Gustavo Gili

Marchán Fiz S. (1997) Del Ate Objetual al Arte de Concepto. España. Edic. Akal.

Moles. A (1975) Teoría de los Objetos España. Edit. Gustavo Gili.

Mukarovsky, J. (1975). Escritos de estética y semiótica del arte. España: Gustavo Gili.

Olhagaray, N. (2002) Del video Art, al Net-Art. Santiago de Chile. Lom Ediciones.

Osterwold, T. (1992) Pop Art . Benedickt Tashen.

Rouillé, A. (1996) La Recherche Photographique, volumen 25, Nº 15. Madrid, Ne pas Plier.

Stangos, N. (1986) Conceptos de Arte Moderno. Madrid, Alianza.

## GLOSARIO

### Ambientación

Tiene su centro de desarrollo en California (USA), donde la configuración de la naturaleza y la calidad de la luz empujaron a algunos artistas a obtener una definición visual del espacio en la que lo lleno y lo vacío, la luz natural y la artificial, encuentran continuidad. Preferentemente el trabajo es aplicación extensiva de la noción de escultura al espacio concreto. Existe un momento reductivo en que el artista delimita una cantidad física de espacio, depurándolo de todos los accidentes sensoriales, táctiles, sonoros y olfativos que generalmente lo atraviesan y lo colocan en la condición de fenomenológica de un receptáculo, que precisamente por su aislamiento, amplifica la percepción psíquico-sensorial del espectador.

### Arte Conceptual

Nace con la intención de desplazar el discurso artístico respecto de sus objetos y materiales tradicionales. Hasta los años sesenta, el arte nos había acostumbrado a objetos y formas concretas. En cambio el arte conceptual se plantea como objetivo la búsqueda de su propia noción y de su propio significado. Si el arte nos tenía acostumbrado a la ambigüedad intencional de los significados, el arte conceptual integra los datos de la ciencia, la necesidad de exactitud y de un significado unívoco.

### Arte Objetual

Estilo artístico que tiene sus raíces en el trabajo de Marcel Duchamp, pero que surge con más fuerza a mediados de los años sesenta. Básicamente postula que el cuadro, como se le ha conocido hasta esa fecha, se ha agotado como medio para expresar grandes falencias del individuo y sociedad, por lo tanto, los artistas adheridos a esta tendencia proponen un nuevo lenguaje que se hace cargo con mayor propiedad de la relación arte y vida. Por eso, el objeto proveniente de las más diversas funciones, es incorporado a las producciones artísticas, como un elemento real que se contrapone al ilusionismo de la imagen pictórica.

### Arte Pop

Pop es la abreviación inglesa de popular, y que alude a lo masivo y comercial. El término pop denuncia a un acontecimiento estilístico ocurrido en el arte occidental, aproximadamente entre 1956 y 1966, en Inglaterra y los EEUU. Esta íntimamente ligado al arte conceptual, que contiene diversos aspectos de su desarrollo, debido a la investigación plástica de sus miembros, quienes pasan por el "chorreo",

esculturas blandas, serigrafía, el collage y los objetos.

Assemblage (Ensamblado).

Se refiere a verdaderos agregados o reuniones de objetos parecidos o distintos, metidos generalmente en algún tipo de embalaje o caja. Pueden ser del tipo de pinturas combinadas con objetos, del tipo collage o a modo de acumulaciones.

Collage.

Técnica que inserta los materiales reales en el ámbito del cuadro con una elaboración de los mismos en este contexto. El collage, era la consecuencia lógica de la concepción cubista de la obra: objeto autónomo y estructurado. Y si Braque subraya aún su función referencial de representación, Picasso le confiere una mayor relevancia como fragmento objetual, se interesa por sus metamorfosis posibles y por las nuevas significaciones. Los fragmentos introducidos sin modificaciones, ya se dan de la mano en cierto sentido con los Ready made.

Duchamp, Marcel (1887-1968)

Artista de origen Francés, nacionalizado Estadounidense en 1955. Si bien sus obras son poco numerosas, ocupa finalmente en el arte del siglo XX un lugar tan importante como Picasso, del que podría simbolizar la síntesis por su arte de lo escaso y su actitud crítica con respecto a las producciones artísticas.

Francisco Brugnoli

Artista chileno, nacido en Santiago en 1935.

Se inicia en la pintura, pero muy pronto la abandona para incursionar en otras expresiones plásticas. En los años sesenta comenzó a realizar instalaciones, donde introduce nuevos objetos descontextualizados de uso cotidiano junto a materiales de desecho, todo esto con el claro fin de experimentar sobre el estatuto del arte, sus posibilidades y límites. Es considerado el precursor del arte objetual en Chile.

Happening

Manifestación colectiva que requiere de la participación activa del público, y en la que el proceso tiene tanto interés, sino, más que el resultado. En un artículo de 1958, Kaprow, critica las nociones de habilidad y permanencia de las obras de arte, a partir de lo cual concibe una forma de arte azarosa y efímera que denomina Happening (acontecimiento que está teniendo lugar). El happening que surge de las teorías de Cage sobre la música, nace igualmente de desarrollos

plásticos aparecidos por entonces: Junk Art, Assemblage, Environment. En tanto, se puede dar vueltas alrededor del Assemblage y entrar en un Environment , el happening se convierte por su parte en un acontecimiento en el cual participa el espectador.

Rauschenberg, Robert (1925, Texas)

Artista estadounidense, es a la vez pintor, escultor, grabador y ensamblagista, es decir, un realizador inclasificable . Se le ha llamado el “niño terrible del modernismo americano”, y también el “modelo de la alegría en el arte”. Nombrado por muchos como neodadaísta, practica el Assemblage, el collage. Entre otros con encontrados que asocia con sus formatos, ya sean lienzos o soportes rígidos.

Ready made.

Frase inglesa que significa “ya terminado” o “ya hecho”, aluden a una gama de objetos de origen industrial, que el creador selecciona y extrae de su medio habitual (uso cotidiano), elevándolo a la categoría de arte solo por la decisión del mismo. Le brinda una gran importancia a la operación mental de concebir la obra.



Lámina N° 1



Duchamp, Marcel  
"Fontaine"  
Ready Made  
23,5 x 18 x 60 cmts.  
1917

Lámina Nº 2



Rauschenberg, R.  
"Gift for Apollo"  
Combine Painting  
111,1 x 74,9 cmts.  
1959

Lámina Nº 3



Brugnoli, Francisco  
"Siempre gana Público"  
Técnica mixta  
1,20 x 1,50 cmts.  
1965

**Lámina N° 4**



Hernández, Rodrigo  
"La Imagen de mi Cariño"  
Técnica Mixta  
2003

## Lámina N° 5



Hernández, Rodrigo  
"El Santo"  
Técnica Mixta  
60 x 60 x 23 cmts.  
2003

Lámina N° 6



Hernández, Rodrigo  
Ocupación en Mc Donald's  
Foto Secuencia de Video  
Temuco 2003

