



UNIVERSIDAD
Finis Terrae

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTE
MAGISTER EN INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN FOTOGRÁFICA

**ESTRELLA SOLITARIA
YO EN OTROS Y OTROS EN OTROS**

MARÍA CECILIA CODDOU MC MANUS

Memoria presentada a la Escuela de Artes Visuales de la Universidad Finis Terrae
para optar al grado de Magíster en Investigación y Creación Fotográfica.

Profesor Guía: Francisca Montes Zúñiga

Santiago, Chile

2019

ÍNDICE PARTE I

INTRODUCCIÓN

Planteamiento del problema3

1. PARTE I: ESTRATEGIAS DE PRODUCCIÓN DE OBRA

1.1. La fotografía familiar como obra de arte.....5

1.2. Serie y secuencia como retrato familiar y la relación entre fotógrafo
y retratado según la obra de Tomás Struth y Paz Errázuriz.....24

1.3. La cita y la apropiación de la imagen según la obra de Juan Domingo
Dávila y Sherrie Levine.....45

1.4. Desplazamiento y encuentro:
Cuestionamiento de la autoría del artista por la participación externa
y el lugar de exhibición de la obra de arte.....57

1.5. El juego en el arte:
el carácter lúdico del juego en la acción performática, y lo irónico
en la simulación.....77

INTRODUCCIÓN

Planteamiento del problema

Estrella Solitaria es un obra coautoral, que desarrolla su primera etapa en el marco del segundo año de estudio del Magíster de Investigación y Creación Fotográfica de la Universidad Finis Terrae, luego de trabajar en torno a la reutilización de medios de prensa escrito y sus posibilidades de transformación, presentando diferentes ejercicios de simulación y/o de evidente montaje que demuestran la falta de inclusión por parte de la prensa local¹. Observación de la cual *Estrella Solitaria* también se hace cargo, incluyendo esta vez la propia experiencia y la condición de artista recién egresado que intenta encontrar un lugar dentro del cerrado circuito artístico², donde la frustración y el descontento permiten hallar un nuevo lugar como taller y espacios de exhibición de una obra de arte, en este caso, una ex oficina de taxis y casas vecinas habitadas por diferentes familias, en la calle Estrella Solitaria, en la comuna de Ñuñoa.

La memoria de obra se conforma por dos partes, y por diferentes modos de escritura. La primera está escrita en tercera persona, ya que aborda estrategias de obra de otros artistas que están vinculadas directamente con la manera en que opera *Estrella Solitaria*. Las estrategias son: la fotografía familiar como obra de arte desde su descontextualización, la serie y la diferencia con secuencia fotográfica como delatadora de un orden lineal de tiempo y sus posibilidades de quiebre, la cita como evento de encuentro entre personas y copia modificada que difiere de la apropiación, el cuestionamiento del arte colaborativo, la performance como juego y transferencia, el carácter inclusivo e irónico del collage y la simulación proporcionadora de humor.

¹ La información de la prensa local esta dirigida hacia un sector de la sociedad, a un sector acomodado socialmente.

² Excluido a su vez de las páginas sociales de exposiciones de reconocidos artistas.

En la segunda parte, con un tono más coloquial en primera persona, se va a exponer un análisis de *Estrella Solitaria*, desde sus problemáticas y obras antecedentes hasta el desarrollo de las estrategias mencionadas en la primera parte en relación a la propia obra, posteriormente se relata la experiencia de la exposición final, a modo de diálogo con estructura de guion.

Finalmente se concluye con una reflexión, que intenta responder preguntas como: ¿Hay otras posibilidades, como artista, fuera del circuito artístico formal? ¿Hay personas interesadas en ver arte que estén desligadas del mundo artístico, y el artista incide en ello?

1. PARTE I: ESTRATEGIAS DE PRODUCCIÓN DE OBRA

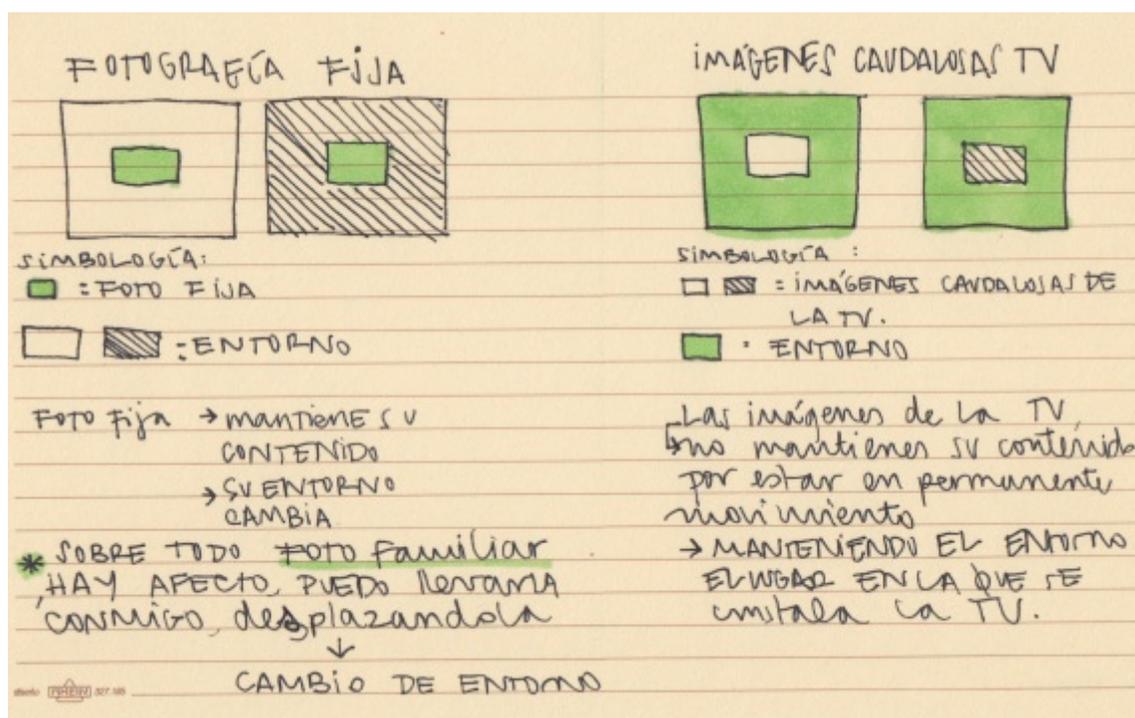
1.1. La fotografía familiar como obra de arte.

La fotografía familiar forma parte de prácticamente de todos los hogares del mundo desde que la cámara fotográfica se comienza a industrializar. En la actualidad casi todos los integrantes de la familia poseen una cámara personal, considerando que actualmente existen en los mismos celulares, por lo que la fotografía familiar sigue formando parte de nuestra vida cotidiana.

El sociólogo francés Pierre Bourdieu declara en uno de sus libros, *Un arte medio* (2003), que el número de cámaras en un hogar aumenta cuando existen niños pequeños en el hogar, ya que por parte de los padres existe una necesidad de registrar la vida del pequeño desde que nace, con el fin de evidenciar su existencia y a su vez la preocupación de ser padres no indiferentes. Las fotografías de los miembros de la familia, especialmente las fotos de los pequeños, refuerza la integración familiar, ya que copias de éstas son regaladas a los abuelos y padrinos. Además, las fotografías familiares muestran los buenos recuerdos, dan cuenta de ceremonias familiares, como cumpleaños, navidades, primera comunión, aniversarios etcétera -además que ésta en si misma ya es un rito doméstico más-. Todas las familias siguen un patrón común para la creación del álbum familiar, siguiendo una continuidad generación tras generación y así una integración del grupo doméstico, considerando que son imágenes que se pueden enseñar a extraños, ya que existe cierto grado de solemnidad.

De igual manera, Susan Sontag declaró en su libro *Sobre la fotografía*, que en un hogar donde hay niños aumenta el número de cámaras y que el primer uso popular de la fotografía es para la conmemoración de logros familiares, como las fotografías de bodas y graduaciones, y que el no sacarse la foto de graduación se refleja como un acto de rebeldía, ya que el registro de la vida familiar rinde la firmeza de los lazos, pues la fotografía se transforma en un rito de la vida familiar, y cada fotografía fija se

convierte en un momento privilegiado, como un objeto delgado que se puede guardar y volver a mirar, a diferencia del caudal de imágenes que ofrece la TV, donde cada imagen anula a la siguiente. No hay, por tanto, una apropiación de imágenes por parte del espectador de TV. La industrialización de la cámara, además de popularizar la fotografía, alcanza su plenitud en el arte, ya que Sontag dice que fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. (S. Sontag, 2006)



Esquema en relación a la fotografía fija familiar y las imágenes caudalosas que ofrece la TV, declarando que la fotografía permanece en el tiempo, pudiendo cambiar su entorno*, de las imágenes de la TV que cambian constantemente.

* Por ejemplo, una fotografía que está en mi casa, la puedo llevar e instalar en la punta del Everest.

Según lo que dice Bourdieu y Sontag, decimos que las fotografías y ritos familiares están vinculados, algo que se repite en la gran mayoría de las familias y que reafirman sus lazos, reflejando a su vez un grado de solemnidad que se puede mostrar a extraños y que sean transmitidas de generación en generación, rememorando a la propia familia, ya que se registran en su mayoría imágenes de logros. El archivo familiar será un tema que no deja a nadie afuera, ya que hasta al ver otro álbum familiar, podremos recordar episodios propios familiares, evidenciando esa solemnidad en las poses, lo que hace que los archivos sean comunes y que nos digan que algo se oculta, pues esa solemnidad es la pose que declara el retratado como quiere ser visto y recordado por los demás (aspecto que se va a desarrollar en el siguiente capítulo).

El archivo familiar, podríamos decir, es el que oculta la real historia familiar y lo que permite homologar a la mayoría de las familias como si todas fueran iguales. Es lo que se refleja, por ejemplo, en las obras del reconocido artista Christian Boltanski y lo que él mismo declara sobre una de sus obras, *l'album famille*, 1939-1964 (ver fig. 1 y 2, en página 8). Para la creación de ésta, Boltanski le pidió a un amigo que le prestase el álbum familiar de sus padres, a los que el artista no conocía, declarando que pudo describir el orden en que las fotografías habían sido tomadas y las relaciones que existían entre las personas, pero no podía ir más lejos, ya que las imágenes pertenecían a la memoria común de una familia. Cada persona podía reconocerse a sí misma en un día de vacaciones, pues las imágenes del álbum familiar del amigo no le enseñaron nada de esa familia en particular, por lo que las integra a su propia memoria familiar, convierte entonces personajes que le son ajenos en una reflexión de su propia existencia.



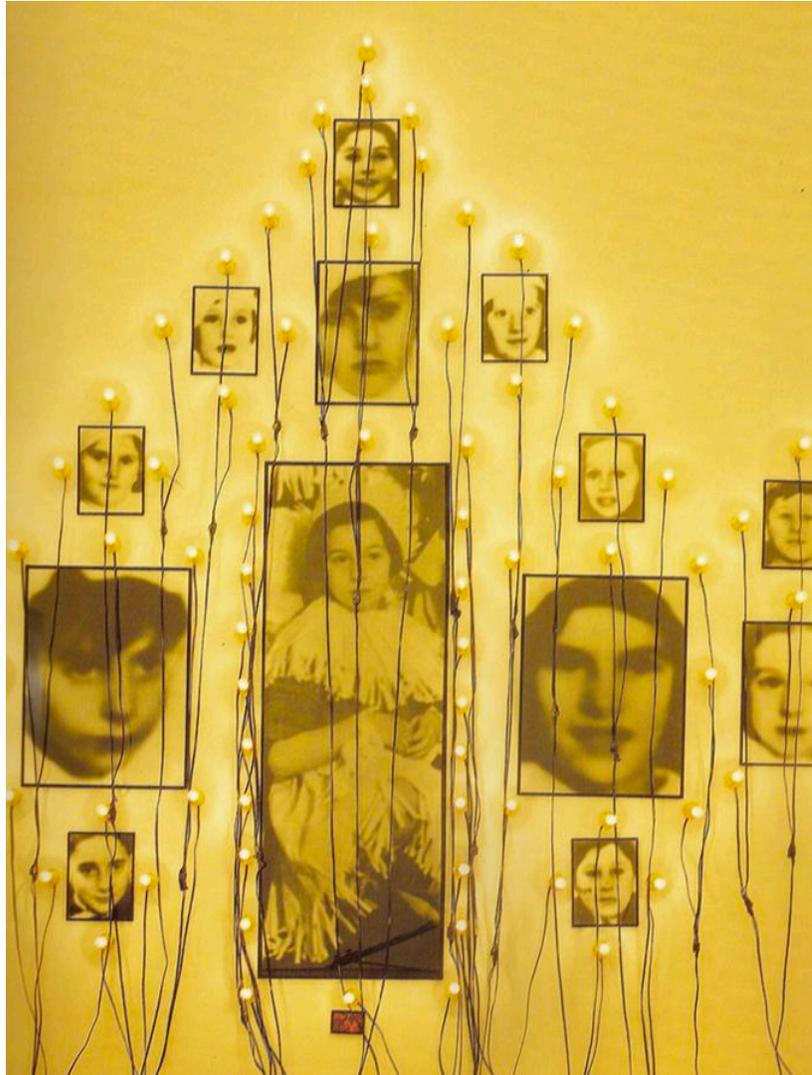
(fig.1) detalle de *El álbum familiar 1939-1964*, C. Boltansky, 1972



(fig.2) Montaje *El álbum familiar 1939-1964*, C. Boltansky, 1972

Boltanski utiliza muchas veces el archivo familiar con el fin de crear nuevos relatos. El recurso de la utilización del archivo le sirve, por ejemplo, para aludir al Holocausto y la relación de archivo familiar con la muerte; la forma de montaje y la iluminación ayudan a hacer relación con los campos de exterminio nazi -considerando a su vez la sangre judía del propio artista- (ver fig. 3, en página 10). (A. Guash, 2011).

En el caso de *Reserve*, Boltanski no solo descontextualiza el archivo familiar desplazándolo de la casa al museo, como en *El álbum familiar 1939-1964*, sino que se recorta un fragmento de una copia de una fotografía de archivo familiar y se reordena con otros fragmentos de fotografías familiares ajenas, entonces primero lo desliga de su origen para trasladarlo al museo, en una doble descontextualización, primero con el recorte y luego con el traslado de lugar, entregándole una nueva lectura al archivo familiar, ya que el espectador es trasladado a la nueva dimensión de encontrarse frente a un memorial real, como si estos niños fueron asesinados. Sin embargo, ni el propio artista sabe quiénes son, ya que muchas de sus fotografías las compra en ferias de antigüedades.



(fig. 3) *Réserve*, C. Boltanski, 1990.

Cabe destacar el ejemplo del arqueólogo que utiliza Omar Calabrese en su libro *La Era Neo Barroca* para explicar la noción de fragmento, donde dice que el arqueólogo que encuentra la ruina y saca un pedazo de ésta, está aislando ese pedazo de su total; el fragmento pertenece a una totalidad (1987). Lo mismo ocurre con la estrategia de recorte de Boltanski, recorta un fragmento (rostro, persona) de una totalidad (fotografía familiar) aislándolo de su totalidad para llevarlo a un nuevo contexto, estableciendo nuevas relaciones, entregándole al fragmento una nueva totalidad.

Podríamos decir que en las dos obras de Boltanski, tanto en *Reservé* como en *El álbum familiar 1939-1964*, se utilizó el recurso del fragmento, aunque con diferentes estrategias. En *Reservé* la estrategia de obra está en encontrar la imagen, recortarla y desplazarla, mientras que en *El álbum familiar 1939-1964* solo se encuentra y se desplaza.

Lo que decimos del archivo fotográfico familiar propio o ajeno es que, si se saca de su contexto, es posible que se genere un nuevo relato, una nueva historia que se puede contar mediante estas imágenes y, al ser el archivo familiar un documento, hace que esta descontextualización del archivo sea una historia creíble, lo que pone en tensión la percepción del espectador, por la duda de creer si es una historia real la que se muestra o es una historia inventada.

Cuando el archivo familiar es sacado de su contexto original (hogar, cotidianeidad, billetera, etcétera) se podría convertir en obra de arte; al descontextualizarlo es trasladado de su dimensión cotidiana a una nueva dimensión artística³. Otro ejemplo de artista que utiliza el recurso de la descontextualización del archivo familiar para convertirlo en obra de arte y entregarle una nueva lectura de éste, es Gerard Richter con su obra *Atlas*, en donde utiliza imágenes de su entorno familiar para disponerlas en paneles que van a componer varias imágenes que se distinguen por si solas y en un conjunto, haciendo nuevas relaciones entre ellas con otras, ya que no solo utiliza imágenes del entorno familiar, sino que acumula archivos de prensa, de libros, de sus pinturas, grabados, archivos, etcétera.

Ritcher pone en juego diferentes archivos encontrados para darle una relectura que puede leerse constantemente como un nuevo relato que el espectador va creando, sin necesidad de ver de manera lineal, sino que el orden depende de cada espectador y cómo cada archivo va tomando relevancia al estar al lado de otro. Ana María Guasch lo denomina *work in progress*, pues es un archivo que declara en su montaje la cantidad y la necesidad de acumulación; mientras más se acumula, mayor

³ Similar al recurso asociado a la figura del *readymade* -se profundiza en el ítem 1.4-

es la posibilidad de crear nuevos relatos, por lo que sería declarada como una obra infinita⁴. (A. Guasch, 2011).

Hasta ahora nos hemos enfocado en desarrollar la idea del retrato familiar como obra de arte en base a la descontextualización del archivo familiar llevado al museo. Ahora será necesario desarrollar una segunda idea en base al retrato familiar como obra de arte, desde la creación del propio retrato familiar contemporáneo, a la época del artista y la exhibición de la vida del mismo, haciendo de sus cercanos o de su familia la imagen fotográfica: la imagen de éstos es la obra de arte.

En un primer caso, para referirnos al retrato familiar desde la vida del fotógrafo, vamos a tomar en cuenta a Nan Goldin y particularmente su serie llamada *La Balada de la Dependencia Sexual*. Goldin fotografía a sus amigos declarando a éstos como su familia, ya que ella durante su infancia vivió con diferentes familias adoptivas y luego se mudó sola a Boston para estudiar fotografía y arte, estableciéndose posteriormente en Nueva York como fotógrafa documentalista (A. Nuñez-Torron, 2012).

Goldin retrata la vida cotidiana de ella con sus amigos, sus encuentros en los bares, clubes, bebiendo, haciéndose una línea de cocaína etcétera –vale considerar que Goldin vivió en Nueva York en los ochenta en un contexto bohemio, cuando estalla el punk. Sus fotos, además de registrar su diario de vida y las personas a las que frecuentaba, son un registro que demuestra un estudio antropológico de lo que se vivía en los años 70- 80 en el *underground* de Nueva York⁵. Otro aspecto muy relevante a considerar es que sus exposiciones de fotografías eran realizadas en los mismos clubes nocturnos que frecuentaba con sus amigos. Mostraba parte de sus registros fotográficos como diaporama acompañado con canciones de *The Velvet Underground*- emblemático grupo musical neoyorkino de la época-, estando la exhibición más cerca del ritual familiar que de una exposición artística, considerando

⁴ Obra infinita, se profundiza en el ítem 1.3

⁵ También tenía registros de Berlín y Boston.

a su vez que los que protagonizaban las imágenes eran también parte de la audiencia de la misma exhibición (Pauls. A, 2012).



(fig. 4) *La Balada de la Dependencia Sexual*, N. Goldin, '80.



(fig. 4.1) *La Balada de la Dependencia Sexual*, N. Goldin, '80.



(fig. 5) *La Balada de la Dependencia Sexual*, N. Goldin, '80.
Goldin es parte de la escena.



(fig. 5.1) *La Balada de la Dependencia Sexual*, N. Goldin, '80.
Goldin es parte de la escena.

La diferencia del archivo familiar de Goldin y el archivo familiar propio del álbum familiar universal, es que la familia de Goldin está lejos de ser una familia común, con madre, padre e hijos, sino que gran parte de su familia son sus amigos provenientes de la bohemia y de la vida nocturna de Nueva York. Esto hace emerger otras realidades, crea un nuevo concepto de archivo familiar, que aborda el día a día de aquella época, de los jóvenes bohemios de Nueva York. A su vez, la fotografía toma un carácter más espontáneo, directo y cotidiano, ya que no solo registra logros ceremoniales de sus amistades, sino que también capta imágenes, por ejemplo, de cuando algún amigo se está maquillando para una fiesta o incluso teniendo relaciones sexuales; las imágenes están lejos del álbum familiar clásico, donde la solemnidad de las poses inunda ritos propicios para mostrarse a externos. Los registros de Goldin pueden verse como un archivo familiar que no es apto para mostrar o exhibir, ya que a muchas familias no les gustaría mostrarse borrachos, haciéndose líneas de cocaína o teniendo sexo. Para la familia -amigos- de Goldin esto no era precisamente algo

prohibido o algo no apto de mostrar, ya que era parte de su cotidianeidad, el tráfico de drogas y el consumo también, por lo que hacían que los retratados se desinhibieran, considerando a su vez que Goldin también se tomaba autorretratos, poniéndose en el mismo nivel, tomando también el rol de retratada, exponiéndose al igual que el resto, documentando sus vidas reales y decadentes sin pudor a ser juzgada, ya que, como declaró alguna vez, *La Balada de la Dependencia Sexual*, además de ser su diario le permitía recordar lo que había vivido ya que muchas veces el exceso de drogas no le permitía recordar.(ver figuras 4, 4.1,5,5.1, ver en páginas 14 y 15)

Las fotografías de Goldin nos llevan a empatizar con ella, ya que nos hace parte de su vida al mostrar este tipo de imágenes. Muy distinto es el caso del álbum familiar que le muestra el amigo de Boltanski a Boltanski, un álbum clásico de sus padres, donde las bodas, los aniversarios, las vacaciones son el tema predilecto de las familias en general. Goldin, por su parte, muestra un lado íntimo y personal, a la vez tiene otra lectura: el estudio de una época, la colección de imágenes de un momento histórico, siendo la fotógrafa un testigo y protagonista de sus registros. (ver imágenes 7 y 7.1, en páginas 14 y 15)

Cuadro comparativo entre Boltansky y Goldin:

Contraste en relación al retrato familiar como obra de arte:



(fig. 6) Archivo familiar tipo, reconocible en cualquier álbum familiar. C. Boltansky



(fig. 6.1) Retrato familiar particular de Nan Goldin, se escapa del tipo de archivo propio del álbum familiar común.

Otro artista que utiliza a su familia como obra es el artista singapurense John Clang, que al igual que Goldin vive en Nueva York, pero no retrata su vida neoyorquina ni tampoco sus amistades, sino que se enfoca en su relación familiar y basa una de sus obras, *Being together*, en el registro fotográfico de una comunicación vía webcam con su familia que está en Singapur, proyectando el video en su espacio – su hogar de Nueva York-, lo que le permite ponerse al lado de la imagen proyectada de su familia y sacar retratos familiares (ver fig. 7). Estas proyecciones en tamaño real hacen que Clang se sienta acompañado casi como si su familia estuviese visitando su casa de Nueva York.



(fig. 7) *Being together I*, John Clang.

En un trabajo posterior, basado en la serie anterior, Clang hace una nueva serie de retratos de familias de singapurenses que viven fuera de Singapur, comunicados por webcam y retratados junto a sus familias (ver fig. 8), de la misma manera que lo hace en *Being together I*. Dando cuenta a su vez de cómo muchos individuos están en su misma condición de inmigrante, y que se relacionan con sus familias que viven en un espacio y tiempo distintos, que no se pueden reunir en persona con ellos para eventos o momentos importantes, pero si existe la alternativa de Skype, y que a su vez la proyección y la cámara permiten registrar y evidenciar la permanente comunicación e integración de lazos a pesar de no estar en el mismo lugar, demostrando, a su vez, la necesidad de estar con la familia y de sentir el calor de hogar.



(fig. 8) *Being together II*, John Clang

Cabe destacar que a través de la proyección, Clang permite a sus familiares pertenecer al contexto de un nuevo espacio. Se traslada su imagen en video en vivo a otro espacio, perteneciendo a dos espacios simultáneamente mediante una copia de ellos mismos -la imagen video-, por tanto, sucede algo similar con los archivos de Boltanski; los saca de su origen para llevarlos a este nuevo espacio. La relación de Clang con Goldin consiste en que, además de usar el retrato familiar como obra, ambos trabajan con el espacio íntimo del propio artista. Además son documentalistas de su propia época y condición. En el caso de Clang, se documenta una condición en particular que está ligada a vivir lejos de la familia, en cambio Goldin documenta su vida su día a día.

Hay una artista más a la que vamos a referirnos, que toma otra estrategia para llevar la fotografía familiar a una dimensión artística, me refiero a la artista checa Dita Pepe. En su trabajo, es ella misma quien se hace parte de la imagen como un patrón que se repite en todas las imágenes, lo que toma relación directa con su inquietud inicial, preguntándose: ¿Cómo sería si hubiera nacido en otro lugar, de otra forma, con otros padres? ¿Cómo sería hoy? ¿Cómo sería mi vida? Su serie fotográfica titulada *Selfportraits with men* (ver figuras 9, 9.1, 9.2 y 9.3) son fotografías de sí misma posando con diferentes hombres y sus familias, como si ésta fuera la madre de la familia. En muchas sale acompañada de su pequeña hija, Ida (que aparece en las imágenes 9.1, 9.2 y 9.3 en página 20). Las fotos dan cuenta de como nuestra identidad depende de lo que nos rodea.



(fig. 9) *Selfportraits with men, Dita Pepe*



(fig. 9.1) *Selfportraits with men, Dita Pepe*



(fig. 9.2) *Selfportraits with men, Dita Pepe*



(fig. 9.3) *Selfportraits with men, Dita Pepe*

Aquí se vuelve a plantear el archivo familiar como algo transversal, un archivo que se repite en todos los hogares, además la solemnidad de las poses, sin mostrar particularmente un cumpleaños, una boda o una graduación, las fotos evocan la clásica pose familiar, pues lo que cambia es el estilo de cada familia y es ahí donde se muestra su particularidad, con una cuota de humor por la inclusión de la propia fotógrafa como participante de la familia retratada, acentuado el estilo de cada familia y su particularidad, ayudando a ésta a diferenciarse del resto de las familias, dejando en claro a su vez, como Pepe declara, que el ser humano se adapta según su entorno y que lo que somos lo somos principalmente por los que nos rodean.

El hecho de que la artista incluya a su hija dentro de la escena, hace que la familia retratada se sienta en una situación más horizontal; fusiona a dos familias, creando una nueva familia ficticia y nos permite relacionar esto con la esencia del collage, como mencionábamos antes a propósito de la descontextualización de la obra de Boltanski; el encuentro del objeto cotidiano -como obra- con el museo. En la obra de Pepe es la propia artista la que toma el rol del objeto cotidiano, ya que ésta sale de su contexto original para ir a otro lugar y pertenecer a otra familia, lo diferente claramente es que Pepe se camufla dentro de la escena mientras que el archivo familiar contrasta con el museo.

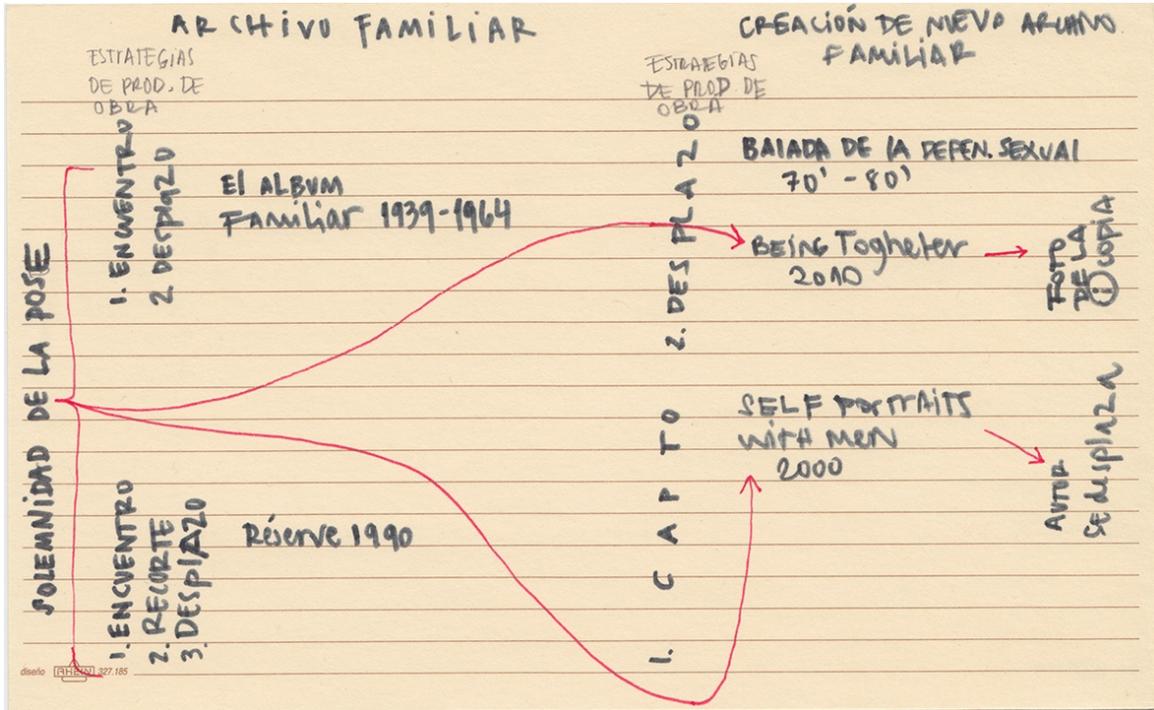
Si consideramos que la artista debe tomar distancia de su propio origen para formar parte de otro contexto, lo podemos relacionar con lo plantea Bordieu en su libro: *Un arte medio*(2003), donde dice que el hombre al tomar distancia o hacerse a un lado se está divirtiendo, refiriéndose que en los viajes familiares es donde más se ejerce la fotografía familiar, ya que se sale de la rutina. Es un momento en donde los lazos y la integración familiar se intensifica, por lo que es un momento digno de ser fotografiado.

Respecto a lo anterior, en relación a la diversión y al trabajo de Pepe, se puede apreciar que en su obra la diversión tiene directa relación con su estrategia, ya que

Pepe debe actuar como una mujer que no es, para formar parte de diferentes familias. Podemos decir que se está divirtiendo, lo que le agrega una cuota de humor a imágenes que nos pueden parecer cotidianas y típicas, pues invita a la familia a salir de su rutina y a jugar con ella (esto se va a seguir desarrollando en el capítulo 1.5). A su vez Pepe intensifica los lazos familiares en una familia ajena.

El retrato familiar, al ingresar en una dimensión artística, hace que el arte ya tenga un punto de partida cercano con todo tipo de espectador, al ser la fotografía, y especialmente el retrato familiar, un fenómeno masivo. El espectador se va a reencontrar con las imágenes y se va a sentir cercano a algunas de ellas o va a recordar a alguien de su familia y de su entorno; va a ver en otros la propia historia o podrá imaginarse historias y vidas ajenas también. Como ya dijimos, todos cabemos en el concepto de familia, sabemos lo que es, lo que significa vivir en familia. El uso del retrato familiar dentro del contexto artístico permite acercar el arte a la gente, lo hace transversal y aleja el arte del status de lo lejano y lo hermético, llevándolo a una dimensión cercana con la que me puedo identificar.

Cuadro comparativo de las estrategias de producción de obra vistas en relación a la fotografía familiar y su dimensión artística:



1.2. Serie y secuencia como retrato familiar y la relación entre fotógrafo y retratado según la obra de Thomas Struth y Paz Errázuriz

Para referirnos al retrato familiar vamos a analizar la obra *Family portraits* de Thomas Struth y la obra *Un cierto tiempo* de Paz Errázuriz, tomando en cuenta, por un lado, sus estrategias de producción y, por otro, que parte de ellas dan cuenta de la diferencia entre serie y secuencia.

Los retratos de familia de Struth -al igual que los retratos de familia de Pepe- caben dentro del concepto, *tipología*, acuñado por Marc Freidus en su ensayo *Tipologies*, como un tipo de serie que se concibe bajo un sistema, de un acto de acumulación y organización de imágenes donde los elementos tienen un mismo peso (E. Grigoriadou, 2010). Struth busca la acumulación de registros de retratos familiares de sujetos de diferentes nacionalidades, con la elección del encuadre relativamente frontal y central dentro de los espacios privados de cada familia, donde se alcanza a ver parte del contexto. Struth pide a sus retratados que miren a la cámara, lo que hace que éstos tengan poses comunes, además de que todas son familias van adquiriendo el mismo peso entre una y otra imagen. (ver figuras 10 y 10.1 en página 25)

Las diferencias entre cada retrato familiar de Struth, se van a ir dando de manera natural ya que cada familia tiene sus propias características físicas, gestualidades particulares y sus espacios privados, además de que como muy bien dice Grigoriadou:



(fig. 10) The Felsenfeld/ Gold Families, Philadelphia, 2007
Family portraits, Thomas Struth



(fig. 10.1) The Ayvar Family, Lima, 2005
Family portraits, Thomas Struth

“Struth otorga a sus retratados ciertas libertades: desde la elección de posicionar a si mismos en la escena de pie o sentados y en relación a los demás miembros de la familia, o la elección de llevar la ropa que quieren, hasta su expresión, la cual depende de ellos”. (E. Grigoriadou, 2010, p. 408)

Considerando esta cita de Grigoriadou, podemos dar cuenta del trabajo en conjunto, donde los retratados activan el retrato con libertad de mostrarse como quieren en base a ciertas restricciones del fotógrafo (mirar a la cámara e instalarse dentro del encuadre elegido), siendo los retratados no actores de la escena, sino que son ellos mismos los que absorben su propio papel, adquiriendo inevitablemente una pose rígida, pues saben que están siendo observados, ya sea por la cámara o por el fotógrafo.

En el caso de *Family Portrait*, Struth dice que al hacer un retrato con un formato negativo largo, con una pantalla enfocada, donde el fotógrafo se sienta al lado de la cámara y no detrás de ella, hace que los retratados solo miren a la cámara y no al fotógrafo, por lo que las expresiones de los retratados no están limitadas por la presencia del fotógrafo, sino que solo se limitan por la presencia de la cámara, entregándole así al modelo otro tipo de libertad.⁶ (M. Fried, 2008)

Frente a la posición de Struth en relación a la cámara fotográfica al momento de hacer el retrato, podemos decir que el retratado sabe que se enfrenta a un objeto que genera una copia de él mismo, sabe que es una proyección de él por tanto el solo hecho de que se enfrente a una cámara es intimidante. El que Struth no se esconda tras la cámara, y permanezca al lado de ésta, hace que los modelos se enfrenten a dos observadores (Struth y la cámara) y no a un solo objeto-persona (fotógrafo oculto tras la cámara) lo que podría ser visto como una posición que aumenta la rigidez del retratado por enfrentarse a dos observadores (Struth y la cámara) o al contrario, que

⁶ Refiriéndose que esta vez, hay solo un observador que es la cámara y no el fotógrafo.

el mismo hecho que Struth salga de su escondite tras la cámara hace se logre una mayor empatía con el retratado ya que nadie lo está mirando desde la perspectiva de la cámara, solo ésta misma (considerando que Struth le pide a sus modelos que miren a la cámara). Igualmente están siendo observados ya sea por la cámara y el fotógrafo tras ella o por la cámara y el fotógrafo a su lado, de manera que la pose y la expresión si puede estar limitada por la presencia de Struth, ya que éste también es un observador de la escena, solo que desde otra perspectiva, pero que a su vez los retratados deciden su pose frente a la cámara entregando cierta teatralidad; sin ser actores para abordar un papel, abordan el papel de ellos mismos, quizás de sus propios estereotipos dentro de su estructura familiar. El que estén en su propio hábitat hace que se encuentren en una condición de protección y cierta comodidad o, al revés, lo vean como una situación más amenazante desde el punto de vista de la invasión a la privacidad.

Podríamos decir que existe una sensación de cierta vergüenza por parte del modelo al enfrentarse al fotógrafo, ya que como muy bien dice Freud, *"Las personas ante las cuales nos avergonzamos son casi siempre extraños"* (Freud, 1900, p. 253), o sea que al estar Struth al lado de la cámara y no tras ella, éste no se oculta si no que se muestra y por tanto deja de ser un desconocido, igualmente es un ser externo a la familia y por lo tanto es el individuo más desconocido por todos los que se encuentran en la escena considerando a su vez que el retratado sabe que la cámara fotográfica es la que crea imágenes espejo de lo que el fotógrafo enfoca, o sea que ellos serán vistos por más personas desconocidas y no sólo por el fotógrafo.

Es probable que por lo mismo que mencionamos anteriormente, el retratado actúa su propio papel al ser fotografiado, mostrando su rol dentro de la familia, su estereotipo, tratando de demostrar aquí, como muy bien diría Carl Rogers, *su self ideal y no su self real*⁷, refiriéndose al self ideal como el concepto del self que al individuo le agradaría poseer (C. Rogers, 1959), pero que finalmente por el enfrentamiento de la cámara, por el rol que ésta cumple y por el enfrentamiento con el fotógrafo, se ve

⁷ Self real, se refiere al yo real, a lo que soy en la actualidad, en el presente (Simon, 2003)

trastocado por el *self real* en donde se delata la sensación de vergüenza⁸, definida por Freud “como una sensación penosa que provoca querer ocultar la desnudez y no poder hacerlo” (M. Paz, 2005). Podemos sostener que la vergüenza es la que regula nuestro comportamiento a través de la noción de vergüenza del sicólogo Kaufmann, quien la define como, una inhibición del yo, en la que domina la sensación de que nuestro estado interior no es aceptable para otro. En el caso de los retratados, éstos tratan de demostrarse moralmente aceptables, ya que serán vistos por varios.

Hemos tomado en cuenta la incomodidad del modelo frente a la cámara como algo indudable y los diferentes factores mencionados anteriormente pueden afectar a un aumento de la incomodidad al momento de sacar el retrato⁹, dependiendo a su vez de cada retratado y su vínculo emocional con el fotógrafo, ya sea familiar, amistoso, amoroso o desconocido, -igualmente el retratado siempre va a sentir algo de incomodidad porque sabe que se enfrenta a una cámara fotográfica y que ésta es la que reproduce imágenes que pueden ser vistas por otros-. En *Family portraits*, Struth conoce a sus modelos, producto de una larga e íntima relación de dos años antes de que la fotografía sea producida, acción esta última que dura entre 3 y 6 horas. Por eso es que Struth afirma que es un proceso lento, de carácter ceremonial, donde los modelos tienen que sentarse tranquilamente indicando así las imágenes, el no momento breve, siendo una impresión mayor de tiempo, además de que existe la necesidad de sacar varias fotografías para llegar a la indicada. (M. Fried, 2008)

El hecho que Struth genere un vínculo íntimo con los retratados, hace que estos les de confianza enfrentarse a su cámara, generando un ambiente más tranquilo que logra algo de autenticidad en el retratado, ya que éste es libre de elegir parte de la escena, como la vestimenta (color y texturas) que usa, la pose (composición) y expresión, lo que hace que el fotógrafo no tenga el control absoluto de la imagen.

⁸ La vergüenza es el afecto que resulta de la distancia que hay entre el *self real* y el *self ideal* (L, Molet, 2009)

⁹ Roland Barthes , *La cámara lúcida* “cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de posar, me fabrico instantáneamente en otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen.”

La lentitud del proceso para llegar a tomar la imagen fotográfica hace que su metodología se aleje del instante decisivo de Henri Cartier-Bresson. La fugacidad del instante mismo de la imagen contrasta con el del largo proceso que requiere Struth, desde la relación previa entre el fotógrafo y los modelos hasta la misma precisión con que se toma la imagen fotográfica. El azar- exceptuando de las libertades de los retratados ya mencionadas- y la fugacidad están lejos de ser parte del trabajo meticuloso de Struth, en el que el tecnicismo fotográfico es crucial para ver con nitidez el detalle y la expresión del retratado, además del entorno.

Podríamos decir entonces que la obra de Struth cabe dentro del concepto, acuñado por Nathalie Goffard¹⁰, *llegar después*, refiriéndose a instantes indecisivos, lejos de la lógica del clímax, o sea capturas fotográficas que se encuentran lejos del instante decisivo de Cartier-Bresson. Por lo que este concepto, como muy bien lo declara su nombre, se relaciona con la llegada tardía del artista al suceso, ya que éste está al servicio de un concepto y no del instante decisivo o clímax. Para ilustrar esto nos sirve como ejemplo el artista chileno, Alfredo Jaar, cuando en 1994 viajó a Ruanda después del genocidio y que, para la exhibición, decide no mostrar las imágenes, por que éstas no lograban transmitir el horror, por lo que decide guardarlas dentro de cajas negras en cuyo exterior se describía textualmente su contenido. (N. Goffard, 2013)

Según el contraste que plantea Goffard entre instante decisivo e instante indecisivo *-llegar después-*, se puede diferenciar la imagen documental al servicio del *snoop noticioso*¹¹ con la imagen documental al servicio de un concepto. Esta última no necesariamente está relacionada con llegar después, como en el caso de la obra sobre Ruanda de Alfredo Jaar, que efectivamente el fotógrafo llega después del genocidio. Diferente es el caso de Struth, ya que éste no llega después de nada en particular, la acción y el clímax de que algo está sucediendo no está presente en su

¹⁰ Nathalie Goffard (1975) Docente, investigadora y teórica especializada en el ámbito de la fotografía y arte contemporáneo.

¹¹ Concepto que se refiere a la imagen que muestra la tragedia o el evento el particular, en su clímax, que es el que genera el "impacto" inmediato por el espectador.

imagen, busca más bien una escena donde no está pasando nada, ya que no retrata a la familia en sus acciones cotidianas o cuando hay alguna pelea entre ellos, si no que muestra una pose clásica, estática de retrato familiar, siendo ésta la que se contrapone a la fugacidad de la imagen y al instante decisivo. Se podría decir que Struth *llega después* de las acciones cotidianas de los miembros de la familia, ya que éste interrumpe sus rutinas para sacar la fotografía, pone a sus retratados en pausa, pues los saca de su rutina cotidiana para someterlos a posar para un retrato familiar. Ellos son conscientes de que están siendo retratados y que serán representados en imagen, diferente a la fotografía del foto-reportaje, en que la mayoría de las veces el retratado no es consiente que está siendo retratado, y muchos menos sabe quién es el fotógrafo.

En cuanto al formato -tamaño- de las fotografías *Family portraits* y su relación con el espectador, podemos decir que se basa en la impresión de gran formato, llamadas *fotoc cuadros*¹² por la imitación del formato de la pintura, no por querer parecerse a ésta si no por querer restablecer una relación entre fotografía y espectador, y permitir mayores posibilidades de observación más profunda logrando una combinación y comparación de las imágenes entre unas y otras, en cuanto al detalle comparativo desde los objetos, ropa, gestos y miradas de los retratados, siendo todos estos indicadores de la condición social, económica, captando a su vez niveles de jerarquía y aspectos psicológicos de los retratados. Struth pretende mostrar a la familia como una estructura social que se repite a través de la historia y de generaciones, siendo una experiencia compartida (E. Grigoriadou, 2010), donde nadie queda fuera, ni el retratado, ni el fotógrafo, ni el espectador; todos entran en esta dinámica, dando cuenta a su vez del medio utilizado, la fotografía y el *efecto de realidad*¹³. Esto hace que sea una imagen cercana al espectador.

¹² *Fotoc cuadro*, se refiere a la reutilización del formato de la pintura en fotografía para establecer un nuevo dialogo entre espectador e imagen fotográfica. (E. Grigoriadou, 2010).
En el caso de Struth, el tamaño de sus imágenes es de 180 x 220cm.

¹³ Semejanza que tiene la imagen fotográfica con el referente. (P. Dubois, 1986)

Otro aspecto que permite el gran formato de la imagen fotográfica en la obra de Struth, es la lectura de la imagen desde lo narrativo, donde cada imagen por si sola tiene su propia historia particular. A partir de la visualidad de cada imagen voy deduciendo la manera en que cada familia se relaciona, siendo inevitable no ficcionar el documento fotográfico¹⁴ cuando éste se enfrenta al espectador, adquiriendo un carácter dinámico y flexible en cuanto a las interpretaciones, mostrando también un análisis psicológico y sociológico de nuestras sociedades, abordando éstas disciplinas combinándolas con la fotografía.

Decimos que la obra de Struth *Family Portraits* aborda disciplinas como la sociología y la psicología dentro de la imagen fotográfica, porque en un trabajo previo, llamado *Famile Leben*, realizado en 1982 como un primer estudio y colaboración con el psicoanalista alemán Ingo Hartmann, éste pidió a sus pacientes una fotografía de retrato familiar como parte de su terapia para que luego ambos, Hartmann y Struth iniciaran una investigación haciendo interrelaciones psicológicas de la vida familiar.¹⁵

Este trabajo, visto como un antecedente directo, dio inicio a la creación en 1985 de *Family Portraits* que, por la cantidad de retratos que abarca y la posición frontal del encuadre, hace que la serie se convierta en un estudio y la creación de un nuevo archivo contemporáneo a los tiempos del fotógrafo, propicio para el estudio de la sociedad en base a la estructura familiar, dando cuenta de su condición fotográfica de tipología, tomando como antecedente la obra de sus mentores Bernd y Hilla Becher.

La tipología y el sistema de construcción en la obra de Bernd y Hilla Becher, desde el punto de vista formal, se basa en la frontalidad de la imagen sin casi contexto, un escenario de luz pareja donde la estructura industrial predomina y no hay papel secundario, solo primario en la imagen, donde la arquitectura es el único actor y el sistema de montaje en retícula ayuda a ver sus similitudes y diferencias. Se eligen

¹⁴ “ Toda fotografía es una ficción que se muestra como verdadera. Contra lo que nos han inculcado, contra lo que solemos pensar. La fotografía miente y siempre miente por instinto, su naturaleza no le permite otra cosa” (J. Fountcouberta, 1997, p.12)

¹⁵ thomasstruth32.com/smallsize/photographs/family_portraits_1/index.html

estructuras arquitectónicas casi idénticas, a simple vista, por el sistema de retícula, no se encuentran casi diferencias entre imagen e imagen, apareciendo éstas a medida que el espectador se acerca y detiene la mirada. El dominio del fotógrafo en la elección de la escena es absoluto (ver figura 11).



(fig. 11) *Framework Houses* 1959-1973, Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York
Bernd y Hilla Becher

Diferente es el caso de Struth, ya que su serie aborda la acumulación desde la estructura familiar y no arquitectónica, donde existe cierto dinamismo y flexibilidad dados en parte por ciertas libertades de los modelos para posar frente a la cámara, lo que hace que sean composiciones de un sistema menos riguroso donde el fotógrafo no tiene el control de todo. Diferente al caso de los Becher, en los que sí existe un control absoluto de la toma fotográfica, siendo imágenes que solo sustituyen el objeto, ya que éstos estaban ahí y el fotógrafo iba a captar objetos con la cámara fotográfica, llevándose éstos del su lugar original, en imagen, como consumiendo objetos mediante la cámara fotográfica . Lo que sí tienen en común es el hecho de crear un

nuevo archivo fotográfico que acumula un tipo de contenido en la imagen sistematizada, si bien Struth también capta y lleva estas imágenes de familias que van envejeciendo y después se disuelven para crear nuevas generaciones, los Becher captan y llevan estructuras industriales de post guerra que están por desaparecer. Sin embargo, en este último caso la escena está dada, o sea que existe antes de la toma fotográfica, no así la escena de Struth donde la pose de los modelos luego desaparece al mismo instante en que se acaba la toma fotográfica, además de que existe una conversación previa entre fotógrafo y retratado donde se le pide a éste que pose frente a la cámara, si es que no se pide esto, la toma no existe.

Algo similar ocurre en la secuencia *Un cierto tiempo* de Paz Errázuriz, donde su hijo Tomás, en su etapa adolescente (transición entre niño y adulto) es fotografiado mes a mes, apreciándose sus leves cambios físicos y expresivos entre imagen e imagen (A. Valdés, 1991). Por ser la misma persona fotografiada, la elección de fotografiar mes a mes y el mismo encuadre cerrado en cada fotografía, se hace complejo ver grandes diferencias entre imagen e imagen, lo que la hace que tome aspectos similares a la fotografía industrial de los Becher, ya que al ser casi iguales sus estructuras cuesta ver sus diferencias. (ver figura 12 en página 34)¹⁶. Lo que no ocurre en el trabajo de Struth, ya que la diferenciación entre imagen e imagen se denota al instante principalmente por el uso del color, no así las fotografías industriales de los Becher y *Un cierto tiempo* de Paz Errázuriz.

¹⁶ Paz Errázuriz, fragmento de la secuencia *Un cierto tiempo* (1991), fotografías tomadas durante cuatro años, entre 1986-1990



(fig. 12) fotografías tomadas durante cuatro años, entre 1986-1990 fragmento de la secuencia *Un cierto tiempo* (1991), Paz Errázuriz

Se considera que las fotografías industriales de los Becher y *Un cierto tiempo* de Paz Errázuriz están realizadas en blanco y negro porque abordan la fotografía desde diferencias estructurales. El uso del encuadre cerrado hace que la escena se concentre en un elemento único, en la estructura, desprovisto de contexto, donde la serialización y la rigidez del encuadre, la elección de un único modelo u objeto hace que en la serialización de las imágenes se propicie la comparación y a su vez el movimiento que genera cierta tensión entre lo igual y lo diferente entre imagen e imagen. No así la obra de Struth, ya que pone más aristas a comparar en la escena (objetos, poses, colores, ropas, gestos, razas etcétera). Quiere equiparar lo diferente y lo similar buscando a veces contrastes y otras veces similitudes.

En cuanto a la estrategia de producción de *Un cierto tiempo* de Paz Errázuriz, respecto a la utilización de la secuencia fotográfica, que acarrea consigo la temporalidad, ya que Errázuriz toma sus fotografías de manera progresiva con un mes de diferencia entre cada toma (ver figura 12), conformándose así la obra, que al verla denota su condición secuencial; el tiempo lineal está presente en las imágenes. El movimiento, en conjunto con el paso del tiempo, se hace presente gracias a la secuencia serial por la cantidad limitada de imágenes progresivas dispuestas una al

lado de la otra en orden de fechas, demostrando así la importancia del tiempo limitado y a su vez preciso, donde la fotografía no puede ser tomada ni antes ni después y no pueden ser ni menos ni más, ya que la progresión gradual del crecimiento de su hijo va de la mano con la toma gradual de la imagen, siendo muy importante una cantidad significativa de imágenes ya que éstas van a permitir ver el cambio progresivo, en el que casi no se logran captar grandes cambios físicos, buscando ahí la tensión en el espectador, demostrando así una importancia en la ambigüedad, donde entre foto y foto no existen cambios significativos. La disposición serial de las imágenes, una al lado de la otra en orden de línea de tiempo, da cuenta de la secuencia, donde hay un punto fijo de partida y un punto fijo de término.

Algo bastante similar ocurre en la obra, *Data*, de otro artista chileno, Gonzalo Díaz, ya que éste también expone una secuencia fotográfica de retratos progresivos de una misma persona, con la diferencia que esta vez el retratado es niña, encontrándose siempre en el mismo lugar y el mismo día del año. Todos los 13 de marzo, año tras año durante 8 años, del 1996-2003, el artista ha hecho posar a la retratada con una pizarra entre sus manos (ver imagen 13). La pizarra que sostiene la retratada, llamada Sara, contiene un fragmento modificado de un texto de Eduardo Anguita titulado, *Venus en el Pudridero*(1967). El fragmento escogido dice: “En 1940 pensé: en 1950 recodaré este año. Ahora en 1960 recuerdo que en 1950 recordé que en 1940 me propuse en 1950 recordar 1940”. Este fragmento es modificado por Díaz en cuanto a los años correspondientes a las tomas de las fotografías de *Data*(1996-2003) como si se tratase de un instructivo en obra a los retratos de Sara. Desde el 2000 en adelante, además del texto, dentro de la pizarra se incorpora un retrato anterior de Sara. En el caso del retrato que se tomó en el 2000, la pizarra contiene el retrato de Sara de 1996, generándose un entrechoque de tiempos y a su vez un quiebre de la secuencia fotográfica. (F. Galende, 2010)¹⁷. (ver figuras 14 y 14.1 en página 36).

¹⁷ Catálogo *Data* de Gonzalo Díaz publicado en el 2010, incluye ensayos de Federico Galende, Pablo Oyarzún y Sergio Rojas, académicos de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.



(fig. 13) Fotocopia blanco y negro catálogo *Data*, 2010, Gonzalo Díaz, 1996-2003



(fig. 14 y 14.1) *Un cierto tiempo*, Gonzalo Díaz, 1996-2003
 (14) Retrato de Sara a los 12 años, toma número 5
 (14.1) Detalle toma 5, pizarra contenedora de toma número 1 y del fragmento modificado por Díaz de Anguita.

Con la explicación de *Data* del párrafo anterior, se pueden rescatar, que Díaz utiliza la secuencia, para que esta se distinga como tal, ya que el crecimiento de una niña en ocho años es notorio considerando que las tomas se realizaban una vez al año desde el 1996 al 2003, todos los 13 de marzo, por tanto Díaz da cuenta de la secuencia progresiva haciendo ésta más evidente y acentuando su condición de secuencia por la utilización de la fecha de cada una de las tomas fotográficas-, dispuestas en la parte superior de la pizarra en mayúscula, considerando que las tomas se realizaban una vez al año todos los 13 de marzo, dando cuenta del paso del tiempo lineal, o tiempo vulgar como declara Galende- en el catálogo de *Data*, de Gonzalo Díaz-, sobre la teoría aristotélica del tiempo, que sería la medida del movimiento según un antes y un después, basándose en el presente y el hecho de que se cree en el destino como el progreso de la vida.

Por lo que podríamos decir que la secuencia progresiva lineal y sobre todo ascendente se evidencia bastante más en *Data* que en *Un cierto Tiempo*, ya que, como mencionamos anteriormente, en *Un cierto tiempo* prevalece la ambigüedad, donde no se da cuenta del todo de la condición de secuencia lineal. Una de las razones es porque el retratado se fotografía en un periodo en que no pasa ni por la infancia ni por la adultez, solo se queda en la adolescencia y, a su vez, la fotografía se toma mes a mes, por lo que entre foto y foto no se alcanza a ver prácticamente casi ningún cambio físico, no así en el las imágenes de *Data*, donde se alcanza a ver de manera notoria el crecimiento ascendente de Sara -gracias al contraste que se produce entre el entorno, que se mantiene y no cambia, en relación al crecimiento de la niña- ya que la toma de fotos es año tras año pasando por la infancia y por la adolescencia, por lo que los cambios físicos son evidentes, evidenciando a su vez el paso del tiempo en las imágenes y acentuando esto mediante el uso de las fechas de cada toma, dando cuenta de su condición de secuencia en los retratos de Sara dispuestos uno al lado del otro, por orden lineal de fechas.

Hasta acá pareciera que la *Data* se dirigiera a un discurso de un tiempo lineal y sincrónico basado en la coordinación del tiempo progresivo, pero no es así ya que todo esto se rompe o se contradice a un nuevo elemento que incluye Díaz, que lo mencionamos en el párrafo anterior y es la utilización de un fragmento del texto de Anguita modificado en base a los tiempos de los registros y a la propia memoria del artista, por lo que le va entregando a la secuencia cierto anacronismo, término que Didi Huberman relaciona con la supervivencia, con el síntoma y con la imagen, vista esta última como portadora de memoria, a la que se refiere como “*un montaje de tiempos heterogéneos y discontinuos que sin embargo se conectan y se interpenetran*” (Huberman, 2009).

Existiendo entonces en *Data* un encuentro entre el tiempo lineal o vulgar y un tiempo anacrónico, podríamos decir, según lo que dice Huberman, que *Data*, es un montaje de frases e imágenes en relación al tiempo, y al método de la memoria como una anacronía, que está más bien cerca de un orden caótico que de un orden lineal, conocido y medible, considerando que el caos es un orden desconocido, impredecible y por lo tanto no medible¹⁸, no así, la lógica de la secuencia progresiva, que si toma relación con el orden lineal, donde ya sabemos que después de la segunda toma con fecha 13 de marzo de 1997 viene la tercera toma con fecha, 13 de marzo de 1998, no así con el fragmento adaptado de Anguita. Es así como podemos inferir que Díaz en *Data* intenta dar un orden pero que a su vez da cuenta la imposibilidad de éste o de su posibilidad indeterminada para medir la memoria considerando a su vez que la memoria de cada individuo es diferente.

Diferente a Errázuriz y Díaz, que recurren a la secuencia de imágenes para conformar su obra, la metodología de Struth es serial, ya que va sacando fotos de manera aleatoria respecto al tiempo, no necesita que una familia sea fotografiada antes que otra, por lo que podemos decir que su ordenamiento es acumulativo y no

¹⁸ En relación al concepto de caos en la arquitectura, y conceptos asociados a la domesticación del caos, para entregarle un orden impredecible (J. Montaner, 2008), algo que igualmente sucede en la obra *Data*.

tiene una temporalidad literal, progresiva determinada. La acumulación constante de retratos de familia va a haciendo que el proyecto sea cada vez más interesante, dando mayores posibilidades de combinaciones y comparaciones, abriendo así su discurso, logrando dar testimonio de gente que vive en su contemporaneidad, siendo *Family portraits* una serie en proceso constante, ya que Struth sigue tomando fotografías de familias hasta la fecha. Algo que no tendría sentido para el proceso de Errázuriz ni para el proceso de Díaz, pues si siguieran sacándole fotografías a sus retratados hasta su adultez, en el caso de Errázuriz no tendría sentido la sutileza del cambio entre imagen e imagen casi imperceptible y se volvería un cambio rotundo y evidente, sin permitir esa duda en el espectador de si hay o no un cambio entre imagen e imagen, prevaleciendo sobre el cambio la ambigüedad. En la obra de Díaz, por su parte, seguir sacando fotografías se convertiría en un acto reiterativo sin sentido ya que post 16 años podríamos decir que la mujer estanca su crecimiento, de estatura y desarrollo físico, por lo que no tendría sentido continuar sacando fotografías, en donde la cantidad no aportaría al discurso de entrecuchos de tiempo. Las ocho tomas de Sara tomadas en ocho años el mismo día de cada año en el mismo lugar ya revela la secuencia cronológica para contraponerse al instructivo en obra -en el cartel- ligados a ejercicios de memoria del propio artista evidenciando su condición heterogénea y su orden no lineal.

Las similitudes entre *Family Portraits* y *Un cierto tiempo*, consisten en la utilización del retrato familiar desde lo privado, uno desde lo personal y la intimidad de su historia familiar y otro desde la transversalidad de estructuras familiares, fotografiando a las familias en sus espacios privados. En el caso de *Data*, la retratada no tiene ningún vínculo familiar con Díaz, -como si lo tiene el retratado *En un cierto Tiempo* de Errázuriz- y tampoco es fotografiada con su grupo familiar, como en el caso de Struth, sino que el hecho de que existan diferentes tomas en el transcurso del tiempo con el mismo retratado da cuenta de que, previo a las fotografías y/o post fotografías, se creó un vínculo especial con Sara, que probablemente con el transcurso de las tomas se mantuvo. En los tres casos -*Data*, *Un cierto tiempo* y *Family Portraits*- se denota la importancia de lo comparativo entre una imagen y otra, y el

hecho de que sean retratos hace que la expresión del retratado tome un rol fundamental, generando sensaciones e indicando suposiciones en el espectador. Por un lado, la expresión del rostro serio de Tomás, el hijo de Errázuriz, entregando en todas las imágenes la sensación de que esta expresión va dirigida a la persona que le toma la foto, su madre, lo que podría verse como un acto de rebeldía frente a este sometimiento constante de ser retratado ligado a su vez al vínculo de confianza y el aparente descargo contra la madre, siendo conscientes a su vez de la etapa en la que se somete a ser retratado, la adolescencia, como una etapa de cambios hormonales e incompreensión¹⁹.

Aparentemente por un tema de protección, Errázuriz vela las fotografías de su hijo para el montaje mediante el uso de una fotocopia de la imagen fotográfica y sobre ésta un papel diamante para proteger la huella original del retrato, su propio hijo vulnerable (edad), siendo la fotocopia, la huella de la foto y la foto, la huella de la piel, buscando no "pornografiar"²⁰ a su hijo. (A.Valdés, 1991)

Diferente al trabajo de Struth que no tiene veladuras, al contrario, el tecnicismo fotográfico y el gran formato se denotan en la imagen, donde los rostros y los espacios privados se ven con nitidez y detalle, ¿Podría decirse entonces que Struth no cuida ni protege la privacidad de los modelos? De cierta manera si la cuida y protege, ya que el hecho de que fotografíe a una cantidad significativa de familias, resta la invasión a lo privado porque da cuenta de que finalmente todos somos iguales, ya que todos pertenecemos a una estructura de familia, cada uno con sus singularidades pero que hay experiencias compartidas que nos reúnen y a su vez la misma experiencia de someterse a un mismo fotógrafo en sus espacios privados hace que se pierda en parte la vergüenza, un cierto pudor y la sensación de vulnerabilidad frente a la cámara. Además de que los escenarios privados en que fotografía Struth son los espacios

¹⁹ Ascención Palomares, doctora en ciencias de la educación, diplomada en psicología, orientadora escolar, universitaria del profesorado de EGB de Albacete. Ensayo: *Conductas asociales de la adolescencia*, 1992

²⁰ Refiriéndose Valdés, al efecto de realidad producido por la imagen fotográfica, no así en la pintura, grabado o escultura.

comunes de los hogares de las familias, como el living o el patio donde, dependiendo del interés de la familia, nunca utiliza como escenario las habitaciones o los baños., catalogado como espacios más personales e íntimos dentro de los hogares, donde cada individuo entra solo al baño o las habitaciones de un número más reducido propicias para descansar y no para compartir en comunidad.

Algo similar es lo que ocurre con los retratos de Sara ya que el contexto en que se encuentra no es un lugar íntimo, y si lo fuera, en la imagen no se revela nada íntimo de Sara ya que al parecer es una puerta que se muestra a la calle. Otra manera de proteger la intimidad de Sara es mediante el uso de la pizarra ya que oculta información del cuerpo de ésta y, a su vez, el instructivo de lo que dice en la pizarra, ocupa información de la memoria del propio artista, por lo que no está solamente presente el retratado sino que también es protagonista la presencia del artista, y, al igual que Tomás y los modelos de Struth, Sara es sometida a ciertas instrucciones por parte del artista, sin develar información privada del retratado más que los retratos en cuerpo entero con la fecha en que se toma la fotografía, por lo que con esa información se develan algunas características físicas de la retratada a través del tiempo (por ocho años).

Respecto a lo mencionado anteriormente en relación a Struth, éste adquiere una condición de invitado de la familia (ya que es conocido por las mismas) a sus casas, donde ésta muestra su living o su jardín como un espacio para estar reunidos todos en conjunto ya que es el espacio propicio que convoca a todos los integrantes de la familia y también a sus invitados. Se instalan en el espacio que se puede mostrar, el resto está oculto.

Finalmente, respecto a *Un cierto tiempo* de Paz Errázuriz podemos decir que la protección a las imágenes de su hijo mediante la operación, de las veladuras de fotocopias y papel diamante, está abordando a la imagen fotografía como una copia casi real de su propio hijo, por lo que declara a la fotografía como realidad casi sin

tener el efecto de realidad, si no como realidad misma²¹, sacándola casi de su papel de imagen. El mismo hecho de que el retratado sea su hijo hizo que el resultado final de la imagen fotográfica fuera ocultado en capas. Podemos decir que Errázuriz tiene una visión conservadora de la imagen de su hijo, no teniendo en cuenta que la imagen fotográfica es una copia del retratado y no es el mismo²² y que el documento fotográfico también es ficción²³, es papel, es recorte, es impresión y no la realidad misma.

Frente a la protección que le entrega Errázuriz a las fotografías en blanco y negro de su hijo mediante las ya mencionadas veladuras de papel diamante y la fotocopia de la imagen, es como se puede hacer una analogía entre esta obra de Errázuriz y el proceso de momificación natural y artificial de las momias de chinchorro, el natural consistía en proteger los cadáveres mediante capas de fibra vegetal, pieles de pelicano y magnesio de color, y el artificial consistía en extirpar órganos del cadáver para ser reemplazados por elementos orgánicos e inorgánicos. Ambos procedimientos de momificación resguardan al cadáver; uno desde el procedimiento de capas de protección y otro desde el reemplazo de elementos para evitar la descomposición del cadáver. La momificación natural podría estar vinculada con la protección de la imagen fotográfica en blanco y negro- trabajo de Errázuriz- mediante el papel diamante, siendo éste solo una capa más de la imagen que la vela, pero no cambia la composición de la fotografía, no así la fotocopia de la imagen fotográfica en blanco y negro -trabajo de Errázuriz- y la momificación artificial que altera intencionalmente la composición del cadáver, está vinculada con la fotocopia de la imagen fotográfica, pues la fotocopia ya no se compone del mismo material químico físico que la

²¹ Karl Dauthendey dice sobre el retrato, *“Al principio uno no se atrevía a mirar durante mucho tiempo las primeras imágenes que se habían confeccionado. Uno se recelaba ante la nitidez de la gente creía que esas caras minúsculas de las personas que estaban en la imagen podían mirarnos a nosotros, tan desconcertante era el efecto de la desacostumbrada nitidez y fidelidad natural de las primeras imágenes”* *La breve historia de la fotografía* de Walter Benjamin. (T. Vera, 2015, p.89).

²² *“El rostro, es a la vez, la sede de la revelación y de la simulación, de la indiscreción y de la ocultación, de la espontaneidad y del engaño. Ante una cámara siempre somos otro: el objetivo nos convierte en diseñadores y gestores de nuestra propia apariencia.”* (J. Fountcouberta, 2010, p.21).

²³ *“La historia de la fotografía puede ser contemplada como un dialogo entre la voluntad de acercarnos a lo real y las dificultades para hacerlo.”* (J. Fountcouberta, 1997, p.12).

fotografía, al igual que la momia chinchorro artificial, sus componentes son reemplazados.

En el caso de Struth, es consiente que la imagen también es color, es textura, es gesto, y que los mismos retratados son conscientes de la imagen como una copia de sí mismos y no como una realidad absoluta, ya que los retratados saben en qué momento mirar y proyectar una imagen, sin ser realmente ellos mismos. En el caso del retratado Tomás ocurre lo mismo: él proyecta una imagen de cómo se quiere mostrar y no cómo es realmente, por lo que las veladuras de Errázuriz están sobre ocultando lo que ya está oculto en la imagen fotográfica y a su vez en la pose del retratado. Algo que al parecer tanto Díaz como Struth tenían más claro que Errázuriz²⁴ y es que la fotografía es una proyección del retratado y no es él mismo.

Cuadro comparativo entre la obra
Family Portraits de Struth y *Un cierto Tiempo* de Errázuriz:

STRUTH	ERRÁZURIZ
• FOTÓGRAFO INVITADO	• FOTÓGRAFA MADRE
• SERIE / TEMPORALIDAD ALEATORIA TRABAJO EN CURSO	• SECUENCIA / TEMPORALIDAD PROGRESIVA y LIBERAL / TRABAJO LIMITADO
• SIN VELADURA / CONSCIENTE DE QUE LA IMAGEN OCULTA INFORMACIÓN, Y NO POR ESO LE RESTA VALOR COMO TESTIMONIO	• CON VELADURA / NECESIDAD DE OCULTAR LA IMAGEN FOTOGRAFICA, A PESAR DE QUE ESTÁ POR SI MISMA OCULTA INFORMACIÓN
<p>RETRATADO → SENSACIÓN DE INCOMODIDAD → POSE RÍGIDA FRENTE A LA CÁMARA → SE SABE O PROYECTA UNA IMAGEN-ESPEJO → MUESTRA LO QUE QUIERE Y NO LO QUE REALMENTE ES MUESTRO LO QUE QUIERO Y NO LO QUE REALMENTE SOY</p> <p>↓</p> <p>INDEPENDIENTE DE QUIEN TOME LA FOTO, SIN NEGAR QUE EL GESTO Y LA POSE PUEDE CAMBIAR DEPENDIENDO DE QUÉN LO HAGA.</p>	

²⁴ Sin duda tiene relación con el lazo cercano entre fotógrafo y retratado, ya que la gran parte de la obra de Errázuriz es fotografía sin veladura, sin papel diamante, pero si utiliza el blanco y negro.

Imágenes que dan cuenta de la incomodidad del retratado (fig. 15, 15.1, 15.2 y 15.3)²⁵ :



(fig. 15) Detalle figura 10.1
Family portraits, T. Struth
2005



(fig. 15.1) Detalle figura 13
Un cierto tiempo, Paz Errázuriz
1991



(fig. 15.2 y 15.3) Detalles figura 14.1
Data, G.Díaz, 1996-2003

²⁵ Detalles de imágenes 12.1, 13 y 14.1

1.3. La cita y la apropiación de la imagen a partir de la obra de Juan Domingo Dávila y Sherrie Levine.

Con el título, nos referimos a la operación de la reutilización de la imagen²⁶ de otro o propia, para dar cuenta de una nueva idea a partir de lo ya visto, creando una nueva imagen (la imagen de la imagen) que proviene de algo ya existente, que es pasado, replanteándose ésta en el presente, convirtiéndose -una vez que se creó- a su vez en pasado para ser una imagen reutilizable. Dando cuenta de lo anterior a partir de la obra de Juan Dávila, tomando la fotografía como referente para su pintura y Sherrie Levine, tomando la fotografía de otro para replantearla en su presente.

A lo largo de toda la historia, la imagen ha sido reproducible, lo que había sido hecho por seres humanos podría ser re-hecho o imitado por otros donde pintaban o dibujaban, con el fin de ejercitarse, algunos difundir su obra y otros con fines lucrativos. Después de la reproducción técnica del grabado, llegó la reproductibilidad técnica de la fotografía²⁷. Se utilizaba en un principio como parte del proceso del pintor, donde la imagen original era la fotografía y la imagen nueva era la pintura. La fotografía entregaba mayor facilidad al pintor, ya que la cámara capta más rápido de lo que la mano dibuja. Un ejemplo es el retratista inglés David Octavius Hill, que basó su fresco para una iglesia escocesa de 1843 en una serie de retratos fotográficos. (T. Vera, 2015).

Tomando presencia un concepto acuñado por Walter Benjamin en su libro *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*, el *valor ritual*, se refiere a la obra de arte mantenida en lo oculto, ya que es una imagen de culto inacercable, dando el ejemplo de que ciertas estatuas de Dioses permanecieron ocultas en templos y que solo

²⁶ “La imagen que sabe de ahora en adelante, que es siempre ya imagen de imagen, en una época del segundo grado que cultiva la pura seducción de la apariencia, el abigarramiento, el brillo del color. Porque, en efecto, si no puede haber una imagen primera, solo queda jugar con la historia de la imagen o bien con la multitud de imágenes extra artísticas” (D. Baqué, 1998, p.149)

²⁷ “Con la fotografía la mano fue descargada de las principales obligaciones artísticas dentro del proceso de reproducción de imágenes, las mismas que entonces recayeron exclusivamente en el ojo..” (T. Vera, 2015, p.27), refiriéndose al libro *La era de la reproductibilidad técnica* de Walter Benjamin.

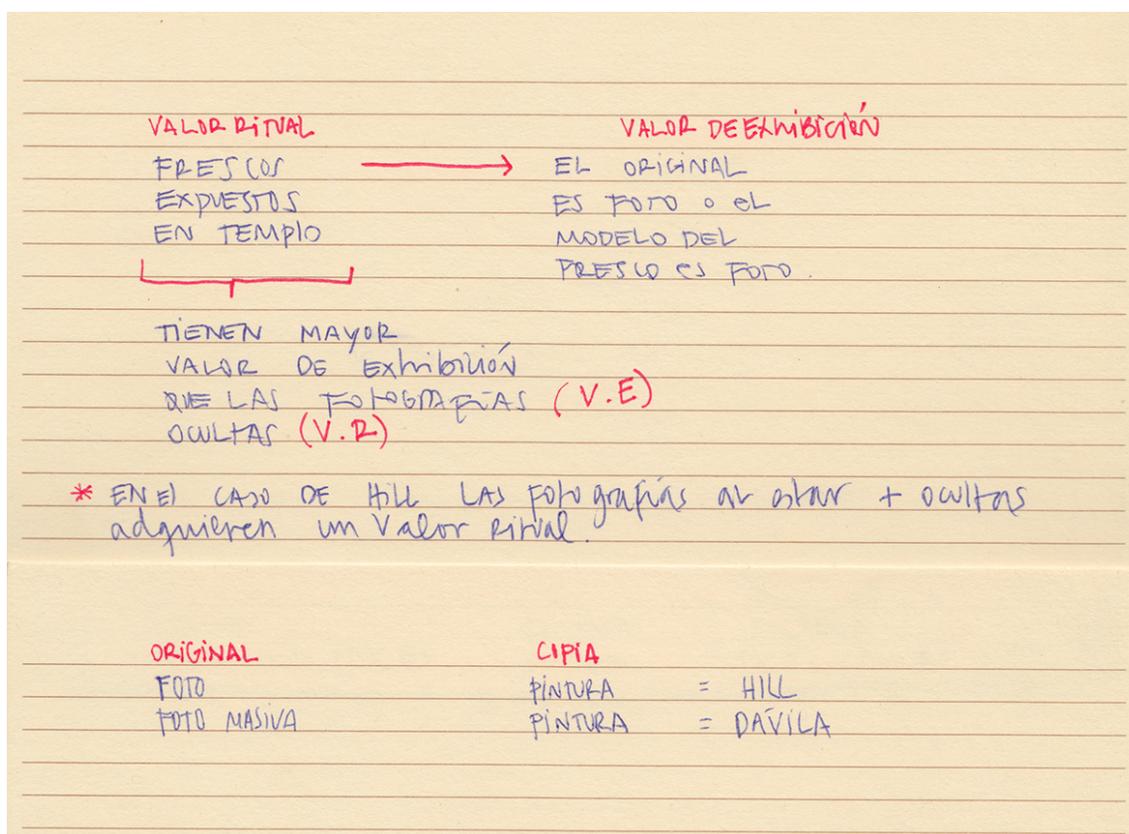
son visibles para algunos sacerdotes. Por lo que las imágenes contenedoras de un valor ritual se contraponen a la imagen de apareamiento masivo y a su vez a la reproductibilidad técnica de la imagen, refiriéndose a que ésta puede ser reproducida una y otra vez, proporcionándole a la imagen un *valor de exhibición*, considerando que la exhibición masiva de la imagen y sus múltiples reproducciones, destruyen el *aura*²⁸, -otro concepto acuñado por Benjamin- de la obra de arte, refiriéndose a éste como un entretendido especial de espacio y tiempo, tomando en cuenta la autenticidad de la obra de arte y su apareamiento único, dando un ejemplo en relación a la naturaleza, como cuando se observa la línea del horizonte de una montaña, es respirar el aura de esa montaña. (W. Benjamín, 2017).²⁹

Aquí es donde entra en discusión -la obra de David Octavius Hill-, si la pintura o la fotografía tendría un mayor *valor ritual*, ya que la copia esta vez serían los frescos de la iglesia y el original las fotografías, las cuales sí son reproducibles, pero están guardadas y ocultas ya que no fueron hechas para mostrarse, si no que fueron utilizadas netamente como modelo y no para exponerse masivamente. Las placas fotográficas tendrían un mayor valor ritual que los frescos exhibidos en la iglesia, ya que éstos están expuestos a ser fotografiados o repintados, no así las placas fotográficas. Si bien la iglesia es un lugar sagrado y es propicio para la obra con valor ritual, se contradice con el que la pintura sea copia de una imagen reproducible, pierde entonces el fresco parte de su aura, adquiriendo éste una doble condición, en relación al valor ritual y al valor de exhibición. Los frescos, al no poder reproducirse como copia idéntica (permanece como obra única), por estar hechos manualmente dentro de un lugar sagrado, en este caso una iglesia, lleva consigo el carácter ritual de la obra de arte indiscutido considerando a su vez que ya que las fotografías utilizadas esta vez como modelo, para la creación de la pintura, permanecen ocultas y guardadas restringiendo su capacidad intrínseca de ser reproducidas, negándoles su

²⁸ La definición de *aura*: Apareamiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar, no representa otra cosa que el valor de culto de la obra de arte, en categorías de percepción espacio temporales (Prada, 1998)

²⁹ La primera edición fue de 1936. Previo al estallido de la II Guerra Mundial, Hitler ya era canciller en Alemania. Benjamín fue un filósofo alemán que criticó al fascismo de Hitler

aparecimiento masivo, por lo que podríamos decir que las fotografías en este caso adquieren un mayor valor ritual que el fresco. El valor de exhibición de la obra de Hill, está presente por provenir de fotografías que pueden ser reproducidas técnicamente, en la pintura por ser copia de imágenes fotográficas, por lo que se podría decir que es la pintura de la imagen fotográfica, y a su vez que el fresco está expuesto a ser fotografiado, no así las fotografías guardadas y ocultas, sin dejar de lado que en un futuro pueden existir reproducciones idénticas por su capacidad de reproducirse técnicamente.



Esquema explicativo del valor ritual y de exhibición en la obra de David Octavius Hill.

Al igual que la obra de Hill, hay otras obras que se encuentran entre el valor ritual y el valor de exhibición, una de estas es la obra del artista chileno Juan Domingo

Dávila (ver esquema página 47). Como bien menciona Nelly Richard sobre la obra de Dávila en relación al espectador.

“El sujeto elitario de la pintura se ha artísticamente formado en la tradición del recogimiento: trascendentalidad de la mirada. rituales contemplativos que implican abismarse en una secreta interioridad, conservación de las pinturas en lugares reservados-al mantenerlas ocultas realzan su aura y preservan su valor ritual. En el paso de la pintura a la fotografía tal como fue notificado por Walter Benjamin - de la pintura a la fotografía como posibilidad de reproducción de la pintura- esa tradición del recogimiento se pierde o se canjea por otra que es de disipación: las técnicas de serialización de la imagen y de colectivización de las pautas visuales favorecen una actitud extrovertida y anticontemplativa, dispersa, indiscriminada.... reconoce en la pintura el lugar transpuesto de su propia cotidianeidad visual desautomatizada por el cambio de soportes y que asiste al retoque de esa cotidianeidad -maquillaje de la foto repasada por la pintura travestida”. (N. Richard, 1979, p.4).

En esta cita, Richard da cuenta de la doble condición en la obra de Dávila, propone que el valor de exhibición lo entrega la presencia de la imagen ya vista, conocida y masiva, captándose en la pintura -diferente a los frescos de Hill que fueron hechos en base a fotografías del mismo, imágenes desconocidas, no reconocibles-, dándole ésta a su vez el carácter único e irrepetible, en definitiva, la copia nunca será igual a original por ser pintura. Como modelo para sus pinturas Dávila utiliza imágenes robadas, reconocibles, provenientes de la vida cotidiana de los mass media (N. Richard, 1989), haciéndose presente aquí, la *cita*, que se define por la RAE³⁰, como “reunión o encuentro entre dos o más personas previamente acordado”.

³⁰ Diccionario de la Real Academia Española

La definición de cita aparece en operaciones realizadas por Dávila , como en la re pintura de la fotografía y re pintura de la pintura , donde existe un encuentro de fragmentos entre la pintura moderna tradicional de museo y las imágenes hiperreales cotidianas provenientes de la publicidad y del porno. Como menciona Sebastián Riffo³¹ a propósito de Dávila "Son imágenes sacadas de contextos distintos que se reúnen en su pintura". (S. Riffo, 2016)

Luego de mencionar las declaraciones de cita, de Richard y Riffo, en relación a la obra de Dávila y una noción del concepto cita (RAE) -es necesario abordar éste también dentro de la obra de Dávila- y la relación que toma con los postulados de Richard, a propósito de la reformulación de la pintura, desplazándola de su origen o de su tradición, a modo de ironía, y Riffo, sobre el encuentro, en la pintura, de dos contextos o dos disciplinas que provienen de mundos distintos.

Dávila utiliza la *cita* como ironía ya que vulgariza y banaliza la tradición de la pintura mediante un gesto pictórico agresivo y desprolijo, dejando partes de la tela en bruto. Además del maquillaje que menciona Richard como disfraz de la fotografía, imitando y acentuando las operaciones de la publicidad y del porno, que lo muestran todo en primeros planos. Entregándole a la pintura el carácter expositivo y masivo o bien también convierte la imagen fotográfica masiva y publicitaria en una imagen única, por eso es que decimos que la pintura es desplazada de su origen. (N. Richard,1979).

Diferente a las declaraciones de Richard, pero que sin duda ayudan a complementar el concepto de cita en la obra de Dávila, es la definición de *cita* de la RAE, que se basa, en el encuentro previamente acordado de dos o más personas. Igualmente podemos decir que existe este encuentro, quizás no es un encuentro acordado, pero es el autor de la obra quien hace el acuerdo entre estos dos contextos como dice Riffo, entre pintura moderna tradicional e imágenes hiperreales

³¹ Sebastian Riffo (1987), modalidad Práctica Artística como Investigación (PaR), mención Artes visuales por la Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC), financiado por la Beca Doctorado Nacional por la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (CONICYT).

provenientes de la publicidad. Por lo que la definición de la RAE completaría los postulados de Riffo ya que en la obra de Dávila se genera no solo un encuentro entre contextos, sino que también de personas con la obra, en este caso espectadores. Podríamos decir entonces que el término apropiado para la obra de Dávila, en relación al encuentro de fragmentos provenientes de diferentes contextos y espectadores distintos, es la *cita a ciegas* definida por la RAE como “encuentro de dos personas que no se conocen muchas veces acordada por un tercero”.

Esta última definición concuerda aún más con los postulados de Riffo, (imágenes sacadas de contextos distintos que se reúnen en la pintura) ya que este término³² da cuenta del desconocimiento de un otro previo al encuentro mediante un tercer integrante. La *cita a ciegas* en este caso estaría conformada por tres actores, la pintura tradicional del museo, la imagen publicitaria y el artista mediador. Otra *cita a ciegas* se genera al momento en que el espectador llega a ver la obra por primera vez ya que ésta es una desconocida para él.

Por ende, se puede decir que el arte hace posible que dos imágenes provenientes de contextos diferentes, se reúnan para dar otro mensaje al mensaje inicial, logrando decir algo nuevo de lo que ya se conoce, o sea, se retoma lo conocido porque hay algo que decir que aún no se ha dicho y esto a su vez puede volver a tomarse con otras imágenes y transformarse en algo nuevo y así sucesivamente, lo que se podría definir como una *cadena de citas*³³.

Algo que deja estipulado Dávila en sus pinturas es la posibilidad de establecer una cadena de citas, además de las propias ya que presenta el carácter de ensayo, dando cuenta que su obra no se ha terminado y puede ser retomada por otro o por él mismo, deja al cuadro como algo reutilizable con la frase *to be continue* (ver figura 16)³⁴ y con partes de la tela en bruto sin pintar.

³² Cita a ciegas

³³ Cadena de citas, idea propia propuesta para dar cuenta que una imagen puede ser transformada por una sucesión de citas.

³⁴ Donde apela a lo no terminado y así a su vez a la obra infinita, para seguir haciendo uso de esas imágenes y futuras también.



(fig. 16) Detalle de una de las obras obra de Dávila, *Ratman*, 1980

Con este recorte de imagen de la pintura de Dávila, es acorde citar a Didi Huberman:

“El ensayo conlleva la ausencia de la última palabra, de un final... una obra de arte nunca está acabada siempre es perfectible. Hay una frase célebre que menciona Man ray: nos han acusado a mí y a Marcel Duchamp de no acabar nunca lo que hacemos, esto se debe a que somos hombres infinitos.” (G. Didi-Huberman, 2009, p. 28).

Esto es lo que plantea Didi-Huberman sobre la imagen dialéctica, término que utilizo Benjamín para referirse al montaje, formado éste por fragmentos sacados de su origen estableciéndose en un nuevo espacio y conformar nuevos diálogos — tomando relación con los dichos de Riffo, imágenes sacadas de sus contextos reunidas en la pintura—. Imágenes que se encuentra con otras para renovarse, siendo necesario volver al pasado, a lo ya visto para traerlas al presente con un nuevo propósito contemporáneo, que ya es pasado para ser reutilizable en el presente y así sucesivamente. Por eso es que Benjamín se refería a la historia del pasado como portadora de una energía infantil, que remite al juego³⁵, al movimiento que el niño ejecuta al practicarlo, alude a la transformación y a lo no fijo. (G. Didi-Huberman, 2009)

Lo mismo plantea Richard³⁶ en relación al viaje y la obra de Dávila, tomando en cuenta su biografía³⁷, la transitoriedad, la movilidad, el hecho de estar moviéndose de un lado a otro, se experimentan diferentes paisajes, personas de diferentes lenguas, no hay lugar fijo (N. Richard, 1979). Entonces el viajero podría homologarse a la

³⁵ Acción y efecto de jugar por entretenimiento.

³⁶ En el texto *La cita amorosa* de Nelly Richard refiriéndose a la obra de Dávila.

³⁷ Considerando cruces geográficos entre Chile y Australia, ya que el artista vive en Melbourne desde 1974, y ha estado viajando constantemente a Chile, por tanto es un lugar que habita y deshabita, donde pertenece y no pertenece.

imagen en movimiento, a la imagen fragmento que se va instaurando en cada lugar para ser parte del paisaje y formar uno nuevo, o a su vez, el viajero adquiere nuevas imágenes entrecortadas por el viaje, siendo una imagen no fija.

Otro aspecto que se aprecia en la obra de Dávila es la etiqueta con el nombre de los autores que fueron citados en su pintura, aquí pone en valor el uso de la *cita* y pone en duda el valor de la autoría (ver imagen 17)³⁸ como el pensador de su imagen única y original, demostrando una contraposición a la pintura tradicional que abala la creatividad, la originalidad y genialidad del autor, ya que Dávila da cuenta de sus referentes- los muestra no los esconde- y de sus operaciones apropiacionistas³⁹



(fig. 17) Detalle de una de las obras obra de Dávila, *Ratman*, 1980

Esto toma relación con lo que declara Deleuze y Guattari en el texto de Prada⁴⁰: "No hay enunciación individual, ni siquiera sujeto de enunciación". (J. Prada, 1998, p. 1).

Prada recurrió a esta cita para dar cuenta del carácter social de la enunciación y a la colectivización del mensaje, o sea que no existe una imagen netamente original, es decir, la imagen no es única en si misma, compuesta de pureza y transparencia siempre ha existido un algo previo, un pasado y la exterioridad del creador existe y es parte de su historia.

Si bien se puede decir que la obra de Dávila alude a una crítica, a la crítica de

³⁸ Detalle de una de las obras obra de Dávila, *Ratman*(1980). Da cuenta de la utilización de imágenes de otros autores para crear su pintura.

³⁹ El apropiacionismo es un movimiento que se basa en la apropiación de elementos ya existentes, tomados para la creación de una nueva obra que desmitifica el valor del aurático de la obra de arte y la relación obra-autor ya que una vez que la obra de arte es exhibida, no depende del autor, sino de la interpretación del público, por tanto, depende de su contexto. (Prada, 2001)

⁴⁰ Nombre del texto: *La apropiación, la obra, el autor*

la institucionalidad en el arte, ligada a la *apología del autor*⁴¹ y al arte tradicional. Igualmente, la manualidad toma presencia en la pintura de éste, lo que la hace única. No así la obra de la artista estadounidense Sherrie Levine en *After Walter Evans*, donde re fotografía *La gran depresión* de 1929⁴² de Walter Evans.

Aquí hay un gesto más radical, el robo⁴³ es evidente y toma más fuerza que en la obra de Dávila (imágenes robadas de éste están manipuladas, travestidas-disfrazadas, están más ligadas a la piratería, a la imitación), mientras que en la obra de Levine, la imagen original de Walter Evans es igual a la copia de ésta, no hay diferencias visuales. Es por esto que la apropiación a este nivel ha tenido problemas legales ya que violaba la defensa de la originalidad y derechos de autor, refiriéndose al plagio⁴⁴ (J. Prada, 1998). Sin embargo, Levine no estaba plagiando en ningún caso la obra de Evans, pues ella no solo se apropiaba de la imagen, si no de los medios de producción y reproducción de estas, ahí estaba el centro de su investigación al igual que en varias de sus obras *After Vagh Gogh*, *After Egon Schiele*, *After Mondrian* (en estas si habían variaciones con acuarela y utilizaba métodos de reproducción no tan fidedignos como la fotografía, si usaba papeles de calco para calcar ilustraciones de libros de arte).

El siguiente esquema visual da cuenta de la diferencia entre los recursos abordados por Dávila y Levine, la cita y la apropiación (ver imágenes 18, 18.1, 18.2, 18.3 en la página 54), demostrando lo que mencionábamos anteriormente respecto al robo evidente de Levine donde la copia no tiene diferencia con el original, no así la obra de Dávila.

⁴¹ Se refiere al valor del autor y la importancia entre la relación obra- autor, que ya mencionamos

⁴² Periodo previo a la segunda guerra mundial de una crisis económica mundial.

⁴³ Definición RAE: Tomar para si lo ajeno o hurtar del modo que sea.

⁴⁴ Definición RAE: Copiar en lo sustancial obras ajenas dándolas como propias.

ORIGINAL

COPIA

Dávila



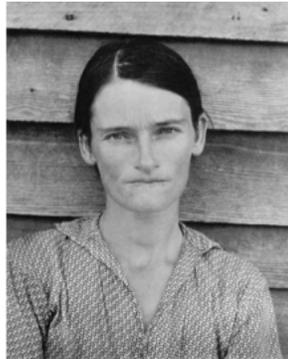
(fig. 18) Detalle portada revista de comic *Batman* publicada en 1940.



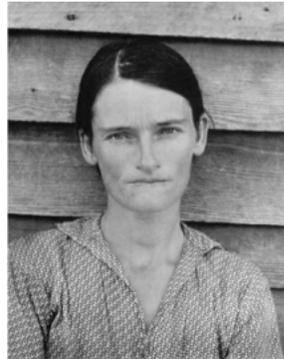
CITA

(fig. 18.1) Detalle de pintura *Ratman* 1980, Juan Dávila.

Levine



(fig. 18.2)
Alabama Tenant Farmer Wife
1936 fotografía de la serie de
La Gran Depresión
Walter Evans.



(fig. 18.3)
After Walter Evans 1981
Sherrie Levine.

APROPIACIÓN

Es la capacidad de la reproducción y repetición mecánica del pasado y el *efecto de realidad* que tiene la fotografía la que le permite a Levine crear su obra, y como mencionamos anteriormente la apropiación de los medios de producción y reproducción, son sistemas que anulan el valor de aura⁴⁵ (para Benjamín, elimina el aquí y el ahora de la obra de arte y su valor de culto) -según Adorno también la obra de Levine pierde su aura, ya que pierde la huella del trabajo humano depositado en el objeto (autor-obra)- y que se oponen a la naturaleza representacional de la obra de arte, junto con esto se cuestiona la originalidad, y lo expresivo (uno de los principios más sagrados en la era moderna) y a su vez el arte-institución ligado a un sistema de consumo y de mercado, el deseo de la pieza única e irrepetible. (J. Prada, 1998)

Levine desplaza las fotografías de Evans como propias, las transporta a su contexto contemporáneo (lo saca de su *aquí y su ahora*, de su contexto histórico, existiendo un cambio de espectadores -quizás muchos de ellos la ven por primera vez- pero la imagen se mantiene intacta, diferente a la obra de Dávila, donde el desplazamiento está en el soporte y en el cambio de técnica) sin restarle el carácter original testimonial de la obra fotográfica de Evans, ya que ésta la hace volver a circular, -ella misma afirma que habiendo crecido y estudiado en el medio oeste de EE.UU la mayor parte del arte que había visto había sido mediante reproducciones (Prada,1998)- ahora en su contexto contemporáneo, vuelve a poner en presencia de espectadores estas imágenes, quizás buscando enaltecer y recordar el trabajo de Evans .

El título de la obra *After Walter Evans*, da cuenta que las imágenes fueron tomadas después que él y que éste fue el que permitió a Levine re fotografiara porque merecía a su juicio ser re fotografiado y re expuesto ahora en otro contexto del presente (el presente de Levine). Exacerbando Levine, la capacidad de la fotografía y su reproducción, no la priva de copias como pasa actualmente con el límite de copias de la imagen fotográfica ligada a una institución de arte, porque al permitirle darle

⁴⁵ Un ejemplo: La canción que fue coreada en una catedral , ahora puede ser escuchada en una habitación, gracias a la reproducción de un CD. Este método de reproducción desvaloriza su aquí y su ahora al igual que Levine, pero la diferencia este en la copia es igual al original, no hay cambio de percepción pero si cambio de espectador , por el cambio de contexto temporal histórico.

cierta autenticidad a la imagen fotográfica la privan de su condición natural de reproducirse infinitamente. Por lo que podemos decir que la autenticidad, aún mantiene cierto valor dentro de la institución en el arte actual. Si bien en el caso de Levine no serializa sus fotografías como parte estructural de su discurso, ni tampoco como una manera de hacer circular su obra, pero si en ella demuestra la condición de la imagen fotográfica y su posibilidad de reproducción fidedigna permite mantenerse en el transcurso de la historia y de los tiempos.

Algo en común entre Levine y Dávila es que no ocultan su técnica de creación, dejan al descubierto como se ejecuta su obra, Dávila con la pintura sin terminar y las marcas-manchas de pinceladas, con la muestra de la paleta de colores, el hecho de que repinte imágenes propias de la publicidad reconocibles y que exhibe el nombre de sus referentes (por esto es que Richard declara a la obra de Dávila como una obra sin veladura). Levine solo con la re fotografía de un fotógrafo consagrado⁴⁶ logra dar cuenta del método, además del título *After Walter Evans* que da cuenta del origen de la imagen, por tanto de su referente directo. Tanto Levine como Dávila comparten parte de su metodología al público y dan cuenta de su pasado, oponiéndose a los tecnicismos de la tradición artística y de la profesionalización y dominio de técnica, sin enaltecerse como creadores de imágenes imposibles de replicar que quedan estancadas en museos.

Luego de lo anterior, surge una reflexión en torno a la obra de Levine y Davila, es que la imagen copia logra democratizar el arte ya que hay una mayor audiencia. Pero hay una contradicción pues éstas, imágenes copias, también se exhiben en museos, también son parte de la institución por lo que su valor de exhibición está estancado solo por visitantes de museo, pero podría ser exacerbado, si las obras se exhibiesen en lugares cotidianos, como un café, bencineras, tiendas o baños públicos, como menciono Bob Dylan (1965), que los cuadros no deberían estar en los museos, definiéndolos como cementerios⁴⁷.

⁴⁶ Walter Evans

⁴⁷ El término alemán *museal* tiene inflexiones desagradables. Describe objetos hacia los cuales el observador ya no tiene una relación vital y que están moribundos. Deben su preservación más al

1.4. Desplazamiento y encuentro: Cuestionamiento de la autoría del artista por la participación externa y el lugar de exhibición de la obra de arte según la obra de Paula Salas y Galería Temporal.

Para hablar de desplazamiento desde el arte vamos a referirnos al desplazamiento que provocó la aparición de la fotografía, por su condición natural de ser reproducida mecánicamente y a su vez por no establecer diferencias entre el original y la copia, anulando así el *valor aurático* de la obra de arte y poniendo por sobre éste, el *valor exhibitivo*, masificando la obra de arte, transgrediendo el *aquí y el ahora* de ésta, lo que se refiere a la existencia irrepetible de la obra de arte en el lugar que se encuentra. Algo que se ha mencionado en el capítulo anterior pero que es necesario dar cuenta para establecer la noción de desplazamiento en el arte ya que la obra adquirió un nuevo paradigma, del *valor aurático* al *valor de exhibición* (T. Vera, 2015).⁴⁸

Junto con todo esto, en los años setenta se establece un desplazamiento de las prácticas fotográficas, desde el territorio de lo funcional a lo artístico ya que en un comienzo la fotografía entró en el campo del arte como medio precario, como documento y modelo y no desde aspiraciones artísticas —como el caso que vimos en el capítulo anterior sobre los frescos de Hill donde éste utiliza a la fotografía como modelo para la creación de la pintura y no la imagen fotográfica como actor principal de la imagen artística—. A su vez, con la llegada de la fotografía en el siglo XIX, la pintura se liberó de la representación figurativa, no así la fotografía que no se libera de su utilitarismo como testimonio o documento, sino que la descontextualización de la imagen se convirtió en material de arte⁴⁹. (N. Goffard, 2009)

respeto histórico que a las necesidades del presente. Museo y mausoleo son términos que están relacionados por algo más que una asociación fonética. Los museos son los mausoleos de las obras de arte". (T. Adorno, 1967, p.173).

⁴⁸ T. Vera se refiere a los postulados de Benjamín en su libro *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica* de 1936

⁴⁹ Operación también mencionada en el ítem 1.1.

Complementando los dichos de Goffard, unos años antes Rosalin Kraus ya había dado cuenta del doble lugar que ocupa la fotografía tomando como referente al Body art y al Land art, ya que por un lado se utilizaba la fotografía como registro de etapas de un trabajo o de fases sucesivas de una acción que solo podían ser expuestas mediante un montaje documental, y por otro lado en procedimientos, operaciones, intervenciones y acciones efímeras que se debía registrar, fijar. Decía que los procedimientos y operaciones se entendían en sentido de huella y rastro, por el trazado en el suelo y por el cuerpo, por lo que la fotografía tiene valor de índice⁵⁰ ya que indica que ha ocurrido una acción y según las características de cada imagen se infiere el tipo de ésta, si es trazado, si es cuerpo, si es recorte, si es movimiento corporal. (R. Krauss, 2002)

En una primera instancia se aborda el desplazamiento bajo los postulados de Vera en relación a Benjamin, desde el valor que se le da a la obra de arte y el paso desde el valor al aparecimiento único a un valor de aparecimiento masivo, que quiere ser mostrado y exhibido a todos. Benjamín, a raíz del aparecimiento de la fotografía, declara que en el futuro, con el desarrollo de ésta, el valor aurático en la obra de arte iba a desaparecer. Algo que no se ha concretado hasta el momento ya que la obra de arte en la actualidad sigue teniendo este valor debido a que ha estado ligada al mercado, valorandose más su autenticidad que su exhibición masiva⁵¹. En segunda instancia se aborda el desplazamiento, en base a los postulados de Goffard, de la fotografía y su rol funcional al rol artístico, el hecho de que la imagen fotográfica ahora es utilizada por artistas para crear una nueva imagen, o sea que el artista descontextualiza⁵² la imagen fotográfica desplazándola, por ejemplo, desde el diario al lienzo, perdiendo su función inicial para adquirir el mensaje del artista que utiliza la fotografía⁵³. Este recurso es utilizado por Dávila (de la revista al lienzo) y por otros

⁵⁰ Índice: un signo que mantiene con su referente una relación directa, física de derivación y causalidad.

⁵¹ Lo que se menciona en el capítulo anterior sobre la imagen fotográfica que permanece en una exhibición en galería donde se exige un límite de número de copias, mientras menos hay es mayor el valor de la imagen.

⁵² Es cambiar de contexto algo.

⁵³ Varias vanguardias historias además del dadaísmo utilizaban la imagen, como medio, el constructivismo, la Bauhaus, el surrealismo a través del collage y fotomontaje y posteriormente las serigrafías de Andy Warhol entre otros.

artistas, principalmente dadaístas, como Hannah Hoch (ver fig. 19, página 59), donde se apropiaban de la imagen fotográfica desde su banalidad para ser manipuladas y resignificadas, utilizadas como una crítica a su fuente original.



(fig. 19)
Modenschau (Desfile de Moda), Hannah Hoch, 1925-35

Hoch utiliza recortes de diario desplazados de éste para formar nuevas figuras de mujeres de diferentes razas como una crítica a lo misógino, al machismo y a la mujer idealizada, crea entonces nuevas imágenes que hablan sobre la mujer en la sociedad, desde una imagen democrática, a diferencia de la imagen de la mujer en la publicidad. Aquí se puede apreciar lo que dice Goffard respecto a la descontextualización de la imagen fotográfica, esto hace que la fotografía entre en la dimensión artística y no utilizada solo como modelo o como registro de una acción. Sin embargo, complementando los dichos de Krauss se puede deducir igualmente que en la imagen de Hoch está presente la acción del artista, en este caso el recorte de las imágenes indica el desplazamiento de su lugar de origen, o sea que la imagen final entrega su metodología sucesiva de recorte, desplazamiento y encuentro de imágenes descontextualizadas.

Complementando lo anterior es necesario definir desplazamiento, “como el movimiento de un lugar a otro” (RAE) , tomando en cuenta el desplazamiento de la fotografía desde su lugar de origen documental a una dimensión artística y que la misma fotografía es el desplazamiento de la escena ya que el fotógrafo elige lo que quiere fotografiar, lo capta y lo lleva . Es necesario entonces ser conscientes de la condición de desplazamiento que tiene la imagen fotográfica constantemente desde el momento en que el fotógrafo la lleva consigo, post toma.

Tomando en cuenta la definición de la RAE de desplazamiento, se va a considerar, esta vez, el traslado (movimiento) del artista para la creación de su obra, el de la obra y el traslado de lugar como una propuesta artística, considerando también que es necesario que exista desplazamiento para que exista encuentro; previo al encuentro fue necesario el desplazamiento, por ejemplo, el hecho de que el espectador de una obra de arte antes de ser espectador de ésta se desplazó al museo, galería o espacio expositivo generándose un encuentro entre obra y espectador.

Para dar cuenta lo mencionado anteriormente, sobre el traslado del artista para la creación de su obra o más bien el desplazamiento del artista como proceso obra y a su vez como metodología, nos vamos a referir a la obra *El Barrio del Molino* de Paula Salas que expuso en el Museo de Artes Visuales (MAVI) el año 2013, para el aniversario de los 20 años de la plaza Mulato Gil del barrio Lastarria, donde se ubica el museo. La obra de Salas se conforma por una serie de entrevistas a los vecinos del barrio, preguntándole sobre sus recuerdos, historias, miedos y esperanzas del presente, pasado y futuro del sector. Con esta información, la artista instala un mapa del barrio, escribiendo la información entregada por los participantes, buscando demostrar la identidad del barrio en base a la colaboración de sus propios habitantes; busca que ellos mismos den cuenta de lo que es el barrio y sus significancias personales y/o colectivas (Editora revista Artishock⁵⁴, 2014).

⁵⁴ Una de las revistas digitales de arte contemporáneo más vista en Chile e Iberoamérica

A diferencia de Hoch, que descontextualiza las imágenes del diario, Salas contextualiza la obra con el lugar en que la instala, ya que la obra da cuenta del barrio y que está hecha de manera colectiva. El artista creador hace parte a los habitantes del barrio activando la obra con sus testimonios, y además da opción de la participación activa al visitante del museo con papeles en blanco para que éste deje testimonios sobre el barrio, dando cuenta de que la obra se puede seguir completando continuamente, como menciona Salas en la entrevista de Artishock. El mapa esta vez se conforma como un archivo vivo de experiencias e instrumento de reflexión, alejándose del propósito original de éste que es documentar un sitio desconocido y lejano. El estado de encuentro en el caso del cartógrafo científico se genera únicamente entre el lugar y él mismo, mientras que en el caso del artista cartógrafo, como se define Salas, se genera entre el entrevistado y entrevistador, ya que en base a la metodología sucesiva de desplazamiento-encuentro-desplazamiento-encuentro-obra, lo que se podría definir como una cadena de desplazamientos y encuentros, ya que la serie de encuentros va a permitir la recopilación de testimonios, y a su vez acercar el arte a la gente por la colaboración, ya que involucra a personas no necesariamente incursionadas en el arte, como por ejemplo un cerrajero del barrio. (ver fig. 20 en página 63)

Por otro lado, Hoch crea su imagen mediante una secuencia de recorte, desplazamiento, encuentro y obra⁵⁵. Si lo explicamos más detalladamente nos vamos a referir a que Hoch recorta la imagen seleccionada del diario, la traslada a su soporte de obra para enfrentarla al encuentro con otro recorte, y así sucesivamente. Mientras, Salas debe trasladarse al lugar de encuentro con su colaborador, donde él da su testimonio que se puede aludir como un recorte de su pasado para llevarlo al presente y luego es posible llevarlo así a la obra final. Entonces decimos que, las operaciones de desplazamiento de Hoch y Salas son distintas por un problema material; Hoch desplaza el recorte (papel cortado) y Salas se desplaza ella (su cuerpo).

⁵⁵ Lo que ocurre también en la obra Dávila, por el encuentro de fragmentos sacados de su contexto inicial

Podemos considerar que los colaboradores de Salas, relatan un testimonio del pasado para desplazarlo al presente y así hacerlo parte de un nuevo mapa, conformado por fragmentos de pasado de cada uno de los colaboradores. Algo similar ocurre con la metodología de Hoch, que desplaza varios fragmentos de prensa para reunirlos y hacer una nueva imagen que alberga todo tipo de mujeres. Ambas buscan una imagen colectiva democratizando el arte, una a través de la imagen fotográfica encontrada y las posibilidades de ésta para la creación del collage como un híbrido de personajes que logran democratizar la imagen de la mujer y otro a través de relatos de personas del barrio, conformando un mapa de éste para entregarles identidad propia del lugar, hacerlos parte de éste y a su vez parte del arte. Podemos decir que ambas buscan masificar el valor a la obra de arte, ya que de alguna manera buscan acercar el arte a la gente.



(fig. 20) Trabajador de una cerrajería del Barrio Lastarria. Parte de la investigación *El Barrio del Molino*, Paula Salas, 2014.

La figura 20 de la página 62, es parte del registro fotográfico de los encuentros entre la artista con uno de sus colaboradores, la cual no es parte de la obra que se muestra en el museo, pero sí da cuenta de que hubo un encuentro, al igual que el testimonio verbal del colaborador. En un caso la información está entregada por la observación del artista y posterior fotografía con la participación del colaborador como modelo, y en el otro es el testimonio utilizado para la creación de la obra, es la opinión del colaborador dispuesta para ser utilizada y conformar un imaginario colectivo sobre el barrio ya que da la posibilidad de que otros creen una imagen del sector. Si bien Salas no muestra la imagen fotográfica tomada a uno de sus entrevistados en la exhibición del Museo de Artes Visuales (MAVI), igualmente toma esta fotografía y la sube a un medio web o más bien la desplaza de un medio únicamente digital (computador) personal a un medio web (que todos los que tengan acceso a internet pueden acceder), probablemente para evidenciar que si hubo encuentro entre ella y el señor colaborador de testimonio, ya que si solo se recopilaran testimonios no se sabría si realmente fueron relatados por personas del barrio o por la propia artista. Podemos decir que la fotografía sigue considerándose un medio fidedigno para saber si algo ocurrió o no a pesar de sus posibilidades de ficcionar en la actualidad⁵⁶. Aquí se retoman los dichos de Krauss cuando dice que la fotografía es un índice, ya que esta declara lo que ha ocurrido, es testimonio y documento, a pesar de sus posibilidades de ficcionar por artistas visuales que utilizan la imagen fotográfica para crear una nueva, su valor documental sigue presente para dar cuenta de lo que ha pasado.

En la visualidad de la obra de Salas en el montaje final, se ve un dibujo base previo a la inserción de testimonios que imita la gráfica del mapa colonial, donde la falsa perspectiva se hace presente (ver figura 21 en página 69) y se utiliza con el fin de simplificar y graficar los hitos del barrio, para luego sobreponer los testimonios de los entrevistados, en su lugar correspondiente al mapa. El dibujo del mapa, como muy bien dijo Salas no está específicamente documentando un territorio lejano y desconocido si no que está retratando un barrio céntrico de la ciudad de Santiago,

⁵⁶ Como por ejemplo el uso de Photoshop

siendo el dibujo el que cuenta de la presencia del territorio abarcado para las entrevistas y a su vez retratando el desplazamiento del artista para la creación de su obra. (Editor revista de arte contemporáneo Artishock, 2014)

Cuando se dice que Salas imita al mapa colonial en su dibujo y que ella declara que no cumple la misma función original que el cartógrafo, da cuenta entonces que la copia no es igual al original y no solo eso, sino que el mapa es desplazado de su función original de dar a conocer un lugar desconocido y que ahora es un mapa de experiencias de varias personas unidos por un territorio y no de una sola percepción del lugar como era en un inicio. Algo que tiene relación con Hannah Hoch, ya que ésta cambia la funcionalidad original del diario recortando imágenes de éste y reordenándolas dando un discurso antagónico a lo establecido.

Podemos decir que Hannah Hoch toma el papel de *artista productor*,⁵⁷ ya que ésta trabaja como una revolucionaria, en los medios de producción artística, cambiando la técnica de los medios de comunicación tradicionales transformando el aparato de la cultura burguesa (H. Foster, 2001). Como hemos dicho anteriormente, Hoch toma las imágenes de los diarios donde aparecen mujeres blancas europeas de cuerpos perfectos y la combina con mujeres de diferentes etnias, africanas y chinas, para entregar una imagen democrática y contraria a la mujer idealizada de los medios de comunicación, o sea que incluye a la mujer olvidada y oculta por los medios de prensa. Si bien el artista productor descrito por Benjamín estaba más ligado al tipo de fotógrafos objetivistas como August Sander, que retrataban personajes marginados de la sociedad⁵⁸, mostrando una historia que no estaba escrita, marcando a su vez este efecto de realidad acompañado del poder documental que ésta posee. Diferente es el caso de los collages de Hoch, éstos están lejos de ser una fotografía objetivista ya que su técnica proviene del recorte para crear una nueva imagen, y donde el espectador ya sabe que la imagen no es solo una fotografía, sino que se compone de varias por lo que pierde el efecto de realidad, pero no por eso el discurso es menos

⁵⁷ Término acuñado por Walter Benjamin en su texto El autor como `productor(1934) donde hace un llamado al artista de izquierda a alinearse con el proletariado en contra de la política del Weimar

⁵⁸ proletariado

potente o es menos revolucionario que los fotógrafos objetivistas, ya que Hoch es consciente de su contexto misógino y machista de los años 40 que continua en la actualidad, además se puede decir que ella estaba adelantada a sus tiempos y consiente de la discriminación femenina y racial, no necesariamente mostrando fotografías de mujeres que no pertenecen al estándar de belleza, sino que mediante la transformación a su fuente original como una crítica a la misma.

Mientras que Salas toma el papel del *artista etnógrafo*, término acuñado por Hal Foster, que hereda la condición del autor como productor, desplazando el estudio antropológico al campo artístico considerando términos como la *alteridad* junto con la *muerte del autor* y lo *contextual*, ya que Salas incluye la voz del otro en su propio trabajo. Aborda una problemática social colectiva y la identidad cultural (no un problema personal sobre sus miedos o traumas, tampoco demuestra el dominio de la técnica del dibujo), a su vez contextualiza ya que el lugar de exhibición se ubica en el barrio donde Salas hizo un trabajo de campo, definiendo esta práctica, como muy bien dice Foster, como un *mapeo etnográfico*, práctica que fue utilizada por varios artistas, que se refiere a una forma del arte específica para un sitio de hoy en día. Frente a esto también vemos como lo antropológico se desplaza al campo del arte, tomando un lugar arraigado dentro de éste, a su vez generándose un encuentro entre arte y antropología.

Aquí es necesario hacerse la pregunta si realmente existe este encuentro, o más bien, si es eficaz equiparar el espacio museístico con la vida social, proporcionando relaciones sociales, algo que Jaques Ranciere, filósofo francés, plantea en su libro *El espectador emancipado*, donde advierte que al existir una necesidad entre los artistas por equiparar el espacio museístico con la vida social, podría proceder en la banalización y a su vez limitar la eficacia de la obra a una mera presentación de un acto de subversión o un acto ejemplar dentro del museo; o sea si se iguala la acción social con la realidad del arte ambas se eliminan (J. Ranciere, 2000)

Refiriéndose Ranciere, que al poner estos dos campos en un mismo nivel, arte y vida social, se anula el distanciamiento estético entre obra y espectador que es lo

que hace que el espectador piense y encuentre relaciones desde su historia personal, su contexto, otros contextos, u otras historias que conoce, por lo que al poner arte y vida social en un mismo nivel no permite la reflexión ni tampoco deja al espectador descubrir, quizás sin éxito de descubrimiento de algún acertijo o mensaje que transmite la obra dejando ciertas dudas sin descubrir del todo. He aquí la pérdida de la realidad del arte, ya que la obra que busca involucrar al público solo por el hecho de que al incluirlo se va a estar formando una obra democrática, puede ser un problema, ahí es donde la obra se puede quebrar, ya que entrega toda la información al público y éste solo procede a la actividad colaborativa solo por el hecho de que lo es, pero anula entonces el misterio de la obra de arte.

Haciendo una interpretación de Ranciere, en base a la obra de Salas y Hoch, podríamos decir que para Ranciere la obra de la Hannah Hoch sería más democrática que la obra de Paula Salas, ya que en la obra de Salas el espectador no tiene espacio para la interpretación, o descubrir y tratar de vislumbrar las formas e imágenes. A diferencia de la obra de Hoch, que permite hacer un análisis en cuanto a los medios de comunicación, lo que significan, lo que muestran y lo antagónico que se muestra en su obra en base a la utilización del referente directo, pues existe una crítica y un acto político que evidencia lo alejados de la democracia que están los medios de comunicación y como esto es aceptado; se establece dentro de la sociedad como algo normal. Es por eso el acto subversivo frente a los medios de prensa en la obra de Hoch, se traduce a un acto urgente por crear democracia a través de la imagen, por la creación de personajes híbridos que representan a muchas personas que se sienten marginadas por la sociedad, en especial del género femenino por la exigencias de la mujer reveladas en la publicidad que perduran hasta el día de hoy. Por otro lado, mantiene la distancia entre espectador y obra de arte mediante el uso del material el recorte y la construcción de nuevas imágenes, que como dijimos anteriormente, quitan el efecto de realidad de la imagen fotográfica, por lo que la hace más distante, considerando también la época en que realiza estos collages (1920-1940), interpretando que aparentemente para Ranciere existe un mayor éxito como obra de arte democrática en la obra de Hoch más que en la obra de Salas. Algo que más adelante tomaremos en cuenta, en relación al cuestionamiento de la obra de arte

cuando es relacional y colaborativa.

Volviendo al montaje de *Barrio el Molino* de Salas, otro elemento visual, es representado como flujos, utilizando el dibujo de un mapa de calles que conforman el barrio como una matriz que se repite mediante fotocopias, en cada una de ellas se sobreponen los testimonios escritos de los habitantes, dispuestos todos estos en forma de retícula⁵⁹ (ver fig. 21.1 en página 68), donde el dibujo es el mismo y los testimonios son los que cambian, generando ritmos por los cambios de escritura que en su visión general dan cuenta del movimiento, lo que es propio del desplazamiento, dando cuenta a su vez de la individualidad de cada testimonio y de la experiencia colectiva que se genera, ya que el barrio es un tema en común que une a todos los colaboradores y cada uno de ellos es una aporte a la identidad de éste.

El mural de flujos (ver fig. 21.1 en página 68), se conforma por una conversación entre Salas y uno de sus colaboradores, Juan Pablo Langois, un artista chileno residente del barrio, debido a que éste le comenta sobre la demolición de casas donde está ubicado el actual GAM (Centro Cultural Gabriela Mistral), para construir el edificio de la UNTAD III (Conferencia de las Naciones Unidas de Desarrollo y Comercio), lo que generó un cambio de flujos por la ruptura de manzanas. Salas tomó esto como una oportunidad para complementar su visión de barrio, como una sucesión hitos arquitectónicos dibujados como mapa colonial a un mapa de flujos por los cambios estructurales del barrio. (Editor revista de arte contemporáneo Artishock, 2014).

⁵⁹ Similar a la puesta de montaje de Bernd y Hilla Becher, la puesta en retícula, como modulo, serialización elementos de un mismo peso, movimiento sutil en el general por los cambios de cada testimonio y a su vez independencia de cada una de las imágenes.



(fig.22) Vista instalación muro 1, El Barrio del Molino, Paula Salas, 2014



(fig.22) Vista instalación muro 2, El Barrio del Molino, Paula Salas, 2014

Frente a esto podemos decir que la participación de externos sí influye en el resultado visual de la obra de Salas, ya que ella agrega un nuevo elemento, el mapa de flujos y una nueva distribución, después de la conversación que tuvo con Langois, sin embargo, solo después de esta conversación Salas agrega nuevos elementos a su resultado visual, y no después del resto de las conversaciones con otros colaboradores del barrio. Coincide que justamente después de la conversación con un artista consagrado, Salas flexibiliza su resultado final para agregar nuevos elementos. Por lo que podríamos decir que la artista no busca realmente una participación activa de parte del colaborador, pues de éste no depende el resultado visual de la obra, solo un artista consagrado (igualmente pertenece al barrio) aporta un testimonio que será considerado por la artista. Por lo tanto, el mapa está hecho por la artista que recopila información mediante conversaciones con los habitantes del barrio, y por lo tanto el mapa no está hecho por los habitantes, sino que ellos están siendo utilizados para la idea y la obra de una artista que sin duda busca involucrar a otro, escogiendo un tema colectivo dentro de un proyecto propio.

Otro ejemplo que da cuenta del desplazamiento, esta vez el traslado de la obra del artista y además el traslado de lugar, es el caso de la Galería Temporal, que se describe como un espacio transitorio y móvil, ya que se instalan temporalmente en vitrinas de galerías comerciales del centro de Santiago como galerías que exhiben obras de arte, donde en vez de exponer los elementos en venta que tiene la tienda para ofrecer al cliente, se ofrece una obra de arte. El espectador frecuente esta vez no es un coleccionista o un visitante recurrente a exposiciones artísticas, sino que es el transeúnte que no va a ver arte que se encuentra con esta vitrina de manera casual, lo que genera cierta tensión ya que la obra de arte no acostumbra estar en estos espacios comerciales, que en su actualidad se declaran como espacios olvidados y anticuados del comercio, que están de capa caída, y que ahora algunos de ellos se desplazan de un programa netamente comercial a un programa del arte contemporáneo, donde las obras no tiene un carácter comercial o decorativo sino más bien conceptual. Ese desplazamiento físico de la obra de arte a la vitrina de la galería comercial, sin transformación arquitectónica y estructural del espacio y sin transformación del contenido, hace que la obra de arte se camufle en las galerías

comerciales y que a la vez exista un contraste en relación a las otras vitrinas colindantes, por lo que esta metodología de traer arte al espacio público, es propicio para la detención y observación del transeúnte para recibir lo que ofrece la obra en particular.

Aquí podemos decir que se aplica la teoría de Clive Bell⁶⁰, mencionada en su libro: *Art* (1914), sobre el distanciamiento del arte y la diferencia entre la apreciación del hombre vulgar y el artista, ya que el artista siente ante los objetos naturales el tipo de emoción que el hombre vulgar siente sólo ante las obras de arte, sintiendo a su vez el distanciamiento del arte ante la emoción estética, permitiendo ver una realidad que se extiende más allá de lo que generalmente percibimos, ya que mientras perdura la visión que nos otorga el arte, quedamos aislados de los intereses que nos engendra el mundo. (Bell. C, 1940)

Podríamos decir que se genera un encuentro casual entre el hombre vulgar o transeúnte común (no necesariamente dispuesto a ver arte) con la obra, donde su desplazamiento podría estar condicionado por la pausa que es generada por la vitrina de arte. Entregando las vitrinas de arte un nuevo programa a la galería comercial. Utilizando el mismo recurso que la galería comercial, la obra se quiere mostrar en vitrina al igual que los artefactos que ofrece el comercio, por lo que, al instalarse en un contexto público y cotidiano alejado de los museos y la galerías o espacios expositivos del arte, la obra se entrega al público (al transeúnte que va a su lugar de trabajo, camino a su casa y que no pensaba encontrarse con la obra) como un *regalo-pausa*⁶¹, ya que el espectador-transeunte se aísla del mundo común, de sus preocupaciones y necesidades por unos minutos, proporcionando mayores experiencias contemplativas a *hombres vulgares*⁶², como diría Bell, por el uso del espacio público como vitrina de arte.

Tanto en el proyecto de Salas y la propuesta de Galería Temporal —como un

⁶⁰ (1881-1964) Crítico de arte inglés

⁶¹ Concepto propio. Regalo se refiere al ofrecimiento de la exhibición una obra de arte y al carácter inesperado de un regalo. Pausa a la detención del transeúnte de la ciudad caótica.

⁶² Individuos alejados de la escena artista y sin conocimientos teóricos de la historia del arte, como declara Bell en su libro *Art*, personalmente no creo que sean vulgares.

En el ámbito de la participación, Salas necesita de la colaboración de habitantes del barrio para conformar su obra, ya que ellos forman parte del contenido de ésta, colaborando activamente en el proceso de investigación. En el caso de la Galería Temporal no hay participación directa del espectador, pero sí al abrir el arte al espacio público proporciona, al igual que Salas, acercar el arte a gente que no está instruida en el tema y que no piensa probablemente visitar una galería o un museo, por lo que en ambos casos se hace un ofrecimiento a la comunidad. En ambos casos se utilizan diferentes recursos para acercar el arte a la gente, en el caso de Salas se utiliza el recurso de contextualización del lugar de exhibición con el barrio y sus habitantes mientras que Galería Temporal utiliza el recurso de descontextualización de la obra de arte, para mostrarla en un espacio no explorado por el arte.⁶³

Respecto a la descontextualización de la obra de arte a un lugar no artístico, lo primero que se nos viene a la cabeza es el *ready-made*⁶⁴, el urinario de Duchamp⁶⁵ y su intento de acabar con la institución-arte, desmitificando el valor aurático de la obra de arte (Prada, 1998). Si bien la operación de Duchamp de sacar el objeto cotidiano para llevarlo a un contexto artístico como objeto de contemplación es distinta a la operación de Galería Temporal, de sacar la obra de arte del contexto artístico para llevarla a un contexto cotidiano y público. Sin embargo, estas dos operaciones logran llamar la atención del espectador por contraste, pues es algo nuevo, que evoca sorpresa y se aleja de su lugar nuevo en que se encuentra, por lo que podríamos llamar a Galería Temporal como un lugar encontrado a diferencia del urinario como un objeto encontrado.⁶⁶ Duchamp claramente enfrenta a la institución tradicional del museo y la relación entre obra y espectador⁶⁷, cambiando la obra tradicional por un objeto cotidiano banal manteniendo el lugar, y Galería Temporal cambia el lugar de

⁶³ Galería Temporal, descontextualiza la obra de arte de su circuito artístico al igual que Hoch descontextualiza las imágenes del diario al lienzo

⁶⁴ quiere decir objeto que es encontrado, generalmente de proveniente de la vida cotidiana, expuesto sin ser modificado- en un espacio artístico.

⁶⁵ Es la obra emblema para referirse al *ready-made*, en donde Marcel Duchamp artista dadaísta, ingresa al museo un objeto encontrado alejado de los cánones artísticos, en este caso, un urinario con una firma R. Mutt

⁶⁶ LHOQQ, una obra de Duchamp suena en inglés como look, reclamando atención por algo que no ha sido previamente observado (Prada, 1998)

⁶⁷ en este caso un espectador instaurado en el mundo del arte

exhibición común de una obra de arte, por lo que su manera de vincularse a la institución está más ligada a ampliar los espacios de exhibición para llegar a diferentes personas, entregando nuevos programas artísticos a lugares alejados de circuitos culturales. Más que hacer una crítica e ironía a la propia institución y a las tradiciones artísticas del momento enfrentadas a las técnicas tradicionales, relacionadas con el exaltamiento del autor, para Galería Temporal más importante que la obra de arte es el lugar elegido para conformarse como contenedor de obras de arte, porque éste es el que le entrega a la obra de arte el contraste que hace que el transeúnte se detenga a contemplarla, masificando su exhibición en un lugar abierto y público.

Retomando el tema del artista y el ofrecimiento de la obra de arte a la comunidad podríamos decir que tanto *Barrio el Molino* como Galería Temporal dentro del concepto que aborda Nicolas Bourriaud (1998), la *obra* como intersticio social, "un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social" (p.13). Dando cuenta de un nuevo paradigma en la esfera artística, basado en la interacción de relaciones humanas mediante prácticas artísticas, catalogándolas como la nueva democratización del arte contemporáneo, denominando a este tipo de arte: Arte Relacional.

La interacción humana en Galería Temporal está dada por espectadores-locatarios que conviven con la obra aledaña a sus locales- transeúntes en un ambiente propicio para encuentro casual por contraste con la vitrina de obra de arte y el artista, a veces de visita alrededor de la obra, pudiendo generarse ciertas conversaciones o discusiones sobre el espacio y la obra misma. En relación al contexto, al descontextualizar la obra de arte (proporcionando ésta una pausa en el contexto de galerías comerciales en el centro de Santiago donde hay grandes cantidades de personas, edificios, autos, transporte público etcétera), Galería Temporal ofrece un espacio de contemplación en el espacio público, ofreciéndose el arte a un público transversal al salir del cubo blanco, y poner como escenario el espacio público hace que la propuesta priorice la abertura del arte, en base a la problemática sobre el contexto burgués en el que suele instalarse el arte.

Igualmente, en el trabajo de Salas la interacción humana es parte del proceso para la creación de la obra, la conversación es necesaria para que se formule el testimonio, propone a su vez una visualidad alejada de las bellas artes y de los tecnicismos que enaltecen al artista. Poniendo como base de obra, testimonios de otros sobre su barrio, hace parte a externos dentro de su obra como colaboradores de un trabajo colectivo, donde proporciona conversaciones sobre un tema en común: el barrio. A su vez, la artista se hace cargo de su contexto geográfico expositivo, contextualizando éste con sus habitantes, además que en su misma exposición se entregan papeles a los visitantes para completar el mapa con nuevos testimonio de espectadores de la exposición, es entonces como podemos decir que Salas prioriza la conversación, la participación y el trabajo colectivo por sobre un fin técnico y/o pictórico, pero no por eso deja que el colaborador intervenga la visualidad de su trabajo, es ella la que tiene el control de ésta.

¿Tiene entonces sentido que Salas genere conversaciones entre los habitantes si realmente su resultado visual no va a tener ninguna implicancia en eso?, o realmente lo que importa en la obra de Salas es el contenido de los testimonios, de su experiencia de encuentros o la misma imagen que genera el texto (no como texto si no como imagen). Aquí vemos también como la muerte del autor no se consolida del todo, a pesar de que Salas exponga un tema colectivo, igualmente sus participantes no se involucran del todo con la obra, sino que es el artista el que domina el resultado visual.⁶⁸

Aquí es cuando lo que advierte Ranciere toma sentido, en cuanto al excesivo acercamiento de la obra de arte con el espectador, que finalmente termina anulando la realidad del arte y el distanciamiento entre espectador y obra⁶⁹, lo que se aprecia en el trabajo de Salas, por la utilización del espectador para la creación de la obra donde éste no cuestiona el quehacer del artista y menos en su resultado final ya que

⁶⁸ Como acota Flaubert que el escritor también se está apropiando de las palabras del diccionario, pues no por eso se va a perder la autoría del libro. (Prada,1998)

⁶⁹ donde realmente se conforma un encuentro entre el emisor y el receptor del mensaje

estuvo tan involucrado en la obra que no hay cuestionamiento crítico, todo está dicho y listo en la obra.

Complementando a Ranciere, que contradice la *Estética Relacional* propuesta por Bourriaud, posteriormente en la revista October, la teórica y crítica de arte, Claire Bishop, publica un artículo *Antagonism and Relational Aesthetics*, cuestionando los postulados de Bourriaud en base a la creación de relaciones humanas y la calidad de éstas como resultado de la obra relacional, poniendo en duda la calidad de las relaciones que se pueden formar con este tipo de obra y a su vez que solamente porque existe un mero diálogo entre diferentes personas la obra se convierte automáticamente en una obra democrática. Por lo que Bishop postula, que para que exista una obra democrática debiesen existir las relaciones de conflicto mantenidas, y que la propuesta de Bourriaud es insuficiente ya que las relaciones de unión en comunidad están basadas en la cordialidad, declarando que generalmente se trabaja con grupos heterogéneos, pertenecientes a una misma localidad, con intereses comunes, sin antagonismo, declarando que cuando hay un antagonismo hay democracia y no se refiere al antagonismo como enemigo sino al antagonismo como generador de diálogo. (C. Bishop, p.51-79, 2004).

Si bien la obra de Salas entra precisamente en la crítica de Bishop, como la obra relacional que no es suficiente para llamarse obra democrática ya que esta involucra a gente de un mismo barrio, por tanto, entra en una agrupación heterogénea y tampoco se produce una relación de calidad, considerando que las relaciones se produjeron únicamente como los encuentros para dar los testimonios a la artista. Pienso a pesar de esto, la obra si va dirigida a un público específico que son los habitantes y los que circulan por el barrio a intervenir, y que la obra se crea con el fin de devolverle una identidad al barrio o más bien acentuar su condición por lo tanto más que una obra democrática⁷⁰ podría decirse que la artista entrega como un homenaje al barrio, pero a su vez no queda claro en su obra si se justifica la

⁷⁰ Una obra representativa de la sociedad que alberga diferentes tipos de personas, se presenta el antagonismo como diálogo.

participación externa en el trabajo de Salas, ya que la participación era netamente una forma de recopilar información con el fin de crear una obra, o sea que la relación fue con un fin de utilidad para crear un nuevo mapa pero no podría llamarse según Bishop una obra democrática. Creo que una obra en sí quizás nunca será democrática al cien por ciento pero si puede democratizarse mediante eventos como conversatorios, lecturas de obras y debates, convocando a personas de diferentes posturas y disciplinas.

Finalmente podemos decir que a través de la historia y a pesar de todos los intentos de los artistas iconoclastas⁷¹, como los dadaístas, luego prácticas más apropiacionistas, como Duchamp o Levine, no han logrado despojar la importancia del autor de la obra de arte ni tampoco a la institución, por lo que no han logrado democratizar el arte. Constantemente el arte ha estado ligado al mercado de las sociedades y a una dualidad entre la transgresión a la institución, la autenticidad y la exaltación del autor, pero que finalmente los mismos artistas iconoclastas que estaban en contra de la institución tradicional del arte hace algunos años atrás, ahora sus obras están en museos y ligadas al mercado. Sin embargo Galería Temporal al ser un espacio desligado de la institucionalidad tradicional del arte, instalado en un espacio público y de otras características, hace que la transversalidad del público sea más democrático por más tiempo que por ejemplo la obra de Hoch o Duchamp, ya que en la estrategia de Galería Temporal toma mayor fuerza el lugar de exhibición y no la obra que se muestra, a menos que en un futuro las galerías comerciales del centro de Santiago se establezcan como galerías de arte, Galería Temporal sería parte del circuito institucional, pero hasta ahora se está lejos de eso.

⁷¹ Nos referimos a artistas que cuestionan la institucionalidad del arte y el arte tradicional. Se diferencian y se oponen a lo establecido.

1.5. El juego en el arte: el carácter lúdico del juego en la acción performática, y lo irónico en la simulación.

En este capítulo se va a abordar el juego como fenómeno cultural ligado a la celebración como acción performática. Luego se verá la diferencia entre la obra performática en sí misma y la acción performática como una operación esencial del proceso de la obra. Por otro lado, se va a tomar en cuenta la ironía, vista en este caso como un recurso que se relaciona con la imposibilidad de cumplir una realidad, pero el arte es el que permite cumplir lo imposible mediante la ficción.

Para hablar del juego como fenómeno cultural, vamos a considerar el libro del filósofo holandés, Johan Huizinga, *Homo Ludens* (1938). Huizinga declara al juego un fundamento esencial de la cultura, diciendo que las grandes ocupaciones de convivencia humana están impregnadas en el juego, refiriéndose a que grupos humanos revelan su existencia a través de éste, encontrándose no solo en la mera necesidad biológica del juego animal, sino que en la esfera de la celebración de culto, donde el juego es transmitido de generación en generación. Declara una serie de características del juego, tales como que, el juego es serio y también es no serio (broma)⁷², el juego no tiene límites de edad, género y contexto sociocultural, el juego es libre ya que se lleva a cabo por gusto propio, el juego es desinteresado e incierto, ya que no es racional, pues se encuentra fuera de la vida práctica (de la rutina) porque cada juego es autónomo, tiene su propia estructura y sus reglas, pues se encuentra dentro de un espacio y tiempo limitados. Por otro lado, Huizinga menciona, en relación al juego y al arte, que las artes plásticas trascurren fuera del fenómeno del juego, por no tener acción corporal, y éste solo aparece dentro del arte en forma de rito, de fiesta

⁷² En nuestra conciencia vemos al juego como lo no serio, la broma y la risa, pues el juego también es serio, por ejemplo, cuando un jugador de ajedrez juega está juega esta serio, también un jugador de fútbol.

o de diversos acontecimientos sociales⁷³.

Complementando lo ya mencionado por Huizinga, el filósofo Hans-George Gadamer(1991) que declara que entrar en juego tiene directa relación con salirse de lo cotidiano, de lo útil, haciendo una analogía entre la fiesta, la celebración que no es excluyente y fortalece los lazos entre los participantes, y la experiencia de obra de arte, también como generadora de inclusión por ser portadora de juego estético⁷⁴ para sus espectadores. Ambas, fiesta y obra de arte, portadoras de un presente y un pasado; en el caso de la fiesta, por ejemplo: la celebración de año nuevo, se repite la celebración año a año pero, en ella pasan diferentes cosas que la del año anterior. Obra de arte, fiesta y juego necesitan de un otro⁷⁵, el juego al ser inclusivo -al igual que la fiesta-, es un hacer comunicativo que no reconoce distancia entre el que juega y el que lo mira, el espectador es algo más que un mero espectador, participa en el juego y es parte de él. Gadamer, al igual que Huizinga, se refiere al carácter autónomo del juego, como la auto representación del movimiento (acción) del juego, en el que se obedece a reglas que el mismo juego plantea, dando como ejemplo el caso de un niño que da bote a una pelota una y otra vez, en donde el juego consiste en contar cada bote desde la mano hasta el suelo.

Con todo lo anterior vemos como en un principio es la celebración la que entrega carácter lúdico a la obra de arte, como bien dice Huizinga, solo en forma de inauguración de una muestra artística por proveer de acción corporal. Ambos filósofos muestran el carácter inclusivo del juego⁷⁶, destacando Gadamer la analogía con la obra de arte por proveer de juego estético, que le otorga un carácter inclusivo, también da cuenta del carácter transferible del juego, en este caso de la celebración, por su

⁷³ Consideremos el contexto en que se encontraba Huizinga, 1938, donde aún el arte performance no se mencionaba, aun no era considerado arte; como el cabaret de Voltaire, de 1916, del movimiento dadaísta, ya estaban creando su propio sistema fuera del arte tradicional

⁷⁴ En base a la observación contemplativa de una obra de arte, el espectador es libre de interpretar, relacionar y reflexionar frente a la obra de arte estableciendo un juicio estético libre, una visión personal que no va a estar por sobre la visión de otro espectador, nadie tiene más razón que otro.

⁷⁵ -Obra de arte necesita ser vista por otro (obra- espectador)
-juego con otro (jugadores) o espectadores de un partido de fútbol
-celebro con...(ej. celebro mi fiesta de cumpleaños con amigos)

⁷⁶ Relación con el ya mencionado carácter desinteresado del juego.

cualesidad de repetirse, hace presente el recuerdo y historia que identifica a un grupo de personas, que van transfiriendo el conocimiento de la estructura del juego para mantener una identidad cultural en el tiempo. Es aquí donde toma relación el juego con la performance, no solo por ser conocido como el arte de acción, sino que por lo que menciona Diana Taylor, en su libro *El archivo y el repertorio*:

“La performance opera como actos vitales de transferencia, al transmitir saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas... implican comportamientos teatrales ensayados para dichos eventos...la obediencia cívica, la resistencia, la ciudadanía, el género, la etnidad, la identidad sexual por ejemplo son prácticas ensayadas y llevadas a la esfera pública.” (D. Taylor, 2015, p.34).

Tanto la performance como el juego -lúdico-, si bien escapan de la rutina, se encuentran dentro de la vida de manera esencial. Es por cual, en parte, nos diferenciamos de otros y también nos identificamos, es por eso que debatimos y aprendemos, es una forma de entregar conocimiento de lo que soy y de lo que sé, o lo que somos o lo que sabemos, por lo tanto es una forma de lenguaje y de aprendizaje, que puede ser replicada por otros. Por ejemplo, los ritos católicos como bautizos, matrimonios, funerales o también en la misma misa católica, donde todos se paran, luego se sientan, comulgan y enseñan a sus hijos estos actos, los cuales generalmente son transmitidos de generación en generación. Cabe destacar que cada cultura tiene su propia forma de ejercer su expresión corporal y su estética. Por ejemplo, en los funerales de la India se visten de blanco y en la cultura occidental nos vestimos de negro. Vemos cómo actos reiterados transmiten conocimiento e identidad de lo que somos, el que va a misa todos los domingos es católico, no así el que va una vez a misa por un matrimonio, el acto reiterado es el que da identidad. Podríamos decir que dentro de la esfera del arte, la inauguración de una muestra artística, es uno de los primeros actos performáticos considerados⁷⁷, y por ello se ha convertido en un acto

⁷⁷ Lo decimos porque Huizinga ya lo había mencionado, cuando dice que la obra plástica que permanece en el tiempo se acerca al componente lúdico solamente mediante la inauguración.

reiterado para celebrar a la obra de arte -más bien al artista- . Vemos como la performance se vincula a enseñar el acto aprendido por un sistema creado, pudiendo ejercerlo de la misma manera o como un acto revolucionario a lo aprendido creando un nuevo sistema autónomo corporalizado para la formación de una nueva performance, la experiencia es compartida, es aprendizaje.

También, es necesario destacar que la performance en el arte⁷⁸ se caracteriza principalmente por no pretender tener netamente como resultado una obra material final, sino que se vincula con la experiencia y el movimiento- y por supuesto también se vincula con lo que menciona Benjamín a propósito del aura, con el aquí y el ahora de la obra de arte, ya que vincula el aura con el momento, el contexto en que se encuentra la obra y no con lo material de la misma ni con la genialidad técnica plástica del artista, considerando a su vez que la performance al ser realizada como una obra en vivo, tiene la condición de única e irrepetible -aunque el acto se repita, nunca va a ser igual al anterior⁷⁹- lo que le da el valor de autenticidad de la obra de arte performática, relacionándose con una situación que no volverá a suceder de la misma manera -como el teatro a diferencia del cine- si bien el registro fotográfico o de video, permite ver algo de lo que sucedió con la obra, no es lo mismo, que ser un espectador testigo. En el caso del registro de video permite una réplica aún más fiel de la acción que la fotografía, porque bien sabemos que el video da cuenta del movimiento de la misma, pero igualmente no permite ser testigo del acontecimiento único e irrepetible.

Vamos a dar un ejemplo de artistas chilenos, Pedro Lemebel junto a Francisco Casas que hicieron performance durante los años 80-90, *Las Yeguas del Apocalipsis*. Respecto al párrafo anterior, los artistas, en este caso, no se enfocan en la documentación de las performances con registros fotográficos, para que así en éstas se acentúe lo irrepetible y lo único de la obra de arte, el aquí y el ahora es lo que les es relevante, y la cercanía con ésta está en ser testigo vivo -igualmente hay algunos

⁷⁸ "La performance artística, cercana a la danza y al teatro, es una disciplina que cuestiona los límites y la estabilidad de lo que tradicionalmente se entiende por obra de arte. Una performance se constituye por la actuación del artista, quien en un tiempo y un espacio determinados plasma una propuesta usando el cuerpo como medio de representación" (Memoria Chilena)

⁷⁹ El ejemplo destacado por Gadamer sobre la fiesta de año nuevo en la página 79

registros de Paz Errazuriz y de algún otro testigo espectador de la performance en vivo⁸⁰

La manera de operar de *Las Yeguas del Apocalipsis* era que ingresaban irrumpiendo algún evento institucional- desde el lanzamiento de un libro hasta un acto gubernamental- cada uno a bordo de un caballo, haciendo alusión a los jinetes de la biblia, en versión femenina-yegua- y a su vez al doble significado de palabra yegua como adjetivo peyorativo femenino dentro del vocabulario local. Este dúo de condición homosexual, ya que en muchas de sus performances aparecen vestidos de mujer, exacerbando su orientación sexual, usando tacos y plumas. Como fue el caso del *Encuentro de Aylwin con los Artistas* (1989) un acto en el cual el ex presidente de la República de Chile, Patricio Aylwin, presentaba políticas públicas culturales en el Teatro Cariola, donde Francisco y Pedro, sin ser invitados al acto, suben vestidos de mujer al escenario, desplegando un lienzo donde se leía: Homosexuales por el cambio⁸¹. Luego Francisco le da un beso a Ricardo Lagos⁸², participante de acto solemne (editora de literatura Memoria Chilena). Pedro y Francisco reclaman atención urgente, ya que al ser artistas homosexuales se les ha restringido la igualdad de condiciones, considerando el momento político -fines de la dictadura militar y la llamada transición a la democracia, de la cual no se sentían parte- y a su propia biografía social.

Con la performance artística vemos cómo, en el caso de *Las Yeguas del Apocalipsis*, los artistas y su acción, son obra de arte. En ellos y en su acción, está la representación y no en un papel, en una foto o una pintura. Su resultado no pretende ser una obra objetual que perdure en el tiempo, sino la acción vista como un acontecimiento único e irrepetible.

Respecto a lo ya mencionado por Diana Taylor, *Las Yeguas del Apocalipsis* en su acción transmiten conocimiento, dan cuenta de una realidad -la exclusión de las

⁸⁰ Contenido extraído de la página web Memoria Chilena, no se encuentra autor <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-96708.html>

⁸¹ <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1989-de-que-se-rie-presidente/>

⁸² Abogado, economista y político, militante del Partido Por la Democracia(PPD), ex presidente de la República de Chile (2000-2006)

minorías sexuales- dentro de la esfera pública, dan a conocer su condición sexual, su postura política y su descontento por sentirse excluidos en un contexto que apelaba a la democracia. No solo pasaron a ser historia dentro de la esfera artística, sino que también en la esfera política e identidad sexual, ya que pertenecen y representan a un sector de la sociedad. Generaron un incentivo a otros para luchar por la discriminación por las minorías sexuales. Su enunciado político es también cuerpo político, la autoridad en este caso no tiene control sobre el cuerpo de otro, por ejemplo cuando Francisco Casas le da un beso a un personaje público que pertenece a la autoridad de nuestro país, lo que hace con esta acción es desautorizar a la autoridad, como diciendo: tú autoridad tienes que incluirme, sobre todo si apelas a un discurso democrático.

Vemos también cómo la performance de Las Yeguas del Apocalipsis, posee las características del juego ya mencionadas por Huizinga, pues es un juego autónomo, crea sus propias reglas ya que no obedece a las reglas establecidas por la autoridad; opera por la reiterada irrupción de actos solemnes (campo de juego definido); es incierto, pues no se sabe si van a llegar los carabineros, o si la gente los va a apoyar; es libre y optativo, ellos eligen como operan, no es una obligación, es un acto desinteresado porque no hay una utilidad, por ejemplo, no se sabe de antemano si se va a conseguir una ley a favor de las minorías sexuales.

Por otro lado, vamos a poner en cuestión lo mencionado por Huizinga, en cuanto a la ausencia de juego frente a una obra objetual que permanece en el tiempo.⁸³ Para esto se va a analizar la obra *Self portraits with men* de Dita Pepe ya mencionada en el primer capítulo. En la obra de Pepe está presente lo lúdico en el proceso que opera para la toma fotográfica, pues recordemos que ella se desplaza hacia sus colaboradores para tomar la fotografía. Se podría decir que cualquier fotógrafo se está moviendo de un lugar a otro para la toma de diferentes imágenes y no por eso cualquier fotografía adquiere un componente lúdico. Lo relevante de la obra de Pepe, está en que además de evidenciar su acción de movimiento, o sea la acción

⁸³ Como el emblemático caso de Jackson Pollock con el Action Painting, (1950)

corporal del propio artista reflejada en la serie fotográfica⁸⁴, es que Pepe va cambiando su aspecto, actuando ya no solo como una representación de ella misma sino que, como la representación de la madre de una familia desconocida, sometiendo a cada familia retratada a vivir una experiencia lúdica. Es aquí donde hacemos una pausa, pues aparece la actuación y no solo eso, sino que, el proceso de obra se podría conformar como una obra performática en sí misma. ¿Cómo es esto? Y es que ella, al dirigirse a sus colaboradores, que también son: participantes, testigos vivos y cómplices de la acción de Pepe, son todos parte de una experiencia.

La obra de Dita Pepe también entra en relación a lo mencionado por Taylor, respecto a cómo la corporalidad de la artista va cambiando según su contexto y a que su enunciado es también acción, nos referimos a la pregunta inicial hecha por Dita ¿Cómo sería si hubiese nacido en otra familia? vemos cómo la palabra se activa con la acción corporal y cómo el documento fotográfico también es un elemento que no excluye a la acción sino que ambas se yuxtaponen. Por otro lado, vemos como Pepe trabaja con un acto convencional, que es el rito familiar -mencionado en el ítem 1.1, 1.2, la toma fotográfica familiar también vista como un acto aprendido de transferencia⁸⁵.

La performance de Dita Pepe también adquiere las características del juego: es un sistema autónomo y libre, ya que crea sus propias reglas, pues operando en base a una inquietud personal, vemos también cómo aparece el acto reiterativo (cadena de desplazamientos y encuentros)⁸⁶. Pepe comunica y comparte su inquietud personal, es un tema que involucra a todos, y responde a través de la acción performática,-vemos cómo la acción es lenguaje- y luego de manera permanente en imagen.

Sin embargo, la obra de Dita Pepe culmina en fotografías, , a diferencia de *Las*

⁸⁴ Pues la artista retratada se repite en cada una de las fotografías expuestas.

⁸⁵ pues si vemos los álbumes de nuestros abuelos van a ser similares a los álbumes de nuestros padres, y la solemnidad pose, se verá reiterada

⁸⁶ Concepto mencionado en el ítem 1.4 para referirse a la manera en que opera Salas en *El Barrio del Molino*, en donde el artista se desplaza hacia el colaborador para establecer un encuentro, aplicando esta operación reiteradas veces. En el caso de Salas el encuentro, entre colaborador y artista es para conseguir el relato del colaborador y en el caso de Dita Pepe, la toma fotográfica.

Yeguas del Apocalipsis cuya obra empieza y culmina con la acción en sí misma. Pepe, por su parte, se concentra principalmente en el objeto final, pues su materia es la fotografía (papel de algodón) y no el cuerpo, sin negar que su proceso de trabajo es compartido y su forma de operar es mediante la acción performática para la toma fotográfica. Vemos como la performance cambia el ritmo de su campo de juego.

Para dar cuenta del componente irónico e inclusivo vamos a referirnos a la obra de Hannah Hoch, por representar y criticar una problemática social que se ve reflejada en medios de comunicación de prensa escrita masiva, la exclusión de gran parte de la sociedad por el estereotipo de la mujer en la publicidad. Frente a esta observación, Hoch recorta revistas para entregarles un nuevo orden a los recortes y mostrar nuevas imágenes que están alejadas de lo que representa su referente, fomentando la inclusión social con la combinación de varios recortes para crear un híbrido compuesto por diferentes razas, donde todo espectador podría sentirse identificado, ya no solo la mujer modelo que suele aparecer en las publicidades.

El componente irónico en la obra de Hannah Hoch, se presenta en el punto expuesto es que su representación escapa de la cotidianeidad, siendo proveniente de un elemento cotidiano, escapa de ella ya que al alejarse del canon de belleza de la publicidad, va componiendo una imagen nueva, de híbridos anamórficos, que escapan de la figura humana cotidiana⁸⁷, presentándose como una nueva alternativa visual y una crítica frente a los medios de comunicación de prensa escrito como diciendo: si ustedes-los medios de prensa escrito- no son los que incluyen a todos, entonces yo lo haré. Entregándoles, de esta manera, un nuevo orden mediante el recorte y el pegado.

La descontextualización de los recortes, en el trabajo de Hoch, entrega un nuevo sentido irónico a la imagen, adquiere un rol educativo que establece un discurso antagónico a su fuente original, las publicidades de prensa escrita. La descontextualización se aprecia en la misma definición de juego que menciona

⁸⁷ Se aprecian rostros de diferentes facciones y ángulos, cabezas más grandes que cuerpos, desproporciones que se alejan de la morfología real del ser humano

Gadamer cuando considera al juego como la auto representación del movimiento. Es algo que ve claramente en la obra de Hoch, ya que se aprecia el movimiento, en el recorte, en los bordes irregulares de cada una de las imágenes que componen la imagen final -el collage- y a su vez el acto reiterativo del juego. El recorte es el que revela que esa imagen se movió de su lugar de origen para trasladarse a un nuevo lienzo y componerse con nuevos recortes.⁸⁸

Por otro lado se encuentra el rol educativo que tiene el arte en relación al juego, la evocación de pensamiento desinteresado, que va más allá de lo útil. Como ya hemos visto Hannah Hoch utiliza la revista como referente, para establecer una crítica a ésta por su recurso discriminador al utilizar solo modelos en sus imágenes, creando una imagen que incluye a diferentes tipos de personas, provenientes de diferentes contextos, existiendo una necesidad de democratizar la sociedad a través de la imagen y a su vez dar cuenta de la desigualdad revelado en los medios.

Para referirnos a simulación, como un recurso proporcionador de ironía, humor y broma, se va a tomar en cuenta la definición del filósofo francés Jean Baudrillard, que dice que la simulación es fingir tener lo que no se tiene o fingir ser lo que no es, dando el ejemplo de cuando alguien se hace el enfermo, actuando los síntomas de la enfermedad. Simular una enfermedad no sólo sería decir que estoy enfermo y me siento muy mal, sino que requiere una actuación de los síntomas reales de ésta, o sea que para la utilización de la simulación se requiere una copia del referente casi idéntica, donde las diferencias son casi imperceptibles y la perceptibilidad comienza a aparecer con un nivel más profundo de observación por parte del receptor o espectador.

La obra de Dita Pepe toma directa relación con la simulación como proporcionador de humor, y a su vez con la utilización del disfraz como mecanismo de camuflaje dentro del retrato familiar; Pepe simula ser madres de diferentes familias utilizando una ropa acorde a cada una de ellas dependiendo de su estilo. La artista se

⁸⁸ Otro ejemplo de ironía y descontextualización del recorte que va en contra de su fuente original, los medios de prensa escrito, es la operación del cadáver exquisito.

permite jugar con los diferentes tipos de persona siendo ella la que se somete al cambio, se camufla dentro de un nuevo contexto. Cuando Pepe simula ser parte de una familia lo muestra mediante un retrato familiar, con la clásica pose solemne mirando a la cámara frontal, a la que llamaremos "tipología familiar simulada", ya que está más cerca de un documento fotográfico familiar acumulativo y comparativo - donde todas las imágenes tienen un mismo peso-, aunque éste no es un retrato familiar propiamente tal, ya que la artista también retratada no es parte de esas familias. Pepe saca a sus retratados y a ella misma de la rutina, lo que se vincula con lo ya mencionado, en el primer capítulo, por Pierre Bourdieu sobre la diversión y la relación con hacerse a un lado, salir de la rutina es también jugar.⁸⁹

Otro artista que utiliza la simulación es Joan Fontcuberta, quien opera también con un tono irónico y de humor, utilizando la simulación de una manera más directa como una forma de hacer notar la falta de veracidad de información de los medios de comunicación, a través de la fotografía y su capacidad de ser ficcionada. (Fontcuberta, 1997).

A través de sus obras da cuenta del sesgo social que existe frente a los medios de comunicación en relación a la necesidad de creer en todo lo que se muestra sin dudar de ellos, ya que la fotografía es vista como una prueba real de los hechos. Vamos a referirnos a una obra en particular -para dar cuenta del simulacro-, *Sputnik* (1997), una instalación sobre un astronauta con recortes de prensa, fotografías, parafernalia espacial, videos y una historia contada en el *Cuatro Milenio*⁹⁰. En una fotografía, el artista se hace pasar por el astronauta bautizándose como Ivan Ishtochinov, que es su nombre traducido al ruso.⁹¹

Toda su instalación parecía real, pero era falsa, constatándose la simulación, ya que la instalación finge ser un documento real y no lo es, es un montaje creado por el artista para lograr hacer creer a algún despistado espectador que la historia es real.

⁸⁹ Algo que también aclara Gadamer en relación al juego y al arte, y el alejamiento a la cotidianidad.

⁹⁰ Programa de televisión español, dirigido por Iker Jiménez

⁹¹ La historia falsa trata de la travesía frustrada de un astronauta ruso -en época de Guerra Fría- que las autoridades de la URSS deciden esconder y borrar así no demostrar debilidad.

¿Cómo se puede descubrir que la historia es falsa?, si el montaje está camuflado, el retrato del astronauta con el rostro del artista es un montaje digital, hecho mediante Photoshop, permitiendo éste acoplar dos imágenes sin que parezca un collage, sin que se vea la unión entre imágenes, permitiendo entonces una sutura sin cicatriz, pareciendo, la fotografía del astronauta ruso, un documento fotográfico y no un fotomontaje digital (ver fig. 22). Si observamos la obra en un grado más profundo hay cosas que nos van a merecer duda de la veracidad como documento, ya que la imagen del astronauta es el rostro del artista. Otro punto es el nombre del mismo traducido al ruso, y aspectos absurdos que se aprecian en algunas de las imágenes de la instalación. En una de ellas se aprecia el acompañante perro del astronauta en el espacio (ver fig. 22.1) y en otra se ve una botella de vodka flotando en el espacio (ver fig. 22.2).



(figuras 22, 22.1, 22.1) Fotomontajes de la obra *Sputnik*, J. Fontcuberta, 1997

Para descubrir si realmente es real o es ficción se va a tener que indagar, más allá de la propia instalación. Buscando en Google, por ejemplo, el nombre del supuesto astronauta, no va a salir información alguna. Muchos medios no hicieron esto y cayeron en la credulidad inmediata⁹² -sin consultar a segundas fuentes-, la misma que el propio artista reclama.

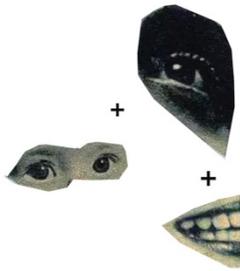
Una diferencia fundamental de porqué Fontcuberta logra una mayor simulación que Dita Pepe, es que en la obra de Pepe, existe la presencia de cómplices que son los colaboradores y espectadores por lo que van a tener una relación más directa con la obra que un espectador externo a la obra, que su única relación con ella es la imagen; el espectador colaborador de por sí va a tener un interés particular por la imagen ya que el mismo o su familia son obra, pues se dejan de lado las relaciones estéticas y reflexivas que puede tener la imagen para un espectador externo, y a su vez para el espectador colaborador, la duda de la simulación de retrato familiar se anula, pues éste ya sabe que es una actuación de la artista. Por otro lado Fontcuberta entra directamente a un medio cotidiano proveniente de la vida corriente, ya que no ingresa su obra a una galería de arte, sino que la inserta en la prensa como una historia verosímil dentro de ella, la broma irónica es la que permite dar cuenta del llamado a dudar del documento fotográfico.

Por otro lado, si comparamos la obra de Hoch con la de Fontcuberta, vemos cómo sus obras se componen por fragmentos de imágenes provenientes de los medios de comunicación. La diferencia está en la unión de estos fragmentos y la metodología para ésta: en el caso de Hoch, la unión se genera por la metodología de recortar y pegar (ver figuras 23, 23.1), y Fontcuberta, procede mediante Photoshop (ver figuras 23.2, 23.3, 23.4). Por eso es que la obra de Hoch da cuenta del proceso de su imagen final. En la imagen de Hoch el espectador puede notar que el artista recortó diferentes fragmentos y luego los une pegándolos porque se aprecian la unión y la sutura. Diferente a lo que ocurre en la obra de Fontcuberta, ya que utiliza el documento fotográfico como referente sin perder éste ni su visualidad ni su condición material, por lo que se mantiene lo más cercano a su original, ya que el montaje digital

⁹² Como el programa español de televisión: Cuatro Milenio.

(Photoshop) permite la sutura sin cicatriz en la unión de dos o más imágenes (ver esquema comparativo en página 91). Al mostrar su obra como un documento fotográfico, Fontcouberta se presenta de inmediato como una fuente verdadera, seria, y como una prueba de lo que realmente ha ocurrido, logrando una alta sensación de duda en el espectador, lo que no pasa con la obra de Hoch -por que como hemos dicho antes, ella delata su técnica y el referente en su imagen final y están direccionados a lo publicitario más que al documento fotográfico-. La obra de Fontcuberta está camuflada y no se sabe si es documento fotográfico o montaje fotográfico, estando aún más cerca de lo que no es y sí de lo que finge ser, o sea que en su visualidad está más cerca de ser un documento fotográfico que un montaje fotográfico. Sin dejar de lado que en estos tres casos también se aplica el montaje, todos utilizan fragmentos que reunidos forman una imagen nueva.

Esquema comparativo entre Recorte manual - Recorte digital, según la obra de Hoch y Fontcuberta:



(fig.23)

Selección recortes irregulares de prensa

=



(fig.23.1)

Recorte Manual evidenciado por bordes irregulares



(fig. 23.2)

Fragmento
Autorretrato artista
Archivo personal

+



(fig. 23.3)

Fragmento
Documento fotográfico
Archivo de prensa

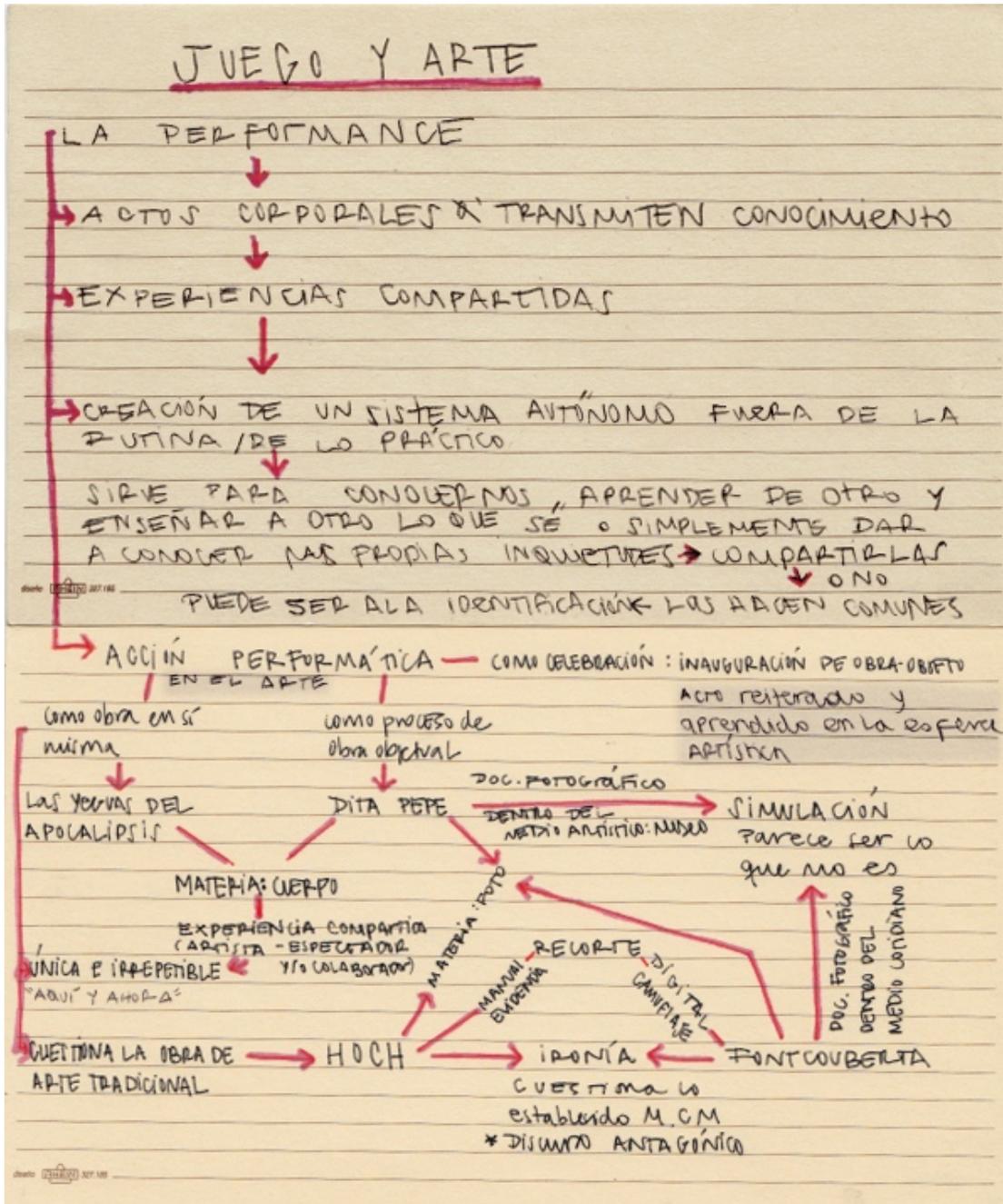
=



(fig. 23.4)

Recorte Digital
camuflado
Photoshop

Cuadro conclusivo que da cuenta de los temas desarrollados en el capítulo 1.5:



Al igual que la escritura, que el habla y que la pintura, la performance es una manera de comunicar, es lenguaje, que por lo demás no es excluyente de otras disciplinas. La acción performática aparece tanto en el arte, como en actos convencionales cotidianos, como es la pose solemne cuando un desconocido me toma una fotografía o la manera en que comemos, que son actos transferidos y aprendidos de generación en generación, al igual que un funeral o la inauguración de una muestra artística, son ritos aprendidos que se realizan en un espacio tiempo determinados y que recoge sus propias reglas. Por otro lado, vemos como el dadaísmo -en este caso de Hannah Hoch- adquiere una manera de operar que antecede a la performance artística ligada a la protesta social -pues tiene características de juego- con un componente irónico, cuestiona lo establecido, carácter que también toma la simulación en el arte, ingresando en un campo que sale de la dimensión artística, camuflándose, ingresa en una dimensión cotidiana, principalmente en la obra de Fontcuberta.

INDICE Parte II

2. PARTE II: DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DE OBRA PROPIA

2.1.	Problemáticas y antecedentes de obra personal previos a <i>Estrella Solitaria</i>	95
2.2.	Problemáticas específicas de la obra, <i>Estrella Solitaria</i>	102
2.3.	Descripción de <i>Estrella Solitaria</i>, el proceso y estrategias de obra....	108
2.4.	Estrategias de producción de obra, <i>Estrella Solitaria</i>	
a)	Fotografía familiar como obra de arte, secuencia fotográfica, cartel, abismo y cita.....	116
b)	Cambia el contexto de la obra de arte y el valor masivo de la fotografía.....	129
c)	Arte colaborativo y sus riesgos.....	134
d)	Desplazamiento del artista: puerta a puerta como estructura aprendida modificada.....	136
e)	Desplazamiento de la materia foto.....	139
f)	Acción performática: como proceso de obra objetual y como obra en sí misma.....	140
g)	Coautoría, ventajas.....	144
h)	Juego inclusivo: celebración familiar como inauguración de una obra de arte.	145
i)	Ironía y simulación como cita: una alternativa inclusiva.....	149
2.5.	Inauguración final	
a)	Invitación.....	156
b)	Planificación del recorrido y montaje.....	157
c)	El evento y cierre de <i>ES</i>	172

ESQUEMA FINAL.....	181
SINTESIS CONCLUSIVA.....	182
BIBLIOGRAFÍA.....	185
IMÁGENES.....	189

2. PARTE II: DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DE OBRA PROPIA

2. 1. Problemáticas y Antecedentes de obra personal previos a *Estrella Solitaria*.

En una primera instancia en base al trabajo personal voy a vislumbrar los antecedentes de *Estrella solitaria* y la problemática e incentivos de la misma.

Durante el 2015 y 2016, se trabaja en torno a la intervención a los medios de prensa, en su mayoría revistas y diarios locales, basándome en la problemática de la falta de debate que existe en los medios de comunicación de prensa escrita en Chile y el hecho que ésta vaya dirigida netamente hacia un sector de la sociedad, por lo que parte de la ciudadanía no se ve reflejada en los medios. Algo que menciona muy bien el abogado constitucionalista y académico de la Facultad de Derecho de la Universidad Diego Portales, Javier Couso:

“El problema que enfrenta Chile en relación a sus medios de comunicación: un mercado excesivamente concentrado en un puñado de actores, particularmente en el ámbito de prensa escrita que tiene además un sesgo ideológico muy marcado y que se vincula excesivamente a grupos empresariales. En este contexto el periodismo crítico —incluso el de la investigación— tiene escaso desarrollo en los medios hegemónicos, lo que deja afuera el debate democrático.” (J. Couso, p.3, 2011)

La cita de Couso se complementa con el término *efecto silenciador*, definido por Owen Fiss⁹³, como el efecto por el cual,

⁹³ Académico constitucionalista de la Universidad de Yale.

“el rico puede silenciar al pobre por el expediente de dominar el espacio publicitario en los medios de comunicación y en otros ámbitos públicos hasta tal grado que el público, de hecho, solo oiga su mensaje. En consecuencia, la voz de los menos ricos puede quedar ahogada, simplemente.” (O. Fiss, p.29, 1999)

Lo que quieren decir ambos constitucionalistas, toma directa relación con la problemática de obra que es la falta de debate en los medios de comunicación y la exclusión de parte de la sociedad dentro de estos, por lo que no son democráticos, sino que dan cuenta del sector de la sociedad al que el mercado favorece, pues no existe una visión global. Presentan, por tanto, es una visión incompleta. Este punto concuerda con la problemática de creación de obra de Johan Fontcuberta, mencionada en el capítulo 1.5, ya que esta cuestiona, la veracidad de información de los medios de comunicación masivos.

A partir de lo anterior descubro un interés por lo que muestran las imágenes de los medios de prensa escrito, particularmente las publicidades inmobiliarias de revistas de decoración que ofrecían publicidades con mensajes ideales e imágenes virtuales de viviendas, alejados del contexto real. Ahí es cuando nace el proyecto titulado, *Visite Piloto* (2015), que consintió en fotografiar proyectos inmobiliarios en construcción para luego imprimir estas imágenes en el papel couché o diario, correspondiente al medio a intervenir, e introducirlas en el medio de prensa, ya sea diario o revista.

Destacándose así la simulación por camuflaje, ya que se utilizó el mismo papel del medio intervenido –si era diario, la fotografía tomada se imprimía en papel roneo y se integraba al diario como si fuese parte de éste-, pero no así el mismo tipo de imágenes, ya que las nuevas imágenes impresas muestran la construcción del edificio, el desorden de ésta y del contexto, dando cuenta de la pérdida de patrimonio arquitectónico y la especulación inmobiliaria donde la venta está por sobre hacer una

mejor ciudad, aludiendo a la crítica del mensaje publicitario y la falsa publicidad inmobiliaria, dirigidas todas éstas sectores acomodados de la sociedad. (ver figuras 24 y 24.1)⁹⁴



(fig. 24)
Imagen referencial publicidad revista *Vivienda y Decoración*



(fig. 24.1)
Obra propia, antecedente de *Estrella Solitaria Visite Piloto*, 2015

Vemos como las figuras (24 y 24.1) dan cuenta de la simulación y, a su vez, de la cita, ya que la copia (24.1) es diferente al original (24), pero lo que a simple vista puede parecer apropiación, o *ready made*, es una cita encubierta⁹⁵, y esto por que visite piloto simula ser una sofisticada revista de decoración sin modificar, sin embargo a ésta se le inserta una nueva página con un registro fotográfico de un proyecto inmobiliario que reemplaza a las “ideales” publicidades inmobiliarias,

Posterior a *Visite Piloto*, se genera un ejercicio titulado, *Después de Hannah*

⁹⁴ (20) Imagen referencial/ publicidad revista y (20.1) Registro de *Visite Piloto*

⁹⁵ Cita encubierta por camuflaje

Hoch, hacemos lo mismo (2016), en el cual se mantiene el trabajo con los medios de prensa escrito utilizando el diario como soporte, tomando en cuenta la problemática local ya mencionada, el escaso debate que existe frente a los medios de comunicación de prensa escrita, algo similar ocurre en Perú⁹⁶, ya que el diario *Perú21*, tiene el mismo dueño que otro diario, *El Comercio* -lo mismo que ocurre con *El Mercurio*, *La Segunda* y *Las Últimas Noticias*-. Siendo todos estos entes inamovibles de la información pública, que se ha mantenido con una misma línea editorial durante toda su trayectoria. Esta inamovilidad de los entes mayores del diario y su línea editorial se opone a la morfología del diario, la movilidad de éste, ya que una vez que se abre es prácticamente imposible volverlo a su forma inicial, cada vez que se toma o se dobla van quedando marcas nuevas que condicionan su posición, que nunca es igual a la anterior.

A continuación, está presente un registro fotográfico de *Después de Hannah Hoch, hacemos lo mismo* (ver figura 25), dando cuenta en éste y en el título su condición de cita a la obra de Hoch, y a su vez una cita más implícita a la obra de Sherrie Levine, por el título: *After Walter Evans*. Como se ve, se utiliza la misma estrategia de hacer referencia a un artista como antecedente, solo que Levine utiliza la apropiación, estrategia que no va a formar parte de *Después de Hannah Hoch hacemos lo mismo*, ya que la referencia -que es la imagen de Hoch y el diario mismo- difiere de la misma, o sea la copia es diferente al original.

⁹⁶ Se toma esta idea a raíz de un viaje que se realiza a Cuzco.



(fig.25) Obra propia, antecedente de *Estrella Solitaria Después de Hannah Hoch, hacemos lo mismo*, 2016.

Tanto en el título de la obra como en el registro de la obra vemos la evidente relación con la obra de Hannah Hoch, ya que ésta crea personajes híbridos, que abordan una imagen democrática opuesta a la imagen de la mujer en publicidad y en el registro de la obra también vemos la creación de un híbrido, pero esta vez en base a tres personajes propios de la cultura peruana.

A diferencia de Hoch, que recorta, extrae y pega, en *Después de Hannah Hoch, hacemos lo mismo*, se elige lo que se muestra por ocultamiento, no por recorte extracción y pegado. La imagen final aparece por el ocultamiento de otras mediante el doblado, que cumple la función de ocultar el resto de la imágenes y noticias transformándolos en el soporte de la imagen superficial. Se fragmenta sin romper, sin recortar, el doblado es el que secciona la imagen a mostrar y el que permite el ocultamiento de otras, que son el soporte, pues las imágenes ocultas son las que

hacen aparecer a la imagen superficial. Frente a esto podemos decir que la información que entrega el diario también aparece por ocultamiento de otras, como ya mencionamos anteriormente, el diario no entrega una información globalizada de los hechos; mantienen una misma línea editorial.

La operación del doblado del diario toma directa relación con su morfología, la morfología movible del diario se contrapone a la línea editorial rígida e inamovible de éste. Como ya mencionamos anteriormente, una vez abierto es casi imposible volver el diario a su forma inicial, pues aparecen nuevos pliegues y nuevos formatos. Lo mismo sucede en la operación de *Después de Hannah Hoch*, *hacemos lo mismo*, pero esta vez con una intención de transformación del diario, el diario en este caso no solo deja de cumplir su función inicial que es informar, sino que también su forma; el diario permite su transformación en forma y significado.

Otra de las diferencias es que está presente el referente completo, incluso podría confundirse con ser un *ready-made*, ya que el objeto cotidiano es desplazado de su origen a un contexto que no le corresponde, en este caso una sala de exhibición de obras de arte. Pero lo que hace que el objeto cotidiano -el diario- no sea *ready-made* en esta obra, es que el diario está modificado, es transformado, y con ello no solo pierde su funcionalidad sino que su morfología cambia, se transforma en volumen. Entonces, decimos que el objeto no solo se desplaza para transformarse en un objeto de contemplación, sino que el objeto además de ser desplazado es transformado. Si consideramos que el diario también es un elemento cotidiano industrial de reproducción masiva, y al ser doblado y modificado ya adquiere cierta autenticidad, considerando que una vez que el diario se dobla no vuelve a su posición original. Algo que también Dávila hace con la fotografía de prensa y publicitaria, la utiliza como modelo para pintar, entregándole a estas imágenes banales cierto valor ritual de autenticidad, pues las convierte en únicas.

El título declara que la obra es una cita al trabajo de Hoch y no una apropiación, ya que en esta obra hay modificación -no es la misma visualidad de Hoch- pero sí ambas abordan problemáticas similares en torno a los medios de comunicación relacionadas con la falta de transversalidad, diversidad de opiniones y de personas, y

la indignación de que aun así el diario y la revista es considerado como el único medio de comunicación fidedigno, que cumple el rol de informar. Por eso es que en *Visite Piloto* y *Después de Hannah Hoch, hacemos lo mismo*, se pone en duda este rol. Por otro lado, tanto la obra de Hoch como la propia, cabe destacar que fueron creadas en contextos diferentes pero las problemáticas se han mantenido en el tiempo y la acción subversiva del artista también, considerando sin embargo que en la contemporaneidad de Hoch estaba el régimen de Adolf Hitler⁹⁷ que claramente la libertad de expresión era nula y los medios de comunicación cabían dentro de esta esfera, si bien en la actualidad existe un estado democrático, los medios de comunicación no reflejan esa libertad de expresión que debiesen dar cuenta y la globalidad de información y debate, al menos en el caso de Chile y Perú

En base a lo que ya hemos comentado principalmente a las problemáticas ya mencionadas sobre los medios de comunicación y la falta de inclusión a todas las esferas de la sociedad, es como llama la atención particularmente la sección de las páginas sociales de los medios de prensa escrito en donde principalmente aparecen eventos vinculados a un sector acomodado y poderoso de la sociedad dejando fuera a la mayoría de ésta.

El circuito del arte, por su puesto, no queda fuera de estas páginas sociales, donde solo parte de éste y no todo tipo de arte o todo tipo de lugares que exhiben obras son los que se incluyen en estas, sino que son espacios de exhibición ya instaurados, pertenecientes principalmente a galerías comerciales, dirigidos a un público docto en el tema del arte muchas veces ligado al coleccionismo, todos a su vez pertenecientes a ésta elite social inamovible (al igual que los entes de los medios de prensa), dejando fuera gran parte del circuito artístico.

⁹⁷ Político y militar que lideró Alemania desde 1934 hasta 1945, bajo un régimen totalitario, durante la II Guerra Mundial, militante del Partido Nazi, que resaltaba el nacionalismo alemán, el militarismo, el racismo, la llamada preservación de la raza aria, el pangermanismo y la anexión o recuperación armada de territorios europeos perdidos por el Imperio Alemán después de la Primera Guerra Mundial

2.2. Problemáticas específicas de la obra, *Estrella Solitaria*.

Como decíamos, las páginas de vida social relacionada con las inauguraciones de arte, muestran solo un tipo de gente y un tipo de exhibición. Al hacer esto están diciendo: esto es lo único que vale la pena mostrar, dando cuenta de una indiferencia, no solo frente a otros acontecimientos, sino que también es una indiferencia a la obra que se exhibe por parte de las páginas sociales ya que lo que se muestra es quién fue al evento y dónde fue este, mas no muestra mayor interés en la obra de arte y su trasfondo. Es el evento social lo que importa, la inauguración como una reunión de elite.

Una segunda problemática está asociada al bajo quórum de inauguraciones de arte, y más aún la baja audiencia durante el periodo de exhibición de la obra posterior a su inauguración, ya que la gran mayoría de las veces solo van los amigos del artista, sus familiares y uno que otro interesado en ver alguna exposición.

Un estudio del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, da cuenta que los adultos mayores y los grupos socio económicos más vulnerables tienden a no consumir eventos culturales, y las principales razones son la falta de tiempo y la falta de interés. Menciona la relación fluida entre las muestras fotográficas y el público, ya estas son más fáciles de interpretar, por ser un medio de registro cotidiano y masivo conocido por todos, pero la valoración como disciplina artística es débil, lo que hace que exista un menor consumo de las audiencias y un desconocimiento de los fotógrafos importantes nacionales. (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes: Política Nacional de las Artes de la Visualidad 2017-2022)⁹⁸

Consideremos que en Santiago muchas de las galerías instauradas en el circuito artístico y de renombre internacional, se encuentran en el sector alto de la capital y la mayoría de los museos se instalan en zonas turísticas de la capital por lo que es probable que la gran parte de los visitantes sean habitantes del sector alto y turistas.

⁹⁸ Un gran avance, que revierte esta problemática es que el 2017, Paz Errázuriz, fotógrafa y mujer obtiene el Premio Nacional de Artes Visuales, ya que ayuda a validar la fotografía como arte.

Esto se Complementa con el estudio que realizó el Programa de Naciones Unidas para el desarrollo, que dice que la mayoría de los chilenos ocupan su tiempo libre en ver televisión ir de compras y salir con los amigos (2012, 20 de diciembre, La Tercera).

Con estos datos damos cuenta, en parte, de la falta de interés del chileno -en este caso el santiaguino- de visitar exhibiciones de arte, y que la mayoría de personas pertenecientes a un sector bajo de la sociedad casi no asiste a eventos culturales. Sin embargo, desde una observación personal, considerando la propia condición social -sector acomodado-, vale la pena señalar que el círculo de familiares y amigos, pertenecientes también a un sector socioeconómico privilegiado, el consumo de muestras artísticas tampoco es generalizado, sumado un tercer punto que tiene relación con la cantidad de oferta de artistas y la baja demanda de espectadores, que se suma la carencia de lugares de exhibición para el artista no reconocido, cuyo trabajo no cabe dentro del circuito artístico, pues generalmente el lugar reconocido e institucional opta por exposiciones de artistas que ya están dentro del circuito, por lo que la gran mayoría de la escena de artistas queda fuera.

Hay ciertos espacios nuevos que han ido creando espacios alternativos, gestionados por los propios artistas como talleres en los cuales se exhibe obra y se hacen inauguraciones y venta de las mismas, como es el caso de Taller Bloc -en éste también se imparten clases a modo de tutoría de obra-, considerando que igualmente los gestores de Bloc, son artistas que, si son parte del circuito institucional artístico. Por eso es que Andrea Lathrop dice que,

“...estos espacios “alternativos” evidencian una falta de antagonismos. Así, nos encontramos ante un campo que permite y promueve la circulación de una producción artística profesionalizada (egresadas de la universidad) que, posteriormente, funda estos espacios e invita a sus pares a exhibir, instaurando una endogamia artística que se nutre continuamente a sí misma, evidenciando el paradigma del arte actual

que, más que ampliar la difusión de un arte local, lo circunscribe y despolitiza.” (A. Lathrop, 2012).

Lo que quiere decir Lathrop es que el circuito artístico alternativo -espacios auto gestionados- hasta ahora no proponen una alternativa muy distinta a los espacios tradicionales⁹⁹, ya que promueven una manera similar de exhibir y donde principalmente no se abren las posibilidades de expositores, y mucho menos de un nuevo público, sino que se mantienen en el mismo circuito, ya que estos mismos espacios exigen, como recalca Lathrop, que sean artistas egresados de universidad, por lo que los mismos terminan invitando a exponer a sus propios amigos. Así, son los mismos artistas los que se mueven dentro de los espacios más reconocidos y de los más alternativos. Si bien éstos últimos entregan mayor libertad en cuanto a exigencias y contratos, no dejan espacios para nuevas propuestas y nuevos agentes en el medio. Es que la gran mayoría de estos espacios alternativos no funcionan como una subversión al sistema tradicional, sino que no son más que más plataformas de exhibición para los mismos artistas.

Sin embargo, hay un espacio en particular que pareciera, hasta hace un tiempo, ofrecer una alternativa diferente dentro del circuito artístico, Me refiero a *Sagrada Mercancía*, es un espacio auto gestionado por los propios artistas, financiado por ellos mismos, ubicado en el barrio República. Su foco principal no es el fin comercial de las obras, pues su interés se basa en alejarse de lo decorativo y proponer una mayor reflexión tanto en la creación de obra como en la contemplación de ésta, ya que los gestores del espacio invitan a un artista a trabajar a modo de *site specific* y de manera colaborativa con los gestores del espacio, por lo que desde un inicio se establece una retroalimentación entre los gestores y el artista expositor. Existe así el cuestionamiento de la obra, que entra en diálogo desde su creación, lo que la hace más interesante, además de entregar mayor libertad de creación, pues no pone límites

⁹⁹ Incluyendo al, Museo Nacional de Bellas Artes (MBBA), el Museo de Arte Contemporáneo (MAC), Museo de Artes Visuales (MAVI), Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA) y otros espacios particulares con mayor financiamiento, como la Galería Patricia Ready, Galería Animal y salas de empresas como la Sala de arte CCU.

en cuanto al uso y transformación del espacio, a tal punto que una artista, como Pilar Quinteros, para su obra OOPART, excavó varias capas del piso de la galería -lo que no permiten la gran mayoría de galerías de arte- .

Sagrada Mercancía igualmente participa dentro de las ferias como Ch.ACO¹⁰⁰, lo cual es positivo para darle mayores variables al circuito artístico chileno. Sin embargo, desde el 2018, *Sagrada Mercancía* exhibe en una de las galerías más connotadas del barrio alto de Santiago, Galería Patricia Ready, perteneciendo y evidenciando su no diferenciación dentro del circuito en cuanto a lo alternativo, manteniendo a su vez en su programa de exhibición a artistas que forman parte de la taquilla santiaguina. Creo que Sagrada Mercancía ha formado una marca que se ha ido amoldando cada vez más al cerrado circuito artístico tradicional.

Por otro lado, dentro del circuito artístico santiaguino, creo que el *Colectivo Mich* (Museo Internacional de Chile), conformado por un grupo de artistas, que en su momento, no tenían mayor reconocimiento, armaron una galería que duró 4 años. Para la galería, uno de los integrantes prestaba dos piezas para exhibiciones de artistas externos al colectivo, se conversaba y se hacía el montaje en conjunto. Por otra parte, *Colectivo Mich* también desarrolla sus proyectos y obras, que reflexionan en torno al dibujo¹⁰¹, bajo instancias colaborativas con comunidades alejadas del circuito artístico. Como fue en el 2016, en Tarapacá con la comunidad de Matilla, bajo el marco de las residencias de Arte Colaborativo del programa Red Cultura del Consejo Nacional de la Cultura y Las Artes. Su última exposición *La enseñanza del cerezo*, si bien fue expuesta en un reconocido espacio artístico cultural de la capital, Centro Cultural Matucana 100, éste no está vinculado solo a las artes visuales, sino que también hay obras de teatro y otras actividades culturales por lo que permite un mayor flujo de público transversal, además que su ubicación geográfica de fácil conectividad (metro Quinta Normal). Por otro lado la muestra abordaba el dibujo como esencia, y el proceso investigativo era parte de la exhibición, por lo que tampoco es

¹⁰⁰ Feria internacional de arte contemporáneo realizada en Santiago de Chile desde el 2009

¹⁰¹ Lo esencial, el dibujo como algo sin pretensión y como un lenguaje que permite comunicar, reflexionar y analizar.

una obra hermética.

Sigue siendo difícil ingresar al medio artístico, tanto como espectador y como artista. Esto se menciona en base a la propia experiencia como alumna licenciada de arte de la Universidad Finis Terrae, considerando que la propia universidad no tiene un espacio de exhibición artística establecido, sino que es la sala multiuso de la universidad la que se utiliza como sala de exhibición, a diferencia, por ejemplo de la Universidad Católica que tiene una galería de arte, Galería Machina, dedicada netamente a la exhibición de obra artística, o el magister de la Universidad de Chile, donde a fin de año los alumnos exhiben sus proyectos en la Galería D21. Ambos espacios, D21 como Galería Machina, enfocan sus exhibiciones no solo en el resultado visual de la obra sino en su carácter investigativo y el proceso de la misma.

Diferente es el caso de Universidad Finis Terrae, si bien durante gran parte de su trayectoria ha tenido convenio con la Galería Artespacio, donde a alumnos recién egresados, seleccionados por un profesor jefe de área de la facultad de arte -el cual debe considerar los fines del espacio exhibitivo, en este caso el fin de la galería es un fin comercial¹⁰² más cercano a lo decorativo y tradicional del arte-, se les da la posibilidad de exhibir sus trabajos en una exposición colectiva. A modo personal, da la sensación que la Universidad Finis Terrae, en la carrera de Artes Visuales de pregrado, fomenta solamente un arte tradicional y más cercano a lo decorativo, al menos hasta el 2014, como diciendo lo que vale la pena mostrar es solo este tipo de arte, el arte que la universidad apoya.

Otra de las galerías que tuvo convenio con la Universidad es la Galería de Arte Factoría Santa Rosa, que igualmente promueve un arte con fines comerciales, más cercano a un arte pictórico y obra gráfica, en donde también se seleccionaban obras de ex alumnos -recién egresados- de la Universidad Finis Terrae de pre grado para exponer de manera colectiva. Ahí expusimos, junto a Valentina Vera -coautora del proyecto Estrella Solitaria- y otros seis ex compañeros de universidad. En un principio

¹⁰² Existe un fin comercial en el general de las galerías, pues éste no se cumple porque la venta de arte en Chile es mínima. Por ejemplo la Galería Isabel Aninat decide achicarse para invertir en ferias internacionales ya que en Chile el mercado del arte es muy pequeño.

existía una sensación satisfactoria, porque profesores habían considerado tu (mí) trabajo para ser expuesto, pero luego de la exhibición, la sensación fue otra, haciéndonos la pregunta de ¿para qué se expuso?, si los visitantes de la exposición fueron los mismos compañeros que ya conocen el trabajo que realiza cada uno, los mismos profesores de la universidad, familiares y amigos. No hubo retroalimentación, tampoco existieron actividades anexas a la expo.

Podríamos decir que la vinculación con el medio de la Universidad Finis Terrae se basa en el tipo de galerías que ya hemos mencionado, a su vez la mediación insuficiente de las mismas exposiciones logra que asistan un número reducido de profesores y alumnos, mucho menos gente externa a la Universidad, exceptuando familiares y amigos de los expositores -consideremos también que la Facultad de Arte de la Universidad Finis Terrae es pequeña, son 60 alumnos por generación aproximadamente. Todo esto sumado a que difícilmente se logra una venta de obra, o sea que tampoco la galería cumple con sus expectativas de venta.

A lo anterior se suma que, como hemos visto, la mayoría de los chilenos no usa su tiempo en ver exhibiciones artísticas, y esto podría estar relacionado como una consecuencia a que el mismo circuito artístico no deja entrar, no es transversal, pues siempre son los mismos agentes los que circulan dentro del circuito artístico ya establecido. No hace parte a todos, sino que aleja¹⁰³. Sucede el mismo efecto con los medios de prensa escrito en nuestro país, no hay debate ni en los medios, y escaso

¹⁰³ No sucede solo en Chile, el arte en general ha estado ligado a un público con un status social alto, excluyente de gran parte de la sociedad, a veces por modas instauradas por un pequeño grupo con poder como podrían ser los coleccionistas, o a veces por la sobre teorización de la obra del artista en donde no todo espectador puede entrar en ella, sumándole a esto la falta de mediación de las muestras artísticas.

Podríamos dar un ejemplo fuera del contexto chileno: en la película sueca, *The Square* (2017), se manifiesta parte de lo que hemos mencionado, en cuanto a que, en ella se ve representada: la exclusión de parte de la sociedad, el no entendimiento de una explicación del director del museo a una periodista, la exagerada perfección del espacio y los múltiples esfuerzos técnicos y económicos para mostrar la obra de manera impecable (en el caso chileno esto creo que aún no se cumple, pero si existe un intento), la invitación a eventos privados a un público de elite seleccionado por el museo con comidas elegantes . La película ridiculiza un poco lo que pasa en torno al arte institucionalizado y sus múltiples debilidades que la gran mayoría de las veces están alejadas de la espiritualidad con que puede conectar un espectador con ciertas obras de arte, más ligado a la moda y a la utilización de recursos de impacto inmediato para el espectador.

debate en el arte.

2.3. Descripción del proyecto, el proceso de obra y estrategias :

En base a las observaciones vislumbradas anteriormente es como nace el proyecto, *Estrella Solitaria, yo en otros y otros en otros*, trabajando en coautoría con Valentina Vera¹⁰⁴ en una casa ubicada en la calle Estrella Solitaria, en la comuna de Ñuñoa, donde una de las piezas nos fue prestada a modo de taller¹⁰⁵. Comenzamos utilizando la casa con cinco compañeras más de la universidad. La idea inicial era que cada una trabajará en torno a su trabajo personal y que se comentará con todas, así había una retroalimentación, considerando que habíamos egresado recién de la universidad y fue una forma de crear una red de apoyo para seguir haciendo obra.

Esta idea inicial no funcionó, manteniéndonos en el lugar solo yo y Valentina, discutiendo en torno a alguna de las problemáticas ya abarcadas en párrafos anteriores, y comentando nuestra experiencia juntas en salas de exhibición, concordando ambas sentir esa sensación vacía después de exponer, no había existido hasta ahora una retroalimentación luego de las exhibiciones, pues nuestras familias y amigos de siempre visitan la exposición con el fin de apoyar pero no existe un mayor interés por el trabajo realizado, considerando que ya lo conocen, y el resto de los espectadores muchas veces va simplemente por "tomarse algo" -incluyéndonos también a esto como visitantes de otras muestras-. Frente a este descontento del mismo circuito artístico y de nuestras experiencias en él, es como se decide trabajar sin necesitar de éste, alejándose de él, para tampoco someterse a la frustración de no

¹⁰⁴ Artista Visual (1988), egresada de la Universidad Finis Terrae el 2014. Se trabaja en conjunto desde el 2015 auto gestionando workshops dentro de la misma universidad.

¹⁰⁵ Esta casa es arrendada por el padre de Valentina, Manuel Vera, que la utilizó en un principio como centro de operaciones de una PYME de taxis para empresas, que no tuvo buenos resultados, por lo que tuvo que cerrar. Actualmente el padre de Valentina utiliza solo una de las piezas de la casa como oficina personal, por lo que ofrece a su hija una de las piezas disponibles, para que la utilice como taller, ahí es cuando Valentina me invita a compartir este espacio con un grupo de cinco ex compañeras de arte de la Universidad Finis Terrae.

quedar en postulaciones a espacios que ya tienen calendarizado el año, existiendo pocas probabilidades de quedar, porque como muy bien sabemos se eligen artistas con un mayor trayectoria que recién egresadas. Tampoco la experiencia de exponer nos parecía relevante, ni mucho menos urgente, por las razones ya mencionadas. Consideremos también, que la línea de la misma Universidad nos hizo cuestionarnos nuestro quehacer como artistas.

Ahí es cuando surge la idea de trabajar con el barrio, con nuestros vecinos de la calle Estrella Solitaria -que ninguna de las dos conocía-, se decide salir del taller y no trabajar desde el encierro, ni desde la producción individual, para así permitirnos descubrir algunas interrogantes: ¿Cuál es la relación de nuestros vecinos con el arte? De qué manera pretendíamos, a su vez, compartir nuestro descontento con ellos y ampliar el concepto de arte.

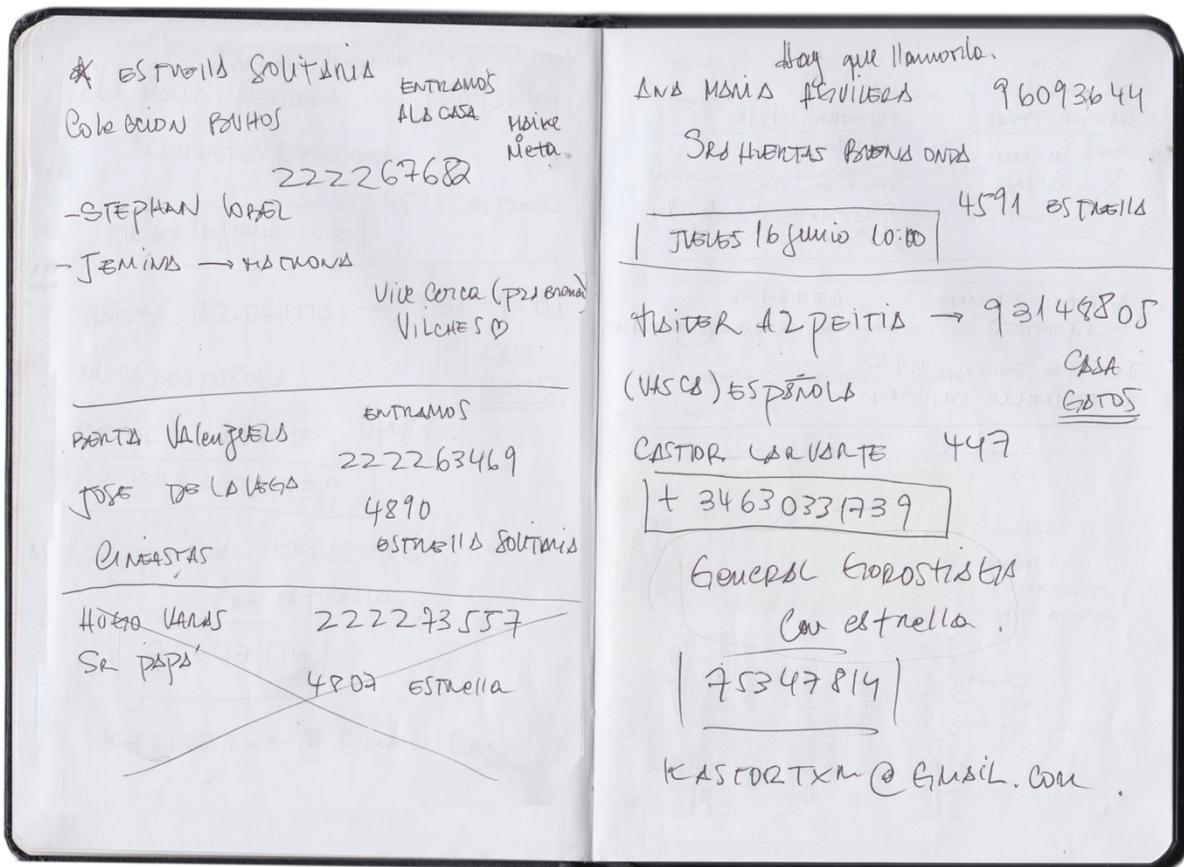
En una primera instancia existe la idea de que el proyecto va a consistir en ingresar obras de arte dentro de las casas de nuestros vecinos, sin saber aún cuales iban a ser las reacciones y respuestas de estos frente a la propuesta, considerando que tampoco sabíamos aun cuál iba a ser la obra -sus dimensiones, la técnica y temática-. Aun así, se decide comenzar a ejecutar el proyecto, pues decidimos que lo íbamos a descubrir en el proceso; a través de las mismas conversaciones es como iba a surgir la obra.

Se inicia entonces la ejecución del proyecto, mediante un puerta a puerta¹⁰⁶ en la calle Estrella Solitaria. Lo que favoreció a esta operación fue que en esta calle la mayoría de las casas no tienen citófono, y los dueños de casa o habitantes de ella tenían que salir a abrir la puerta¹⁰⁷. El puerta a puerta nos permitió contarles cara a cara que somos artistas, que trabajamos en una casa en la misma calle y que nos interesaba trabajar con ellos y con más vecinos, ingresando en su casa una obra de arte no definida, para luego hacer una inauguración con las personas que ellos mismos quieran invitar, obviamente contándoles también nuestro descontento en cuanto al

¹⁰⁶ Estrategia proveniente de la campaña política.

¹⁰⁷ En ese entonces (2016), aún era una calle donde no se encontraban proyectos inmobiliarios muy invasivos, ni tampoco casas remodeladas.

circuito artístico, que eso fue lo que dio pie para hacer la propuesta al vecino. De las aproximadamente 40 casas que tocamos timbre, 9 aceptaron la propuesta, de los cuales anotamos sus contactos en una bitácora de trabajo. En esta bitácora pusimos el mapa de la calle con las direcciones y los nombres de los dueños. (ver figuras 26 y 26.1) para así ponernos de acuerdo para las próximas visitas.



(fig. 26) Bitácora de anotaciones *Estrella Solitaria*.
 Números telefónicos y direcciones de vecinos recopiladas durante el puerta a puerta.

Hasta ese entonces lo que sí teníamos claro es que el espacio que iba a acoger la obra iba a ser las casas de los mismos vecinos. Una obra hasta ahora desconocida, y nosotras también desconocidas, ingresando al espacio íntimo de nuestros vecinos, teniendo la sensación de que ahí es donde íbamos a descubrir algo en relación a nuestras interrogantes en torno a qué tan ajeno se pueden sentir nuestros vecinos respecto al arte contemporáneo, no solamente por la estética de sus espacios sino que, principalmente, por las conversaciones.

Para enfrentar lo que venía, con Valentina, ya teníamos que ir resolviendo el tema de la obra. Como queríamos también ampliar el concepto de arte, no queríamos ingresar una pintura o escultura o foto, que ya habíamos hecho, si no que creíamos en algo que los relacionara a todos como vecinos, que no se sintieran ajenos a la misma obra, algo como un *site specific*¹⁰⁸, una obra pensada para el contexto, en este caso, las casas particulares de una misma calle, y los colaboradores, nuestros vecinos. Por lo que se decide fotografiar a cada familia, incluyéndonos a nosotras mismas, como una familia más, aplicando la estrategia *la foto de la foto*.

¹⁰⁸ Arte creado especialmente para su interacción con un espacio, situación o contexto determinado, ya sea otra obra de arte, el espectador, una institución o el espacio público.

La segunda visita a las casas consistió en aplicar la estrategia, la **foto de la foto**,
primero nos fotografiarnos a nosotras,

luego imprimíamos esta imagen, de 60 x 40 cm, y la pegábamos sobre un cartón, funcionando ésta como un

foto-cartel número 1,

que será introducida en una de las casas para fotografiar este foto-cartel sostenido por la familia, que habita la primera casa visitada por segunda vez,

para luego imprimir este segundo retrato familiar e imprimirlo, pegarlo en el cartón, obteniendo el

foto-cartel número 2,

llevarlo a la segunda casa, **fotografiar a la familia sosteniendo**

el foto-cartel número 2 que contiene el retrato de las dos familias retratadas
anteriormente,

repetiendo esta estrategia con los hogares y sus colaboradores consecutivos, consiguiendo

10 foto-carteles,

en el último cartel impreso se encuentran todos los retratos anteriores,

estableciendo una secuencia fotográfica de retratos consecutivos (orden lineal) con un **punto fijo de partida**
y un **punto fijo de término**

A modo de agradecimiento, se le ofrece a cada una de las familias una fotografía familiar, sin sostener el foto-cartel.

Cabe destacar que ES¹⁰⁹, en su resultado objetual, se compone de tres partes:

1. El primer resultado objetual se conforma por los ya mencionados fotocarteles, y se enfoca en un *site specific* ligado a los colaboradores y la consideración de que todos los retratados son vecinos de una misma calle.
2. El segundo objeto de la obra se conforma también por una estrategia de *site specific*¹¹⁰, conformado el segundo objeto por un plinto blanco. El plinto en su base soporta un espejo del mismo tamaño de éste, sosteniendo un televisor de 14 pulgadas Sony (1990) que mostraba el retrato a color de una de las familias vecinas sosteniendo el fotocartel¹¹¹. El televisor muestra una imagen fija de una de las familias vecinas a la casa en la cual se ingresa, el vecino entra como obra de arte, o sea la imagen del vecino entra como obra de arte. Permaneciendo el segundo material objetual, entre cinco y siete días en cada una de las casas, dependiendo la disponibilidad de los colaboradores.
3. El tercer resultado objetual, se conforma por seis simuladas páginas de vida social impresas en papel couche, que dan cuenta, de registros fotograficos de cada una de las inauguraciones realizadas en las casas de nuestros vecinos.

Luego del puerta a puerta y de la toma fotográfica¹¹², se organiza la inauguración en las casas particulares de nuestros vecinos. Esta estrategia de producción de obra de acción¹¹³ consistió en organizar un evento entre nosotros y la familia involucrada. Para el día de la inauguración ingresamos parte de la obra (plinto con televisor) a la casa de la familia, instalada en el living del hogar. Esto lo elegía cada dueño de casa, y coincidió que siempre se optó por el living como espacio contenedor de la obra. Ellos

¹⁰⁹ Abreviación del proyecto *Estrella Solitaria*

¹¹⁰ En este caso las casas particulares de cada familia colaboradora

¹¹¹ Por ejemplo, como es el caso de los partidos de fútbol, aun los televisores en los hogares permanecen en lugares comunes, a diferencia de otros aparatos tecnológicos como el celular, o los computadores.

Se opta por un televisor Sony de 14 pulgadas porque este objeto tiene un carácter dual, entre lo cotidiano y como recurso de arte, también es un televisor propicio para el estilo de casas a las que nos insertamos en este barrio, considerando el televisor como un elemento tecnológico que sigue reuniendo a la familia

¹¹² Estrategias de producción de acción

¹¹³ Acción performática

decidían también si quieren invitar a amigos y familiares externos a la inauguración. Nosotras llevamos algo de comer y/o para tomar, y los dueños aportan con algún vino u otra cosa para compartir. Se tomaron registros fotográficos del evento para, posteriormente, llevar estos registros a un lienzo de Photoshop y así simular ser una página social de revista que muestra un evento de una inauguración de arte, esta vez en una casa particular. Imprimimos estos lienzos tamaño revista en papel de revista -couche brillante delgado- y cortamos el borde derecho de la página a mano, simulando haber sido arrancado de una revista, ya que cuando alguien ve que algún conocido o el mismo aparece en un medio de comunicación de prensa escrito arranca esta hoja para guardarla a modo de recuerdo. Completándose ES como obra tríptico, con la página de vida social simulada como el tercer objeto.

2.4. Estrategias de producción de obra de Estrella Solitaria.

a) Fotografía familiar como obra de arte, secuencia fotográfica, cartel, abismo y cita.

En el proyecto *Estrella Solitaria*, uno de los impulsos para la ejecución de los elementos materiales que iban a conformar el proyecto, como el fotocartel del retrato familiar y su traslado a la casa vecina con la posterior instalación del televisor que contiene una imagen fija de un vecino, fue que en las primeras visitas a las casas la mayoría nos comentó que no conocía a sus vecinos. Rosita, una de las vecinas de la calle Estrella Solitaria, nos dijo en relación a la misma: "Esta calle es realmente solitaria, le hace honor al nombre. Yo no conozco ningún vecino, si he visto a algunos, pero nunca saludarse y menos conversar."

Es por eso que la fotografía familiar es utilizada por el poder que tiene de integrar los lazos familiares, algo que menciona el sociólogo Pierre Bourdieu¹¹⁴. En el caso de Estrella Solitaria, es también es para la integración entre los vecinos, tomando en cuenta que cada una de las familias colaboradoras vive con la obra - contenedora de la imagen de otra familia vecina- durante una semana, y previo a esto es fotografiada con el fotocartel -también contenedor de los retratos familiares, tomados anteriormente-. Considerando a su vez que se busca utilizar una obra donde nadie quede fuera, como dice Susan Sontag, ningún individuo queda fuera del retrato familiar¹¹⁵.

Mencionamos también que la fotografía familiar entra al mundo artístico bajo la estrategia de descontextualizar la foto familiar, desde el espacio cotidiano al espacio exhibitivo, como muy bien vimos en el caso de Christian Boltanski. En *Estrella Solitaria*, si bien la fotografía familiar forma parte de una obra de arte, ésta no se descontextualiza desde un espacio cotidiano como es el hogar familiar a un espacio exhibitivo por excelencia, ya que en *ES*¹¹⁶ la fotografía familiar habita en su espacio

¹¹⁴ En el capítulo 1, primera parte.

¹¹⁵ En el capítulo 1, primera parte.

¹¹⁶ Abreviación proyecto *Estrella Solitaria*.

habitual, el living de la casa particular de una familia. Sin embargo el retrato familiar particular de cada familia si se descontextualiza, ya que se traslada a un living de una casa particular que no le corresponde, pues esa familia no contiene ninguna relación consanguínea, ni de amistad con la familia vecina.

Por otro lado, tampoco se utiliza el archivo fotográfico de la familia colaboradora, como es el caso de Boltanski, que sí trabaja con el archivo familiar. En *Estrella Solitaria* se crea un nuevo archivo de retratos familiares de los vecinos de una misma calle -incluyendo el propio retrato, ya que se es parte del vecindario-, estrategia utilizada por Nan Goldin, ya que ésta crea un nuevo archivo en relación a su propio contexto, su familia -en su caso, sus amigos-. En *Estrella Solitaria* también se fotografía el propio contexto, pero los retratados son desconocidos, ya que como mencionamos anteriormente se llega a ellos mediante un puerta a puerta.

Si consideramos los fotocarteles del proyecto *ES*, los podríamos definir como una tipología secuencial del retrato familiar de una calle¹¹⁷, ya que como dijimos en el segundo capítulo, tipología es un tipo de serie que se concibe bajo un sistema, de un acto de acumulación y organización de imágenes donde los elementos tienen un mismo peso. Si vemos las imágenes -fotocarteles-, se puede apreciar que todos los retratos tienen un mismo peso, pues todos ellos tienen un encuadre cerrado similar, todos son retratos de familia -familias vecinas-, que por lo demás adquieren poses solemnes y, al ser todos en blanco y negro, le dan una unidad a la secuencia fotográfica. La acumulación en este caso tiene un punto fijo de termino y punto fijo de partida, por lo que no se considera una acumulación -como en el caso de *Family Portraits*, pues ahí Struth consigue una acumulación de imágenes sin un orden lineal, el límite de su acumulación no está en el tiempo sino en que se limita a fotografiar solo a familias-, la consideramos una secuencia fotográfica, pues en su propia visualidad delata esta condición de secuencia. Sabemos cuál es el primer retrato tomado, y el orden consecutivo de los retratos, evidenciando no solo su partida, sino que también su término -el proyecto se veía limitado a fotografiar familias de la misma calle, y nueve aceptaron la propuesta del proyecto, por lo que el fotografiar retratos tenía un término

¹¹⁷ Otra posible denominación: Tipología finita del retrato familiar de mis vecinos.

definido-. Por otro lado, la estrategia utilizada, la foto de la foto consecutiva, hace que cada fotocartel contenga el fotocartel anterior, lo que delata cual imagen fue tomada antes y cual después, estableciéndose un orden consecutivo de retratos. (ver figura 27, ver página 119).



Toma 1



Toma 2



Toma 3



Toma 4



Toma 5



Toma 6



Toma 7



Toma 8



Toma 9



Toma 10

(fig. 27) Diez tomas fotográficas en secuencia.
Diez fotocarteles.

Similar es lo que ocurre con la secuencia en la obra *Data* de Gonzalo Díaz ya mencionada en el ítem 1.2, que también utiliza como estrategia de obra, el cartel, como un elemento que evidencia la condición de secuencia en las imágenes, pues inserta la fecha en la cual fue realizada cada una de las tomas fotográficas -fechas consecutivas, todos los 13 de marzo desde 1996 hasta el 2004-, y por el crecimiento ascendente de la niña. Sin embargo, el cartel no solo acentúa la condición de secuencia lineal, sino que también la quiebra, ya que recordemos que no solo contiene la fecha en que se realizó la toma, sino que agrega una frase modificada de un poema de Anguita: que se adapta a los años que se hicieron las tomas, insertando a la serie progresiva de tiempo lineal, un tiempo anacrónico, donde conviven tiempos heterogéneos en una misma imagen. Agregándole, así, caos de la memoria del ser, donde a su vez se encuentra presente de manera mucho más directa la presencia del artista, mucho más que en el caso de Struth o Errazuriz, y el cartel funciona como un instructivo de obra, ya que estas frases de tiempos se van repitiendo y agregando nuevas a medida que se agrega una toma. A su vez, desde el 2000 en adelante, incluye retratos anteriores de Sara dentro de la pizarra, lo que da cuenta del recurso utilizado, de la cita, la imagen de la imagen y el texto del texto por la utilización del fragmento de Anguita. Podemos decir, por lo tanto, que la pizarra-cartel es el contenedor de citas, así por lo menos es el caso de los fotocarteles de *Estrella Solitaria*, que contienen la foto de la foto: el fotocartel contiene los fotocarteles que le anteceden, como bien se aprecia en la figura (27) en página 119.

Por lo que acabamos de mencionar, el fotocartel toma directa relación con el término acuñado por André Gide en 1893, *mise en abisme*, entendida como Lucien Dällenbach lo hace en *El Reflejo Espectacular* (1977):

“...que una figura esta abismada cuando se halla con otras en el centro del escudo, pero sin contacto con ninguna de ellas, refiriéndose a la imagen de un escudo que recoge en su centro, una réplica de sí mismo en miniatura”.

Aclarando lo anterior, Dällenbach define el término puesta en abismo “*como todo en clave que guarde relación de similitud con la obra que lo contiene*”¹¹⁸. (L. Dällenbach, 1991, p.16).

Ahora vamos a decir porqué el fotocartel cabe dentro del concepto *mise en abysme*. Podríamos definir el fotocartel como una sucesión consecutiva de abismos¹¹⁹, y es que la fotografía, como ya hemos mencionado, es una imagen espejo, que al igual que un espejo replica en fragmento parte de una escena real, la cual pierde su realidad, o sea que al ser imagen ya no es real. A diferencia del espejo, la foto funciona como imagen fija, pudiendo ser trasladable de un lugar a otro sin cambiar su contenido. Solo va a ir cambiando el contexto -si movemos el espejo, su contenido cambia en relación al contexto-. No por esto todas las imágenes funcionan como una puesta en abismo, pero en el caso de los fotocarteles sí, porque funcionan como imágenes de imágenes. Si ponemos una de las imágenes del fotocartel por sí sola, el primer retrato -que es un autorretrato- solo ésta, no funciona como una fotografía abismada, ya que desde el segundo hasta el décimo retrato se aprecia la puesta en abismo, mucho más aun en la décima que se ve una mayor prolongación de la imagen y una sensación de infinito. (ver figura 27, página 119).

La duplicación y multiplicación de los fotocarteles, se va a ir marcando por el cambio de escala del retrato particular de cada familia. Si en su formato inicial mide 60x40 cm, por cada toma se va reduciendo la imagen anterior,

¹¹⁸ Dentro de las artes plásticas para generar la puesta en abismo, los pintores utilizaban el espejo por su efecto de reflejo que duplica una imagen dentro de otra, como es el caso del emblemático cuadro de Velázquez *Las meninas*, en donde el espejo dentro de escena muestra la imagen de los reyes, que aparece enmarcada casi como un recorte sutil -ya que el espejo no está distorsionado, por lo que puede parecer un cuadro dentro de la escena, que entrega cierta profundidad a la misma, proyecta la escena hacia el exterior e invita a los espectadores a adentrarse en el cuadro. En este caso el espejo delata lo que hay al otro lado, el pintor representado, un autorretrato de Velázquez en el lienzo (L. Dällenbach, 1991).

¹¹⁹ Además de una tipología secuencial de retratos de una misma calle.

hasta llegar a la décima toma donde evidentemente

la **primera** contenida es la que logra **reducir más su tamaño**,

se reduce **nueve veces**,

la segunda toma se reduce 8 veces,

la tercera 7 veces,

la cuarta 6 veces,

la quinta 5 veces,

la sexta 4 veces,

la séptima 3 veces,

la octava 2 veces,

la novena **1 vez**

y la décima no se duplica

porque es el término de la secuencia, es ésta la que contiene todas las tomas de retratos familiares, por si sola es la que mejor da cuenta de su condición de imagen abismada -considerando que desde la toma dos ya se pone en escena la puesta en abismo.

El que se muestre la imagen que antecede a cada una, es lo que permite dar cuenta del objeto abismado, reducido para ser contenido en una nueva toma, o sea el fotocartel que fue llevado a una escena nueva para ser fotografiado de nuevo e impreso y así producir su copia, que por cierto no es igual a la toma original, sino que su tamaño se reduce porque adquirió un nuevo contexto, o más bien un nuevo contenedor que va a ser parte de una nueva toma fotográfica¹²⁰.

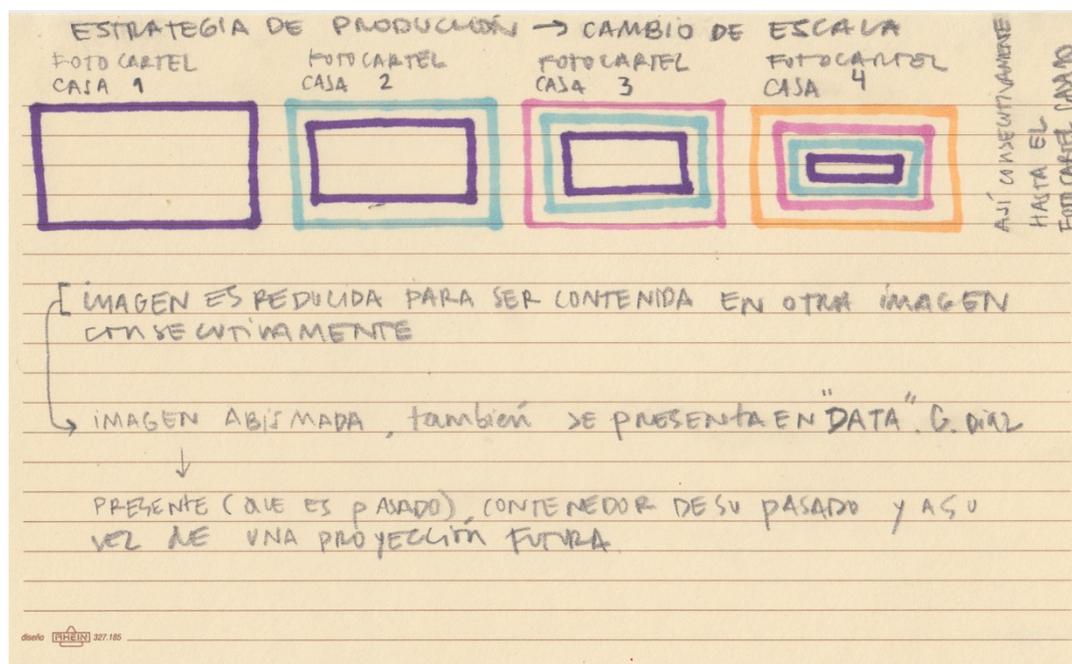
Como bien ya hemos aclarado, la multiplicación de imágenes que se va reduciendo proporcionalmente hace que la copia no sea igual a su original, decimos entonces que, es una sucesión de citas y no de apropiaciones, a pesar de usar la misma estrategia de producción de obra de Sherrie Levine en cuanto a sacar una fotografía a la fotografía e imprimirla. Bien sabemos que en *After Water Evans* la copia es igual al original, y lo que cambia de la obra es el contexto en el cual es instalado, en cuanto al momento histórico, el lugar físico y junto con esto sus espectadores, o sea su aquí y su ahora, mientras que la morfología de la imagen se mantiene intacta. Esto es por el efecto de realidad que tiene la fotografía y su capacidad de reproducción, donde la reproducción tiene la posibilidad de no tener variación con la original, lo que en el caso de *Estrella Solitaria* no se cumple del todo, pues ya dijimos que el tamaño de la fotografía original se reduce consecutivamente y se instala sucesivamente en diferentes contextos, es como que su aquí y su ahora se viera trastocado consecutivamente, y a su vez lo evidencia por la imagen reducida consecutivamente instalada en nuevos contextos, son registros fotográficos de su aquí y sus ahora¹²¹, los contextos se van haciendo imagen, por lo tanto ningún cartel es

¹²⁰ Cuando decimos nuevo contexto nos referimos al nuevo contenedor de la imagen reducida, que en este caso es la familia vecina-.

¹²¹ Sus aquí y sus ahora, nos referimos cuando cada familia sostiene el cartel de su vecino.

igual a otro y ninguno se ingresa al mismo contexto.

A continuación, el esquema muestra la estrategia de producción para los fotocarteles de *ES* -puesta en abismo-



El esquema además de dar cuenta de la imagen que contiene a imágenes que le anteceden, da cuenta de la convivencia de tiempos heterogéneos en una imagen, lo que ya se determinó en la obra *Data* de Gonzalo Díaz¹²². En *ES*, el quiebre del orden lineal no está tan claro como en la estrategia de Díaz, ya que la imagen contenida, si bien es una imagen que antecede a la imagen contenedor, no es la imagen antecedente más cercana a la imagen contenedora, por lo que el quiebre del orden lineal es marcado y evidente. En *ES*, el fotocartel es contenedor de tiempos heterogéneos marcados por un orden lineal, consecutivo, pero consiente de su pasado.

¹²² Mencionada en el capítulo 2, primera parte.

Ya dijimos que *Estrella Solitaria* no es una apropiación de la imagen, pues la copia no es igual al original, pero si mantiene la presencia de su referente -como también lo grafica el esquema- por lo tanto, *Estrella Solitaria* se acerca más al concepto de cita al cual ya nos hemos referido, pues como bien dijimos en la obra de Juan Dávila, la copia en su pintura¹²³ se diferencia del referente original. A pesar de utilizar la fotografía, en *Estrella Solitaria* ocurre lo mismo que en la obra de Dávila, en cuanto a que el original difiere de su copia, esta vez en cuanto a la reducción de tamaño de la fotografía original para ser contenida en nuevas imágenes.

Frente a la cita, podemos decir también que los retratos y autorretratos son una copia del retratado o de uno mismo y, porqué no también, una cita del retratado o de uno mismo -la imagen fotográfica es considerada como una de la representaciones más fieles a la realidad, pero no por eso es la realidad misma-. Recordemos que el retratado al enfrentar al fotógrafo y a la cámara, sabe que ésta proyecta imágenes del mismo, por lo que adquieren una pose más bien rígida -por sentir cierta vergüenza de lo que pueda proyectar en la imagen fotográfica por su efecto, imagen espejo, donde los retratados toman su propio papel dentro del esquema familiar, se intentan mostrar como ellos quieren ser vistos, o sea su propio ideal de ellos mismos-. Al mismo tiempo, los vecinos acceden a la toma de la imagen sin mayor pretensión sobre su imagen proyectada, pues saben que esta imagen no va a tener una circulación masiva como, por ejemplo, las imágenes de Struth, ya que yo y Valentina no somos artistas reconocidas. Por esta razón, a pesar de mostrarse los retratados de *Estrella Solitaria* con una pose rígida, pareciera que hay una menor pretensión en cuanto a la pose, al atuendo y al entorno (ver figuras 28, 28.1 y 28.2, página 126 y 127), nadie nos pregunta: ¿Cómo salgo en la foto? o ¿Puedes tomarnos otra que salgo mal? No sabemos si fue coincidencia o si influye nuestra condición de artistas recién egresadas. En este sentido, pareciera existir una confianza absoluta de parte de nuestros vecinos en nosotras pues, a pesar de ser unas desconocidas, en varias oportunidades, nos decían, “elijan ustedes la foto”

¹²³ Al ser la copia pintura ya difiere de su original, la pintura no tiene la fidelidad material de la imagen fotográfica.



(fig. 28) Toma 3
Imagen utilizada para fotocartel y televisor.



(fig. 28.1)
Toma fotográfica sin fotocartel para regalo.



(fig. 28.2)
Detalle figura 28.1.

En las imágenes (figuras 28, 28.1 y 28.2) podemos ver la no pretensión, particularmente por uno de ellos, Xabi -el primero de izquierda a derecha- que viste con su pijama, una bata y pantuflas-.

Posiblemente las poses sonrientes de Xabi, Kastor y Maider (de izquierda a derecha) quieren proyectar una familia feliz o que empatizan con el fotógrafo -a diferencia del retratado, Tomás, *En un cierto tiempo* de Paz Errazuriz (visto en el ítem 1.2)- quizás por cortesía hacia el invitado -nosotros-.

Lo que si sabemos es que, la relación entre fotógrafo y retratado, es similar al caso de Thomas Struth, pues el fotógrafo no es parte de la familia retratada, es un invitado de la familia, solo que Struth sí conoce a la familia retratada, como vimos en el capítulo 1.2. En el caso de *Estrella Solitaria*, las fotografías, son desconocidas para los retratados y viceversa, pero éstas desconocidas fotografías son parte del vecindario de los retratados, por lo que existe cierta empatía por el proyecto propuesto. Igualmente, las fotografías son tomadas en los espacios comunes de las casas, el

living -que es el lugar donde reciben a los invitados, casi siempre el externo a la familia comparte con sus miembros en el living y no en las habitaciones, a no ser que, el invitado sea de mucha confianza-. Solo en una casa, la casa de Andrea Lencina, nos mostraron las habitaciones a modo de tour, por lo que no se invade la privacidad del retratado, ellos deciden que mostrar y que no.

La utilización de un nuevo formato de la fotografía familiar, que difiere del álbum familiar, para establecer una nueva relación entre la fotografía familiar y el espectador, se presenta tanto en la obra de Thomas Struth, *Family Portraits*, como en *ES*. En el caso de *ES*, como ya hemos visto, se utiliza el fotocartel que mide 60x40cm, para que la imagen del vecino tome presencia dentro del retrato y del lugar en el que se realiza la toma fotográfica. Propone un cambio de escala entre el retrato familiar, fotocartel, y sus espectadores-retratados, además de que el formato permite que los retratados sostengan la imagen sin que se doble, por ser una imagen pegada sobre cartón adquiere una condición rígida, al igual que la toma y el encuadre elegido, un encuadre cerrado y una toma frontal. Similar es la estrategia utilizada por Struth, sobre el *fotocadro*, en el que también se modifica el formato clásico de una fotografía para llevarla a un formato de cuadro-pintura museal y así establecer una relación distinta entre el espectador y el retrato familiar, vinculado comúnmente a un tamaño álbum 10x15cm. aprox. -estableciendo comúnmente una relación más íntima-. Podríamos decir que este cambio de formato es el que permite también llevar la fotografía familiar a una dimensión artística.

La diferencia está en que Struth lo hace para darle un carácter museal, monumental a la fotografía, como bien ya dijimos en el ítem 1.2, para que así el espectador pueda captar los detalles y poder comparar la serie de fotografías familiares, ofreciendo una mayor observación. Struth no solo imprime sus fotografías en gran formato, alejándose del formato común de una fotografía familiar, -al igual que en *Estrella Solitaria*-, sino que la traslada de su origen, el hogar, lugar privado, al museo, un lugar público. Diferente al caso de *Estrella Solitaria*, donde el retrato familiar se queda en el espacio privado, pues la fotografía se traslada a la casa vecina del retratado. Además del cambio de formato de la foto familiar, en *ES* se le agrega a la

toma fotográfica familiar común un objeto, el fotocartel de una familia vecina, por lo que se puede decir que cambia la puesta en escena para conseguir una imagen abismada, o sea se le agrega el fotocartel al centro, para que tome un rol principal dentro de la escena, perdiendo en la imagen la particularidad de cada familia, a diferencia de las imágenes de *Family Portraits*.

b) Cambia el contexto de la obra de arte y el valor masivo de la fotografía.

Ya hemos mencionado que la descontextualización de la fotografía es la que la instala en una dimensión artística desde una dimensión cotidiana. Es entonces cuando surge la pregunta ¿*Estrella Solitaria* no entra entonces en una dimensión artística? La descontextualización de la fotografía familiar se queda en el espacio que le pertenece, el espacio íntimo, pero sin embargo la imagen familiar es sacada de su formato común y es trasladada -cargando el fotocartel por la calle- a la casa vecina, la fotografía familiar retratada no le corresponde a la familia que la contiene en su casa, y a su vez la imagen familiar, se escapa de la fotografía familiar común porque se utiliza la estrategia de la foto de la foto -la imagen abismada- y el cartel. Podríamos decir que el proyecto *ES*, al ser expuesto y ejecutado en el espacio íntimo de una vivienda utilizando la fotografía familiar como recurso, queda en un espacio ambiguo, entre lo cotidiano y lo artístico, manteniéndose en una dimensión privada. Por ello cabe destacar que, en *ES*, parte de la descontextualización se encuentra en la elección del lugar de exhibición de la obra de arte, que no es una galería o un museo, al igual que Galería Temporal¹²⁴. Podemos decir que en ambos casos existe un cambio de programa al lugar elegido, pues estos son espacios que en su naturaleza se alejan de la dimensión artística. En el caso de *Estrella Solitaria* se descontextualiza no solo el lugar de la inauguración de una obra de arte, sino que se descontextualiza la imagen fotográfica familiar, como ya hemos mencionado, el cambio de escena de la toma fotográfica familiar por agregar el fotocartel en la toma fotográfica, y por su cambio de

¹²⁴ Mencionada en el ítem 1.4

escala en relación a la fotografía familiar del álbum familiar.

Ya vimos el ejemplo anterior, que cambia el lugar de exhibición de la obra artística, que bordea entre el espacio público y privado, es Galería Temporal, que utiliza la galería comercial como centro de exhibición de obras de arte. Si bien estas galerías son parte del comercio público, por su arquitectura de baja altura ubicada entre intersticios de calles y edificios, funcionan como espacios intermedios entre lo privado y lo público. Podríamos definirlos como espacios semipúblicos, , en donde el espectador-transeúnte, es el que de manera sorpresiva es captado por la obra de arte -contraste dentro del lugar- en un lugar semi oculto entremedio de la caótica ciudad, lo que llamamos en el ítem 1.3, *regalo-pausa*¹²⁵

Podríamos decir que la obras de Galería Temporal y *Estrella Solitaria* adquieren una condición de obra ritual, por el espacio en que se encuentran, son espacios ocultos -semi ocultos en el caso de Galería Temporal-, en donde la obra no está dispuesta para ser vista por todos, por una gran masa de gente, por eso es que podemos decir que ambos proyectos no apelan al valor exhibitivo de la obra de arte sino que a su valor ritual. En *Estrella Solitaria*, ya sabemos que el espacio exhibitivo de la obra de arte, y parte del espacio donde se ejecuta la misma, es la casa de nuestros vecinos, por eso es que para la inauguración cada dueño es el que elige a quien se va a invitar¹²⁶. Diferente es el caso de espacios de exhibición como galerías o museos, donde no existe una invitación restringida de gente por ser un espacio público, generalmente se hace un comunicado por Facebook o por mail de la información de inauguraciones y las muestras de obras, ya que muchos de estos espacios apelan a la gran convocatoria¹²⁷. Estos eventos, a su vez, son registrados

¹²⁵ El transeúnte que camina directo al trabajo a paso automático, es posible que la obra capte su atención, pues él se detiene a contemplar la obra, por eso es que la llamamos regalo-pausa, o sea la obra es una sorpresa para el transeúnte que lo obliga a detenerse.

¹²⁶ No solo eso, recordemos que cada fotocartel y cada imagen familiar contenida en el televisor, va cambiando cada vez que se ingresa a una casa vecina, o sea ninguna fotografía se repite para ninguna casa ingresada

¹²⁷ Como el museo del palacio de la moneda y Corpates, exhibiendo exposiciones de carácter masivo como Andy Warhol y Yayoi Kuzama, apelando también al valor del autor, no solo por sus habilidades artísticas, sino por su vida personal.

por los medios de comunicación de prensa escrita, como algo imperdible, generando a su vez un efecto moda, ya que son exposiciones que están en boca de todos, no solo por personas ligadas al mundo del arte, lo que actualmente se ve exacerbando por el uso de las redes sociales, en el cual asistentes a una exposición X se fotografían con la obra para subirlas a sus Instagram o Facebook, como diciendo yo estuve aquí y soy parte de este evento que está de moda.

Como ya hemos visto, *Estrella Solitaria* opera de manera contraria, más cercana a la intimidad del espacio, lo que hace que la obra se mantenga en un espacio oculto, visto solo por algunos (en este caso los habitantes del hogar familiar y sus invitados, amigos y familiares íntimos), manteniéndose en un círculo cercano y por lo demás reducido, dando cuenta así del valor ritual de la imagen y su semejanza más con la estrategia de exhibición de una obra de arte de una iglesia-como mencionamos en el capítulo 1.3, solo algunos sacerdotes eran los espectadores de la obra de arte religiosa- que una estrategia de exhibición de obra de un museo o galería de arte.

A su vez, las condiciones del espacio de un hogar familiar, espacio íntimo-oculto, y la instalación de una obra de arte, que consta de un plinto blanco con un espejo y un televisor en su superficie que contiene la imagen fija familiar de un vecino en su pantalla, particularmente esta última es la que nos permiten hacer una analogía con los dibujos de bisontes y ciervos creados por hombres primitivos en las paredes de cuevas de Altamira y Dordoña en la era Paleolítica, donde el dibujo estaba vinculado al pensamiento mágico del hombre¹²⁸, y no a un pensamiento estético, al menos en su espíritu consiente, pues el hombre primitivo dibujaba el bisonte dentro de la cueva con una intención de que éste apareciera en el exterior y así ser cazado por el hombre y poder proveer alimento para él y su familia.

Nos vamos a referir al acto mágico y el poder de encantamiento de la imagen, ya que a esto apela *Estrella Solitaria*, cuando se instala la imagen familiar del vecino contenida en la pantalla del televisor que habita durante cinco días dentro de la casa de otro vecino, la casa actúa como cueva (espacio oculto-interior) y la imagen familiar

¹²⁸ Arte religioso y arte mágico del paleolítico operan de manera oculta-iglesia y cueva-

contenida en el televisor actúa como el dibujo del bisonte, para que así exista un reconocimiento y un encuentro entre vecinos en el exterior, en la calle, por lo que también cabe destacar el rol que cumple el televisor, como un elemento propio del hogar familiar que promueve el encierro -potencia el carácter ritual- y que funciona como una ventana hacia el exterior-produciendo un efecto mágico-¹²⁹. Es entonces cuando damos cuenta de que parte de los elementos materiales de *ES* están más cerca de un impulso mágico que un impulso estético.

Cabe destacar que en *ES* se entrega una nueva condición a la materia utilizada en este caso, la fotografía, entregándole un valor ritual, restringiéndola de su valor masivo por naturaleza, por las posibilidades que tiene ésta, sobre todo en la actualidad, de ser reproducida masivamente. La restricción de *ES* está en que las fotografías familiares se imprimen una vez y a cada una de las familias se le asigna una imagen diferente para que acojan en sus casas. Igualmente, los fotocarteles de *ES*, dan cuenta de la condición natural de la fotografía, la reproductibilidad técnica, sin embargo se restringe su masividad por la unicidad de cada cartel y por el lugar de exhibición en el espacio íntimo.

Por otro lado, al ocupar la casa de nuestros vecinos como centro de exhibición de la obra de arte¹³⁰, la inauguración toma un carácter hogareño que difiere de la inauguración de galería o museo, por lo que con Valentina intentamos de acentuar y así contextualizar las condiciones del espacio, mediante preparaciones de comida realizadas por nosotras. Valentina llevaba un queque de vainilla con manjar¹³¹ y yo preparaba unas masas de tacos al horno con queso y cebolla caramelizada, agregando el aporte de cada anfitrión-. Es aquí donde se marca otra diferencia con el espacio institucionalizado y/o establecido, ya que por lo general éstos consiguen auspicios para el vino y la comida es de banquetera –comida industrial congelada-

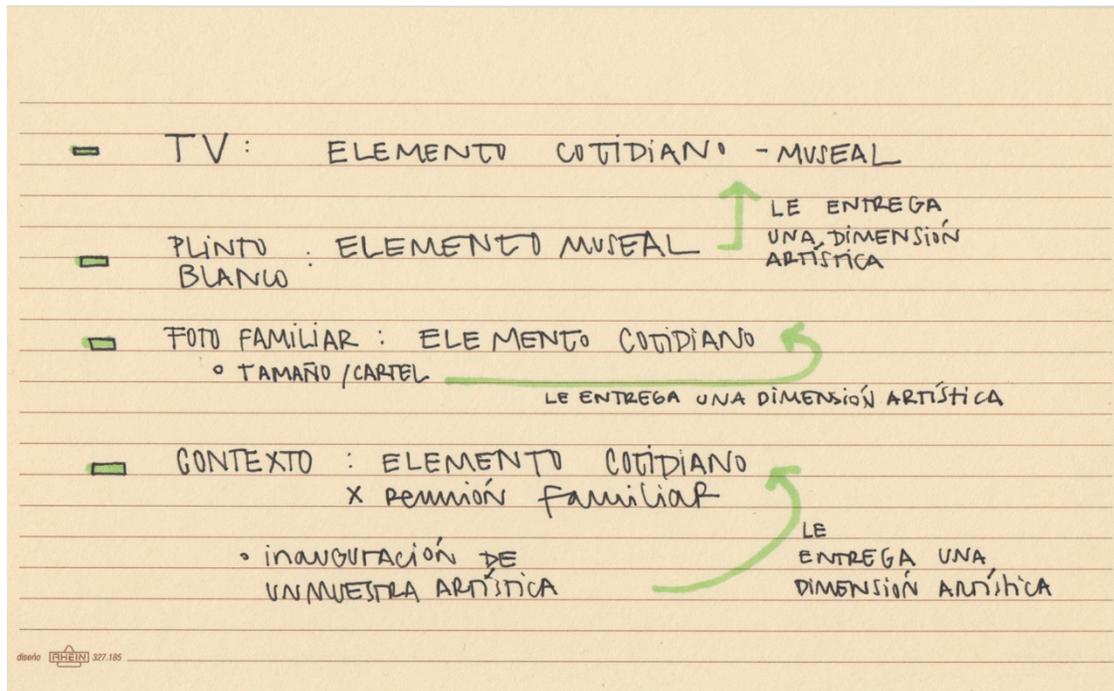
¹²⁹ Por ejemplo, como sucede cuando vemos las noticias, no enteramos lo que ocurre en el mundo desde la comodidad de nuestros hogares

¹³⁰ Que por lo demás no solo funciona como centro de exhibición, también se realiza parte de la ejecución del proyecto, como la toma fotográfica.

¹³¹ Es una receta de su madre

,donde el artista¹³² y mucho menos los espectadores son ejecutores-cocineros- de la comida o coctel de inauguración. En *ES* las estrategias se encargan de contextualizar la obra y experiencia con el contexto de estudio; además del coctel hogareño, la fotografía familiar pertenece al espacio cotidiano y a su vez son los vecinos-colaboradores los retratados, son parte de la obra, son imagen. La obra se adapta esta vez no por contraste como en el caso de Galería Temporal. Si bien en *ES* igual hay elementos que contrastan dentro del hogar familiar como es el plinto (elemento propio del museo) y la condición de cartel de la fotografía familiar, existiendo a su vez un elemento dual, propio del museo y del hogar familiar, como es el televisor.

Esquema que muestra la condición de cada uno de los elementos utilizados:



Otra obra, que también utiliza la contextualización de la obra con el espacio y sus habitantes, como *site specific*, o específicamente como un *mapeo etnográfico* - como lo denomina Hal Foster, práctica que se refiere a una forma del arte específica para un sitio de hoy en día- es barrio el molino de Paula Salas, vista en el capítulo 1.4,

¹³² Si hay excepciones cuando la comida es el elemento central y material de la obra, como emblemático caso del artista Rirkrit.Tiravanija -no es el caso de Estrella Solitaria-

donde utilizando los relatos de los habitantes en relación a su barrio, que a su vez es el lugar donde se instala el museo donde se exhibe la obra de arte. *ES* por otro lado, utiliza como centro de exhibición, y parte de la ejecución del proyecto, las casas de los habitantes del barrio en el que se encuentra nuestro taller y la imagen de los retratos familiares de nuestros vecinos.

c) Arte colaborativo y sus riesgos.

ES, al igual que *El Barrio del Molino* de Paula Salas, intenta equiparar la vida social y el arte, y esta unión, como bien dice Jaques Rancière, es la que puede anular el distanciamiento estético entre una obra de arte y espectador. En *ES* el espectador ya sabe cómo se ejecuta la obra por tanto se anula entonces la duda en el espectador, sin embargo, no está dada toda la información de obra a los vecinos, además hay otro factor, es que se les permite compartir con la obra de una manera más íntima, dentro de su hogar, por cinco días para establecer entonces un grado de observación y reflexión mayor, recordando también, que hasta esa etapa, los colaboradores no han visto sus imágenes ni la de todos los vecinos, solo han visto un fotocartel con el retrato de una familia vecina, tampoco han visto las simuladas páginas de vida social de revista, ni tampoco el encuentro vivo con sus vecinos. En la inauguración final en mi taller con el de Valentina, si tendrán la oportunidad de ver todos los elementos mencionados, donde el vecino-espectador, va a poder establecer nuevas relaciones, además, se invitó a familiares nuestros, profesores y compañeros de universidad, los cuales no están involucrados en el proyecto. Igualmente, en *ES* vemos el interés por acercar el arte a nuestros vecinos, y como esto corre el riesgo de anular la distancia entre espectador y obra alejando a la obra de arte de su duda y su misterio.

Anteriormente, dos párrafos más arriba, vemos que para referirnos ambas obras usamos el verbo utilizar, en cuanto a la utilización del relato de los habitantes, en *Barrio el Molino* y la utilización de las casas y de la imagen de los habitantes en *ES*. Es como más nos convencemos de que el llamado arte relacional, mencionado por Nicolas Bourriaud en el ítem 1.4, como un impulsor de relaciones humanas y un arte democratizador -con estas características- no alcanza a entrar del todo en *Barrio*

El Molino y en *ES*, ya que en ambas obras se está utilizando, de cierta forma, al colaborador, que por lo demás es voluntario, no hay remuneración en dinero, y finalmente es el artista el que se lleva los reconocimientos; él fue el creador y el ejecutor de la mayor parte del proyecto, y también el dueño de la misma. Así es como decimos que la autoría sigue siendo del propio artista y no es una autoría múltiple, sin negar por supuesto la participación de externos, por eso es que creemos necesario reformular el término arte relacional -para que entre dentro de *ES* y *El barrio del Molino*- como aquel que el artista necesita de voluntarios para la realización de su obra, sigue siendo él el que toma las decisiones plásticas y conceptuales de la obra.

Surge entonces una pregunta ¿Qué diría Claire Bishop¹³³ de *ES*?, Al contrario de Bourriaud, Bishop diría que *ES* no es una obra democrática, pues no existe antagonismo, al igual que *El Barrio del Molino*, involucra a personas de un mismo grupo, todos provenientes de un mismo barrio, de un mismo estrato social por lo que se ve reducido el nivel de debate y junto con esto el carácter democratizador de la obra de arte relacional, además de poner en duda la calidad de relaciones humanas, basadas netamente en la cordialidad. Conuerdo con la postura de Bishop, pero también es necesario dar cuenta de que la intención principal de *ES* no es democratizar, y que en ésta existen matices, según lo mencionado anteriormente por Bishop¹³⁴, si bien los colaboradores de *ES* son un grupo homogéneo ninguno de ellos se conoce, incluyéndonos¹³⁵, donde hay personas de diferentes edades, diferentes rubros y en un menor porcentaje diferentes nacionalidades, incluso en una misma familia. Por eso es que visto desde este punto de vista puede parecer un grupo diverso, o mejor podemos decir que dentro de un grupo que a grandes rasgos es heterogéneo, proveniente de un mismo barrio, existen diferencias, donde cada uno se puede potenciar de otro, y que por lo demás si es verdad que en un comienzo la interacción humana se basa en actos de cordialidad, pero esto es un potencial inicio para generar una comunidad generadora de diálogo, generando instancias e

¹³³ Mencionada en el ítem 1.3, sobre arte relacional

¹³⁴ Lo que creemos que diría Claire Bishop sobre *ES*

¹³⁵ Valentina y yo

imágenes.

La primera instancia de encuentro - concebido éste por el desplazamiento previo- entre los vecinos y nosotros, como una forma de convocar y un intento por crear comunidad, es mediante el puerta a puerta, estrategia vinculada a la campaña política democrática¹³⁶, para incentivar y persuadir el voto del habitante por el candidato político, generando también una instancia que permite la posibilidad al habitante de plantear sus necesidades y sus dudas como ciudadano al candidato visitante y éste le permite escuchar, visualizar y conocer en terreno el territorio que pretende representar y establecer un diálogo horizontal. Por un lado, podríamos decir que, si bien el votante conoce al candidato en vivo, permite que el voto le dé una mayor seguridad de que votó por alguien que conoce, pero por otro lado igualmente la visita es una visita basada en la cordialidad y en la persuasión, por lo tanto, es probable que el vínculo se rompa después de esa única visita.

Por lo que, tanto en el puerta a puerta de la campaña política como en el puerta a puerta de *Estrella Solitaria*, corre el riesgo de que la visita a la casa de un desconocido se base en la cordialidad y en la ruptura fácil del vínculo, ya que no se genera un vínculo profundo. Sin embargo, en *ES* se realiza más de una visita por casa, primero el puerta a puerta, luego la toma fotográfica, y después la inauguración. Esto hace que el vínculo vaya adquiriendo un tono más profundo, y que nosotras al ser también vecinas del barrio, nos vayamos reconociendo en la calle y se vayan generando conversaciones en la calle fuera de las visitas programadas para el proyecto. Igualmente, al dejar de trabajar en la oficina taller de *Estrella Solitaria*, el vínculo se ha ido quebrando, no hemos ido distanciando.

d) Desplazamiento del artista, puerta a puerta como estructura aprendida

¹³⁶ Elecciones por votación del pueblo.

modificada.

Además del puerta a puerta de la campaña política, cabe destacar otro ejemplo, los testigos de Jehová, que también operan mediante el puerta a puerta. Lo usan como una manera de entregar el mensaje de la Biblia, como una manera de persuadir. Muchas veces se ven enfrentados a que no les habrán la puerta o les corten el citófono, una situación a la que también nos vimos enfrentadas en el puerta a puerta de *ES*, ya que tocamos el timbre a 40 casas aproximadamente, y 15 nos contestaron el citófono o abrieron la puerta y 9 accedieron a participar del proyecto.

En base a lo anterior, surge una observación del barrio en el puerta a puerta y es que las nueve casas que accedieron a participar del proyecto, son casas que funcionan con timbre y no con citófono, pues el timbre permite que el habitante de la casa abra la puerta y salga a la calle a ver quién toca su timbre y así puede vernos cara a cara. De esta manera pudimos explicarles la propuesta artística de la cual queremos que forme parte, pues nos era muy difícil explicar la propuesta artística por el citófono, ya que la idea era contarles también quiénes éramos, qué es lo que hacíamos, que éramos vecinas de la misma calle, y que teníamos una idea de proyecto artístico con el barrio y particularmente con los vecinos.

Por otro lado, cuando comenzamos el puerta a puerta, existía un sentimiento de vergüenza, emoción, nervios y duda de que el proyecto quizás no iba a funcionar pues el pedir ingresar una obra de arte de la cual en ese entonces no sabíamos el objeto material que se iba a ingresar a la casa de unos desconocidos. Las probabilidades de rechazo eran altas, existiendo el sentimiento de incertidumbre de que quizás no íbamos a conseguir un numero relevante de colaboradores, o que la gente no entendiera porqué estábamos haciendo un proyecto artístico con ellos y existiera cierta desconfianza por parte de nuestros vecinos. El sentimiento incertidumbre que sentíamos antes de que nos abrieran la puerta, hacía que a veces nos dieran ganas de salir corriendo antes de que abrieran la puerta, sobre todo después de haber tocado varias casas sin conseguir ningún vecino interesado. Se nos iba apagando la energía y las ganas de explicar el proyecto.

Es así como aparece un último ejemplo de puerta a puerta relacionado al juego, y es el clásico juego de barrio, rin rin raja, que consiste en tocar timbres y salir corriendo antes de que el habitante de la casa a la que se toca el timbre abra la puerta. Pasaba lo mismo con *ES*, pues también generaba temor y nervios el momento de espera a que abran la puerta, pues no se sabe si van a abrir o no. Otro aspecto en común es que para que funcione, el rin rin raja y *ES*, se necesita que el habitante abra la puerta. La diferencia es en uno sales corriendo y en el otro no, aunque a veces sí existía la necesidad de salir corriendo por nervios y vergüenza. Un tercer aspecto en común es que se interrumpe al habitante de sus labores cotidianas del hogar por el sonido del timbre, sin ser en ninguno de los casos un mensaje necesario como el cartero, el repartidor de diarios, algún amigo familiar de visita. Lo diferente está en que el rin rin raja corresponde a alguien que toca el timbre pero que no lo quiere visitar o establecer una conversación, sino que simplemente quiere interrumpir por nada -solo con el fin de molestar- al vecino de sus labores cotidianas, mientras que en *ES* el puerta a puerta consiste en establecer una primera aproximación con nuestros vecinos, dando a conocer una propuesta artística.

Se aprecia entonces que *ES* toma carácter de performance y juego -en el sentido mencionado por Diana Taylor y Johan Huizinga en el ítem 1.5.- porque aprende de estructuras ya conocidas de puerta a puerta y las modifica¹³⁷ para crear una estructura autónoma con sus propias reglas, con un espacio y tiempo determinado. El puerta a puerta de *ES* se realiza en la calle Estrella Solitaria en Ñuñoa, y va a durar hasta que se realice la última inauguración (número de casas limitado). Existe otra característica del juego: la incertidumbre de la resolución. No sabemos cuántos vecinos van a abrir la puerta. Existía una probabilidad de que nadie quisiera formar parte de la propuesta artística.

En el puerta a puerta de *ES* vemos, al igual que en *Self Portraits with Men* y *El barrio del Molino*, que el artista es el que se desplaza en busca de colaboradores

¹³⁷ Puerta a puerta campaña política, testigos de Jehová y rin rin raja, éste último es el único que se jugó y no fue parte de netamente aprender por observación de un acto corporal sino que la acción del acto corporal aprendido de nuestros padres y hermanos mayores que también jugaban; nos transmitieron esta estructura.

desconocidos y espectadores de la obra. En el caso de *ES* estos no solo participan de la obra sino que son espectadores seguros de la misma, pues la exhibición de la obra es en su misma casa, por lo que no tiene la necesidad de desplazarse al museo para ver la obra de la cual participó, a diferencia de los colaboradores de *Self Portraits with Men* y *El barrio del Molino*, que exhiben sus obras en espacios institucionales. El desplazamiento del artista en *El barrio del Molino* solo se condice para la captación de relatos de habitantes del barrio y en *Self Portraits with Men* por la toma fotográfica familiar en la casa de los mismos colaboradores -que por lo demás se demuestra el desplazamiento de Dita, por la repetición de ella en los diferentes retratos familiares- En *ES* el desplazamiento del artista se presenta en sus tres etapas, puerta a puerta como una primera aproximación a nuestros vecinos y para captar a los colaboradores, luego la toma fotográfica familiar con el fotocartel y la inauguración en la casa de los vecinos. Por otro lado, los fotocarteles también son desplazados, del plotter a la casa vecina, no solo era necesario el desplazamiento del artista como tal, sino que el material, fotocartel, debía ser trasladado para realizar la toma familiar. El fotocartel, a su vez, da cuenta de su desplazamiento por la imagen abismada que muestra.

e) Desplazamiento de materia foto.

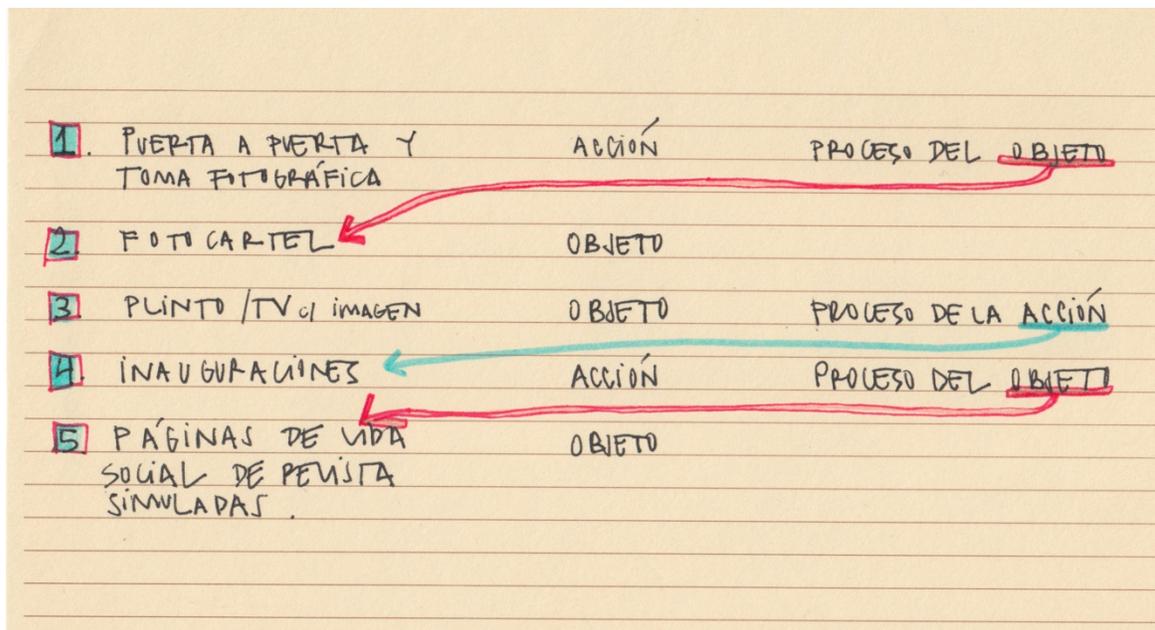
Nos vamos a referir al último punto mencionado, el traslado del fotocartel de un lugar a otro y su relación con la forma en que opera el collage, ya que en *ES* no solo existe un desplazamiento del cuerpo del artista de un lugar a otro, sino que también un desplazamiento de la fotografía de un lugar a otro. Tanto en el collage de Hannah Hoch, como en la pintura collage de Juan Dávila existe un desplazamiento de imágenes masivas al lienzo, que finalmente componen una nueva imagen que se ve conformada por imágenes que provienen de diferentes contextos que conviven en una, imposibles -no imposible pero poca probabilidad- de convivir en la vida real y a su vez en los medios de comunicación de prensa escrita. Siimilar es lo que ocurre con *ES*, ya que además de tener en común que en ambas obras existe un traslado de

la materia, fotografía, también existe una convivencia de desconocidos dentro de la imagen, y en *ES* no solo dentro de la imagen sino que es un encuentro entre vecino vivo y vecino en imagen -ambos vecinos desconocidos-, y posteriormente en el cierre final de proyecto con la última inauguración en la oficina- taller del padre de Valentina, un encuentro vivo de los vecinos participantes- lo cual no ocurre en la obra de Dita Pepe y Paula Salas, a pesar de existir un encuentro entre artistas y colaboradores, no hay un encuentro entre colaboradores.

f) Acción performática como proceso de obra objetual y como obra en sí misma.

Tanto en *ES* como *Self portraits with men*, se utiliza la acción performática como medio para llegar a la fotografía, la cual por sí sola va a demostrar el desplazamiento del artista de familia en familia. La diferencia está en que *ES* no solo quiere conseguir la toma fotográfica en sí misma, sino que busca generar instancias a través de la fotografía y experiencias para compartir entre nosotras y nuestros vecinos, y a su vez entre ellos mismos, los cuales son colaboradores del proyecto, son imagen, son espectadores seguros y a la vez son cuerpo de la inauguración. Así, se puede decir que en *ES* hay un problema de materia, hay materia lúdica y hay materia estática (objeto) que se relacionan entre sí, hay componentes de las artes plásticas y componentes de la performance que se entrelazan para dar forma a la obra total. Damos cuenta en *ES*, que no solo el desplazamiento del artista hacia desconocidos es el generador de encuentro, sino que la obra objetual es también el impulsor de reunión. Acción y objeto se necesitan y se complementan.

El siguiente esquema da cuenta de las estrategias de producción de la acción que anticipan al objeto y la estrategia de producción de acción que es posteriores al objeto en ES:



El puerta a puerta y la toma fotográfica son estrategias de acción que anteceden al fotocartel. Luego de tener las diferentes tomas fotográficas procedo a la creación del segundo objeto: la imagen digital fija dentro del televisor apoyado en un espejo sobre un plinto, que es la obra central, la que concede y justifica la inauguración de una obra de arte, por la cual es posible obtener registro fotográfico de la celebración, del evento, reunión familiar, para la creación del tercer objeto material de ES, las páginas sociales de eventos. Finalmente se reúnen todos los objetos obtenidos, para ser expuestos en una inauguración final como cierre del proyecto. Aquí se encuentra la diferencia con *Self portraits with men*, que culmina con la fotografía en el museo. ES, en cambio, culmina con la inauguración final, donde se reúnen todos los colaboradores del proyecto, en cuerpo físico y en imagen, como una instancia única e irrepetible, pues la muestra dura solo un día. La obra final es un todo, entre objeto y performance.

Si bien en el caso de los artistas performáticos, como Las Yeguas del

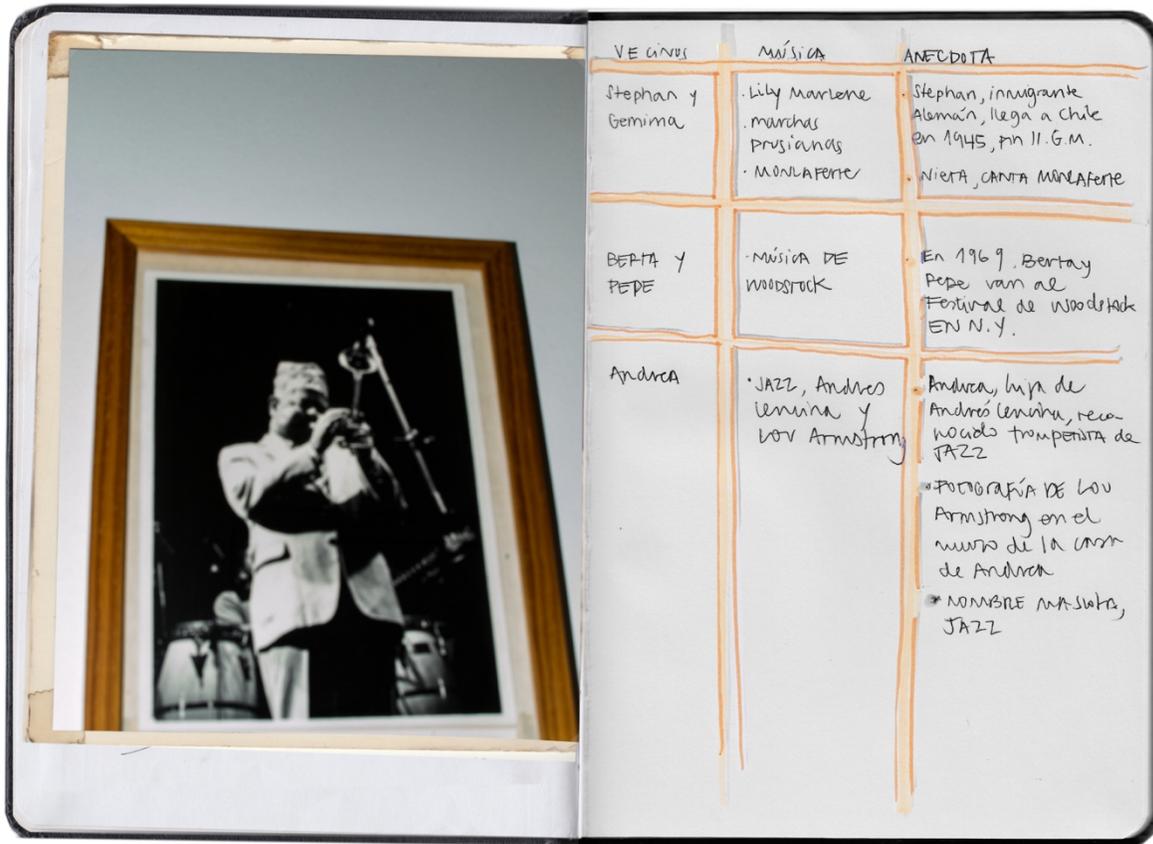
Apocalipsis, también se ve desplazamiento del artista hacia los espectadores, ambos interrumpiendo el que hacer externo, hay diferencias considerables en la forma de operar, no solo por la manera de interrumpir en el lugar¹³⁸, sino que en cuanto el problema de la materia. Con de la obra de Las Yeguas del Apocalipsis, la materia utilizada principalmente es el movimiento del cuerpo del artista, mientras que en *ES*, no solo es el cuerpo del artista, es el cuerpo del colaborador voluntario y la fotografía, donde la obra no solo es acción sino que también es objeto, la fotografía también es parte de la obra, y no solo funciona como un mero registro, lo que podría o no podría ser en el caso de Las Yeguas del Apocalipsis ya que no era parte de la obra en sí misma. La fotografía en el caso de *ES* funciona como un registro de la acción intencionado, para formular una secuencia de retratos familiares consecutivos que se ven reflejados por la imagen abismada, se construye un objeto de registro de una acción sino que en un objeto contemplativo (fotocarteles, televisor con imagen), y que en la ya mencionada inauguración final ambos, acción y objeto, se ven complementados como una escenografía de un baile o de una obra de teatro.

En la inauguración final se agrega otro elemento que aporta al componente lúdico y es la inclusión de la música¹³⁹, propia de una junta familiar o de amigos, tomando en cuenta los gustos musicales de los vecinos, que nos iban dando cuenta en conversaciones de visitas anteriores (ver Imagen 29)¹⁴⁰

¹³⁸ En *ES* el espacio íntimo y cotidiano, basado en una interrupción cordial, mientras que *Las yeguas del apocalipsis* usa una interrupción con tono de protesta en un espacio público y solemne.

¹³⁹ Como menciona Johan Huizinga en *Homoludens*, por que la música se compone de movimiento y de ritmo e incita al movimiento del cuerpo

¹⁴⁰ Imagen, doble página bitácora de anotaciones del proyecto *ES*- en la página izquierda hay una imagen de Lou Armstrong y en la página derecha hay un cuadro comparativo de los gustos musicales de nuestros vecinos, para la realización de la *playlist* de la inauguración final.



(fig.29) Bitacora *Estrella Solitaria*
 Página izquierda: imagen de Lou Armstrong
 página derecha: cuadro informativo de los gustos musicales de nuestros vecinos,
 para la realización de una *playlist* para la inauguración final.

El fin de la música de fondo para la inauguración final de *ES*, toma relación con la historia de nuestros vecinos, es para hacerlos sentir cómodos y generar un ambiente distendido, contextualizar el lugar y la instancia, donde la música no funciona por contraste, permite acentuar el carácter de celebración de la inauguración y el componente lúdico ya mencionado, destacando el carácter inclusivo de la misma, incidiendo en la corporalidad del invitado. Recordemos que Nan Goldin también utiliza la música dentro de sus muestras fotográficas, también con un fin contextualizador, ya que The Velvet Underground, como ya dijimos, era un grupo contemporáneo a Goldin y al underground de Nueva York, al que Goldin y sus retratados -amigos-pertenecían. Ambas muestras artísticas están así más cerca del ritual familiar, ya que

a su vez los retratados, vecinos (ES), amigos (Goldin) eran parte de la audiencia-

A continuación, se muestra un cuadro comparativo-explicativo de cómo opera la acción del artista, Las Yeguas del Apocalipsis y en *Estrella Solitaria*:

	LAS YEGUAS DEL APOCALIPSIS	ESTRELLA SOLITARIA
ACCIÓN DENTRO DE	ACTO SOLEMNE Y FORMAL ESPACIO PÚBLICA - MASIVO	ACTO COTIDIANO ESPACIO ÍNTIMO - PRIVADO
INTERRUPCIÓN POR	ACCIÓN IMPROVISE CON TONO DE PROTESTA	ACCIÓN COTIDIANA CON TONO CORDIAL
INTENCIÓN	INCOMODAR	HACER SENTIR COMODOS Y SALIR DE LA RUTINA
REGISTRO FOTOGRAFICO	NO LO NECESITA / NO LE IMPORTA NO ES INDISPENSABLE	SI LE IMPORTA, LO NECESITA SOLO CORTAL, SINO PARA LA CREACIÓN DEL OBJETO CONTEM- PLATIVO (TV - FOTOCARTEL - PAPER SIMULADAS DE REVISTA)
ACCIÓN PERFORMATIVA	SÍ	SÍ
OBJETO CONTEMPLATIVO	NO	SÍ
COAUTORÍA	SÍ, DOS AUTORES SE ENFRENTAN A UNA PROBLEMATICA SOCIAL QUE LES APECTA. DOS AUTORES SE ENCUENTRAN EN LA MISMA SITUACIÓN	

g) Coautoría, ventajas.

Cabe destacar el último punto mencionado en el esquema, coautoría. Trabajar en conjunto y no se refiere al trabajo colaborativo o al arte relacional sino que se refiere a la coautoría del trabajo entre dos o más artistas que crean una obra o instancias artísticas, no hay un solo autor, en donde la importancia y el valor del autor en el arte se ve reducido por la coautoría. Esta manera de operar en conjunto ayuda a potenciar el discurso, es como decir: no estoy solo en esto. El discurso se reafirma por otro y a su vez el trabajo se mantiene en tela de juicio constante, está en permanente conversación entre uno y otro, ambos autores y creadores de la obra, lo que también va dando seguridad al proyecto y a la propuesta. Por otro lado existe una ventaja no menor que es la división de los gastos del proyecto, dependiendo de la cantidad de

autores y si el proyecto es auto gestionado, como es el caso de *ES*.

La coautoría se impulsó por estar ambas, Valentina y yo, en una circunstancia similar como artistas y como exalumnas egresadas de una Universidad privada, sin oportunidades asequibles y que nos interesaran dentro del circuito artístico. A su vez, la coautoría también fue vista como un factor facilitador y agilizador del proyecto *ES*, ya que tanto yo como Valentina cumplíamos diferentes roles, según nuestras falencias y nuestras capacidades intrínsecas y del momento. Valentina con una fuerte habilidad social, se hacía cargo generalmente de entablar las conversaciones con los vecinos, ya que existe un interés por hacer sentir bien al otro, lo que genera inmediatamente un tono de simpatía en los vecinos, por otro lado yo me encargaba de la toma fotográfica, evaluando la iluminación y la distribución del espacio, para conseguir la toma deseada. Funcionamos así la mayoría de las veces, sin embargo, ambas practicábamos las dos tareas, tanto sociales como técnicas, cambiando los roles para así no aburrirnos del proyecto, teniendo claro que era fundamental la coautoría para coordinar las dos tareas, pues ambas nos necesitábamos, sino el trabajo podría haber sido muy desgastante, considerando también que los elementos objetuales de mayor peso que conformaban la obra, como el televisor y el plinto (acarreado mediante un carro de feria) los llevábamos caminando a cada una de las casas¹⁴¹

Por eso es que, para la coautoría, tomaremos en cuenta lo que menciona Hans-Georg Gadamer en relación al juego. Se necesita jugar con otro para que exista el juego, y en *ES* vemos que no solo hay participación externa, sino que la obra es hecha en coautoría, por Valentina y yo. Desde el inicio del proceso de *ES* existió el juego como dinámica, donde el coautor, en este caso un amigo, viene a potenciar la dinámica de juego¹⁴².

¹⁴¹ Consideremos también que ésta dinámica de llevar los objetos por la calle, nos ayudaba para vincularnos con los vecinos en la calle, buscando oportunidades de encuentro casuales.

¹⁴² Por ejemplo: el ring ring raja es posible jugarlo solo -un único tocador de timbres- , sigue existiendo un jugar con, ya que se juega con el habitante que está dentro de su casa y abre la puerta, pero al jugar con un amigo el ring ring raja, el juego se ve potenciado, se comparte la experiencia y las risas.

h) Juego inclusivo: celebración familiar como inauguración.

Otros aspectos por los que *ES*, entra en la dinámica del juego y su componente lúdico es por integrar dentro de ella la celebración como parte de la obra. Nos referimos a la serie de inauguraciones realizadas en las casas de nuestros vecinos y la nuestra, destacando lo mencionado por Johan Huizinga en relación al arte plástico objetual y que su entrada a lo lúdico es únicamente cuando entra en forma de rito, de fiesta o de acontecimientos sociales, destacando que el juego está fuera de la vida corriente, escapando de lo racional y de lo útil¹⁴³

El último punto se relaciona con lo mencionado en capítulos de 1.1 y 1.5 de la primera parte, respecto a que se entra en juego cuando se sale de lo cotidiano, por ejemplo, en una vacación o celebración¹⁴⁴. De esta forma es como ingresa el juego en *ES*, pues yo y Valentina, como artistas, trabajamos desvinculadas de toda institución artística establecida, por otro lado, escapamos de la dinámica de trabajo de taller de encierro, de un trabajo manual lento y minucioso plástico -lo que no habíamos hecho hasta ahora- y también podemos decir que es un trabajo que escapa de lo útil y lo práctico, a pesar de que probablemente cualquier obra de arte escapa de estas dos cualidades. En este caso, el alejamiento de lo útil y lo práctico, se ve potenciado por el alejamiento del circuito artístico formal ya que por ejemplo, al postular a una beca de estudios o trabajo, la obra *ES* va a tener menos valor que una obra que fue expuesta en un museo o galería de renombre, tiene menos validez. Aquí se demuestra que *ES*, pierde su utilidad y practicidad de existir, o sea que no sirve para nada -o sirve menos- dentro del lo práctico, de lo útil. Complementando también otras operaciones de *ES* que vienen a interrumpir la vida práctica -labores cotidianas- de nuestros vecinos, una de ellas es el puerta a puerta, luego la toma fotográfica y la instalación de la obra e inauguración, o sea más que alejarse de lo cotidiano -como

¹⁴³ Bien ya sabemos que lo lúdico puede entrar en el proceso de una obra plástica objetual, pero nunca en la obra objetual en sí misma.

¹⁴⁴ Mencionado por Gadamer en el ítem. 1.5, menciona que entrar en juego tiene directa relación con salirse de lo cotidiano y recordando también lo que declara Pierre Bourdieu en el capítulo 1.1, que al hacerse a un lado uno se divierte -vacaciones o celebración-, y que estos momentos de diversión son dignos de la toma fotográfica- como fue mencionada para este punto la obra de Dita Pepe ya que la artista sale de su origen.

menciona Gadamer- en *ES* se rompe la rutina de nuestros vecinos, con tres actos de interrupción: puerta a puerta, toma fotográfica con fotocartel e inauguración. Por lo que, declaramos que *ES* cambia, por momentos, el rumbo de la vida práctica de nuestros vecinos, para entrar en juego. Vemos como arte y celebración se encuentran dentro de *ES* de manera permanente, tanto en su proceso como en su cierre¹⁴⁵. Este encuentro se presenta en las inauguraciones, las tomas fotografías y la obra objetual; entra en juego, tanto el componente lúdico como el juego estético del rito contemplativo de la obra, dando cuenta que, uno no es necesariamente excluyente de otro.¹⁴⁶

La inclusión dentro de la celebración, específicamente de la inauguración de una muestra artística, es necesario poner en duda, pues si bien las inauguraciones de galerías o museos son abiertas a todo público, igualmente los visitantes son los mismos de siempre vinculados al mundo artístico y a la ya mencionada elite, la mediación es escasa¹⁴⁷ y va enfocada a pequeños grupos vinculados a la institución artística, la gran mayoría conocidos entre sí, donde generalmente hay una preocupación por los atuendos de los visitantes, cierta preocupación en la apariencia, sin dar cabida por ejemplo para que un visitante entre en pantuflas con la bolsa de pan o la bolsa de la farmacia. Por lo que podemos decir que la celebración en torno a una obra de arte, si toma características excluyentes. Diferente al caso de la celebración en torno a la obra de arte de *ES*, ya que al ser dentro del hogar familiar, los atuendos se tornan más casuales y coloquiales, sin pretensiones¹⁴⁸, por lo que difícilmente alguien se puede sentir excluido, considerando también que el proyecto es inventado por nosotros, también visitantes de la muestra; nosotras somos las que ingresamos a la casa de nuestros vecinos, por lo que se genera una horizontalidad entre nosotras y los vecinos, tomando en cuenta que también nosotros entramos en

¹⁴⁵ Diferenciándose del fenómeno de inauguración de una obra plástica objetual de una galería.

¹⁴⁶ Destacando la analogía que hace Gadamer en el capítulo 1.5, entre la obra de arte que permanece en el tiempo -objeto-, por ser proveedora de juego estético, y la celebración ambas promueven la inclusión.

¹⁴⁷ Exceptuando Corpartes, igualmente su ubicación apela a un público ABC1, y Centro Cultural La Moneda

¹⁴⁸ Como se evidencia en las imágenes 28, 28.1 y 28.2 (pág. 126 y 127)

la categoría vecino, por lo que nadie se siente ajeno.

Las inauguraciones de *ES*, como ya hemos mencionamos anteriormente, son de carácter hogareño alejada de la inauguración de galería y de museo, donde el televisor toma un rol relevante, pues es el objeto que propone el ritual familiar, juntarnos a compartir en torno a éste¹⁴⁹. Tomando esta vez el televisor un acto contemplativo diferente, porque la imagen instalada en la pantalla ya no es imagen en movimiento, no hay un bombardeo de información, sino que la imagen fija viene a cambiar en cómo se mira el objeto, se transforma en un rito contemplativo más íntimo y reflexivo.

Otro aspecto interesante que viene a proporcionar el televisor es su condición de compañía en el hogar, ya muchas veces hemos escuchado decir a personas que prenden la televisión para no sentirse solos. Bueno, en este caso el televisor con la imagen de sus vecinos, viene a proporcionar compañía de los mismos al hogar.

Tanto en la imagen del televisor como en los fotocarteles -imágenes de imágenes de vecinos dentro de sus vecinos, en su representación se aprecia la inclusión y la noción de juego¹⁵⁰ - la manera de operar en *ES* es mediante la descontextualización: fotografiando, imprimiendo y trasladando -ya mencionamos que al fotografiar también se está fragmentado, ya que una toma fotográfica no puede abarcar la totalidad del espacio- repitiendo esta operación 10 veces, recordemos que la descontextualización también está en que la fotografía familiar del fotocartel no corresponde a la familia que acoge en su hogar la imagen. La composición de la imagen compuesta de imágenes, donde ya hemos definido que la secuencia fotográfica de citas consecutivas y su condición de imágenes abismadas, se aprecia la imagen que le antecede dentro de la imagen sucesora, dando su condición de recorte y traslado por el cambio de escala. Tanto en la obra de Hannah Hoch¹⁵¹ como

¹⁴⁹ Por ejemplo, muchas familias se reúnen en torno a un televisor para ver partidos de fútbol, series, festival de viña, elecciones presidenciales etcétera, entonces podemos decir que el televisor aun promueve el ritual familiar y que es usual que forme parte de una celebración de la misma, en un uso colectivo a diferencia del computador o celular.

¹⁵⁰ Mencionada por Gadamer, como la auto repetición del movimiento del juego, ya que al igual que Hannah Hoch, que opera mediante el recorte y el traslado de la imagen -collage-.

¹⁵¹ Ver figuras 23 y 23.1 (pág. 90).

en *ES* podemos decir que la imagen final delata el proceso, y como bien ya hemos dicho estas se condicen por el traslado de imágenes a contextos que no les pertenecen a encuentros de contextos diferentes, más bien un encuentro de personas desconocidas entre sí, en imágenes, fomentando a la misma el carácter inclusivo, potenciado por el uso de la fotografía familiar, que no deja fuera a nadie.

Este traslado del fotocartel y del televisor, con la imagen del vecino a la casa de otro vecino, ese encuentro entre imagen de un desconocido y de un vecino vivo - que sabe que la imagen es un vecino- proporciona en él cierta curiosidad por saber más del retratado. Podemos decir que el desplazamiento de la fotografía y del televisor con la imagen del vecino¹⁵², incentiva a conocer al otro desconocido, al menos genera la curiosidad -el acto mágico toma su curso-, viene a actuar frente a la problemática actual de barrio, el encierro y la pérdida de vida de barrio ya mencionada¹⁵³ - consideremos también que la forma de operar puerta a puerta, genera ese acercamiento -antes inexistente- entre nosotras como vecinas y el resto- Al igual que Hoch la imagen promueve la "solución" de una problemática de nuestra sociedad, la imagen proporciona encuentros entre desconocidos que ojala se encuentren en la realidad, podríamos llamar tanto a las imágenes de Hoch como de *ES*, como imágenes que facilitan encuentros¹⁵⁴ y desde un pensamiento más idealista, imágenes que proporcionan un intento de democratizar, tanto los medios de prensa escrita como en el arte.

i) Ironía y simulación como cita, una alternativa inclusiva.

Para *ES* es fundamental destacar la ironía como aquello que busca ir en contra de la lógica, y entregar un cambio a lo establecido¹⁵⁵. Por un lado Estrella Solitaria

¹⁵² Operación del collage, mencionada en el ítem e), acompañada del cuerpo del artista.

¹⁵³ Los vecinos dan cuenta de su desconocimiento por el resto de los vecinos, algunos se ubican, pero no comparten.

¹⁵⁴ Al igual que el trabajo de Dita Pepe, mencionado en el capítulo 1.1 de la primera parte

¹⁵⁵ Como ya vimos en la obra de Hannah Hoch, se produce este cambio en la forma de mostrar los medios de comunicación masiva de prensa escrita, presentando imágenes recortadas irregulares

muestra un esbozo de ironía al instalarse al interior de una casa particular de desconocidos, escapando del espacio del circuito artístico formal, de sus condiciones morfológicas, como es el cubo blanco y de la exhibición masiva de las muestras, que por lo demás ya sabemos bien que la masividad en las muestras artísticas no ocurre muy seguido. *ES* intenta entregar una alterativa real al circuito artístico instaurado adaptándose a nuestras propias inquietudes como artista recién egresado -siendo conscientes que un desconocido no va a ir a visitar una obra de arte de un artista que recién egresa de la universidad, basándonos en nuestra propia experiencia-. Al instalarse las obras en casas particulares, no hay mediación, pues no es necesaria, los espectadores son los dueños del espacio.

Ya mencionamos que *ES* adquiere dentro de sí el termino *tipología*, sin abordarlo desde la totalidad ya que a su vez *ES* es una secuencia limitada -etapa de fotocarteles-, por lo que podríamos definirla como, tipología de familias limitada de un abismo secuencial. El camuflaje de *ES* está presente en los fotocarteles, por la utilización de las imágenes en blanco y negro todos los fotocarteles, no hay contraste entre la imagen contenida y la imagen que contiene a otra imagen, por una homogenización de la tonalidad monocroma, requiriendo una mayor observación en la imagen para descubrir el abismo delatado por el borde regular rectangular del cartel contenido y su cambio de escala.

Bien sabemos que lo irónico entra en el campo de la simulación, no solo mediante el acto contrario a la fuente referencial, sino que la simulación funciona en base a simular ser tan parecido la fuente original, siendo la duda la que prevalece. Hasta ahora no hemos presentado la simulación dentro de *ES*, y es que esta no ingresa directamente en el campo de los fotocarteles o de la imagen en el televisor, sino que opera en el campo de un tercer y último elemento de la obra objetual material de *ES*, que son las simuladas páginas sociales de revistas que contienen los registros fotográficos de cada una de las inauguraciones en las casas de nuestros vecinos. La simulación funciona porque opera imitando los elementos de una página social de

conformando híbridos deformes lejanos a la morfología ideal del ser humano, lo que proporciona el efecto contrario a lo que muestra la revista.

revista, a tal punto que las diferencias de diseño y leves variaciones en el contenido hacen que parezca una autentica página social de revista, ya que se hace un lienzo en Photoshop del tamaño de una página de revista estándar 21x29 cm. y se copiaron los elementos: la composición, colores y tipología de la misma, agregando en ella el contenido de cada inauguración de *ES* (los registros fotográficos y el relato de cada una) -considerando que inauguraciones de muestras artísticas del circuito artístico formal son parte de la temática predilecta de las páginas sociales de medios de prensa escrito en Chile- e imprimiendo el lienzo de Photoshop en papel couche brillante de 160 grs.-el mismo papel utilizado por las revistas-.

Vemos que tanto en *ES* como en la obra de Fontcuberta, el proceso para lograr el simulacro es similar, pues en ambas obras se utiliza Photoshop, ya que este programa nos permite la ya mencionada sutura sin cicatriz, por el recorte camuflado, digital, y el ajuste de escala a la unión que se está haciendo que, en el caso de *ES*, permite que cada registro se integre proporcional al tamaño del lienzo propio de una revista. La simulación en ambos casos se logra por una herramienta digital, Photoshop, pues si la página social se hubiese creado en base a recortes manuales y escritos a mano, no funcionaría como una simulación de página social sino que una imitación de la misma, sin dejar de lado la ironía, pero si la duda de si las inauguraciones de *ES* fueron publicadas efectivamente en alguna revista. Muchas veces son los medios de comunicación de prensa escrita los que le dan validez a los eventos, y el resto de los eventos que están fuera del circuito formal no existen para los medios. Por eso es que en *ES* se muestran los registros de las inauguraciones en páginas de revistas sociales simuladas, como decir "también existimos" y estas inauguraciones sí ocurrieron. Considerando las características contrarias a una inauguración propia del circuito artístico formal, vemos cómo aparece el recurso dadaísta, que utiliza su referente para hacer una crítica a éste.

Tanto en *Sputnik* como en *ES*, se presenta la simulación como un acto de ironía, poniendo en tela de juicio a los medios de comunicación, Fontcuberta cuestiona la veracidad del documento fotográfico de los medios de comunicación, y *ES* da cuenta de la exclusión de los medios de comunicación de prensa escrita -al

igual que Hoch-, refiriéndonos a la exclusión de eventos artísticos que no pertenecen al circuito formal, condiciendo también a la exclusión de personas que no pertenecen a la elite social y cultural, declarando que los medios de comunicación de prensa escrita y la gran mayoría de los espacios de exhibición de muestras de arte son para una parte de nuestra sociedad, por lo tanto arte y medios de prensa escrito excluyen.

En el cierre final de la última inauguración de *ES*, donde se exhiben por única vez las simuladas páginas sociales de las inauguraciones realizadas de *ES* (ver páginas desde la 166 a 171), los visitantes ya sea familiares propios, compañeros de universidad y nuestros vecinos participantes del proyecto saben de antemano que van a visitar una muestra artística, por lo que puede ser un factor determinante para que la duda del simulacro, de si son o no reales las páginas sociales, se evidencie fácilmente -el agotamiento de la duda-, pues nunca se le menciono a ningún vecino sobre la exposición de ellos y sus hogares en una revista masiva, tampoco en la inauguración habían periodistas o fotógrafos de algún medio de comunicación de prensa escrita. Mientras que en *Sputntik* la duda puede casi no existir, porque el espectador -no espectador de una obra de arte, sino que de un medio de prensa- no duda del documento fotográfico expuesto por prensa, la duda por tanto es posible que desaparezca al instalarse en un medio no artístico, sino que lleva la simulación a tal punto que solo uno que otro espectador más observador puede dudar de la noticia, permaneciendo en la duda o si es más curioso puede investigar e indagar más allá de la noticia, puede descubrir el simulacro, y por tanto la falsa noticia. En *ES*, se evidencia el simulacro con el fin de declarar que el tipo de inauguraciones de *ES* no forman parte de los medios de prensa escrito tradicionales, pero igualmente existen. Se evidencia también el simulacro por el contenido de las imágenes de difícil difusión en medios de prensa escrito, donde existe la presencia de perros, vecinos en pijamas, latas en el suelo, queques y chispop.

Hay otra característica de la página de revista simulada de *ES* que no hemos mencionado y es el recorte irregular del borde, que hace referencia a cuando arrancamos páginas sociales de revistas cuando aparece alguien conocido cercano para guardar la página como un recuerdo, por lo tanto, las páginas sociales de *ES*

simulan haber sido arrancadas de una revista por lo que las deberíamos definir como: simuladas páginas sociales arrancadas de revistas. Por lo tanto, el proceso de *ES* para crear el simulacro no solo opera mediante el recorte digital y uso de Photoshop, sino que también utiliza el recorte manual e irregular, utilizado por Hannah Hoch. El recorte irregular manual en Hoch es utilizado para banalizar y vulgarizar la estética de la imagen publicitaria ideal, y en el caso de *ES*, el recorte irregular manual es utilizado como simulación de un arranque de una página social de revista, o sea que el recorte manual si es real, lo que no es real es que la página fue sacada de una revista, pero que simula parecer si haber sido arrancada.

Podemos ver cómo la simulación y la ironía podrían ser catalogadas como citas, en el caso de la obra de Hoch -presente solo la ironía en su obra y no la simulación-, podemos ver que el referente es modificado notoriamente por el tipo de recorte y las figuras deformes que se diferencian del referente -la imagen original-. Luego vemos la obra de Fontcuberta también es una cita porque el documento fotográfico original es modificado aunque no sea captado por muchos espectadores. Podríamos decir que Fontcuberta utiliza la cita encubierta, disfrazada de apropiación, o sea, utiliza la cita pero no lo evidencia en su imagen por el tipo de recorte ya mencionado (ver esquema pág. 92), a diferencia de Hoch cuya imagen evidencia la condición de cita. En las simuladas páginas sociales arrancadas de revistas de *ES*, también se encuentra la condición de cita en la imagen, pues la copia no es igual al original, aunque se utilizan los mismos elementos que el original, por lo que también podrían ser catalogadas como citas encubiertas, ya que cambia no solo el contenido de las páginas sociales. Consideremos que todas las páginas sociales cambian su contenido, sino que cambia el tipo de contenido, ya que es un tipo de inauguración en una casa particular de personas que no están ligadas a la elite social.

Algunos fragmentos de las simuladas páginas de vida social de *ES* que dan cuenta del recurso de simulación y cita:



| EVENTOS



Valentina, María, Eva junto a su hija Meike

Primera inauguración

El lunes 17 de octubre se realizó la primera inauguración de la calle Estrella Solitaria en Nuñoa, donde los dueños de casa y sus familiares compartieron junto a las creadoras del proyecto participativo entre los vecinos de Estrella Solitaria. Esta vez Stephan, inmigrante alemán postguerra y Gemima, su señora, reciben el televisor durante una semana con la imagen de una de sus vecinas, Silvia.

(fig. 30) Detalles de la figura 40. 2

Acabamos de mencionar los puntos gráficos (ver fig.30) que revelan la condición de cita y simulación, las cuales también podemos vincular con el acto de las inauguraciones en casas particulares, pues estas son una cita de una inauguración artística instaurada, y se celebran generalmente en la tarde con un vino de honor en torno a una obra de arte expuesta, pero no simulan ser inauguraciones formales, no se usa una comida típica de coctel y el espacio tampoco es transformado en un cubo blanco; no pretende ser algo que no es, no pretende ser una galería de arte, por tanto no hay simulacro en la acción, pero si hay cita, pero esta vez es una cita en relación a una acción y no a un objeto, como si se podría denominar la cita simulada de la página social de revista para *ES*.

También voy a denominar los actos corporales de *ES* por ejemplo, el puerta a puerta, como una cita en relación a la acción, como una copia modificada del puerta a puerta de una campaña política, o del rin ring raja, sin dejar fuera el segundo objeto material -plinto, tv e imagen digital- como una cita en relación al objeto museal, ya que es una instalación propia museo en la contemporaneidad del arte. Por lo que podemos decir que los actos corporales aprendidos modificados, como puerta a puerta, toma fotográfica e inauguración de arte, podrían ser denominadas como *citas performáticas entre lo cotidiano y lo artístico*

2.5 Inauguración final y cierre del proyecto.

a) Invitación.



(fig. 31) Invitación *Estrella Solitaria*.

Para convocar a los vecinos participantes a la inauguración final, se les envía una semana antes una invitación¹⁵⁶ (ver figura 31, página 156) vía WhatsApp, que informa la dirección, el día, la hora y la entrega del retrato familiar-prometido a todas las familias participantes¹⁵⁷-. Para invitar a compañeros y profesores del magister se envía la misma invitación vía e-mail agregándole una pequeña descripción del proyecto, necesario por ser invitados externos, que no participaron del proyecto.

La invitación no se masifica, no se sube a la redes sociales, ya que era importante mantener el cierre en un contexto íntimo, sin que se perdiera el protagonismo de los vecinos. Igualmente, decidimos invitar a un círculo pequeño cercano, de ex compañeras de la carrera de artes visuales de la Universidad Finis Terrae y a nuestras familias, ya que el proyecto se enmarca en torno al contexto familiar.

¹⁵⁶ La imagen gráfica y representa las inauguraciones realizadas para el proyecto, eventos familiares que ocurren en torno a una obra y a la mesa, una inauguración sin grandes pretensiones, alejada de la inauguración institucional.

¹⁵⁷ Estrategia para que la convocatoria de los vecinos fuera exitosa

b) Planificación descriptiva del recorrido y montaje de la exposición:

Se indicará el recorrido a cada uno de los invitados -graficado en la imagen 32.1 (ver siguiente página)-, pasando primero por la pieza número 1, luego la pieza número 2, el muro 5 y la pieza número 3¹⁵⁸, estableciéndose

diferentes ritmos,

desde la entrada a la pieza número 1 -pasillo-, hay **un paso más rápido,**

luego hay un paso **l e n t o**

con **pausas entremedio**

en la **pieza número 1** -se recorre en torno a los **fotocarteles-**,

luego desde la pieza número 1 hasta la pieza número 2, nuevamente al pasar por el pasillo, hay un paso **rápido,**

al llegar a la **pieza número 2,** hay un **estado de pausa,**

no hay espacio para recorrer, solo se basa en la **contemplación,**

luego desde la pieza número 2 hasta el muro 5, hay un **paso corto rápido,**

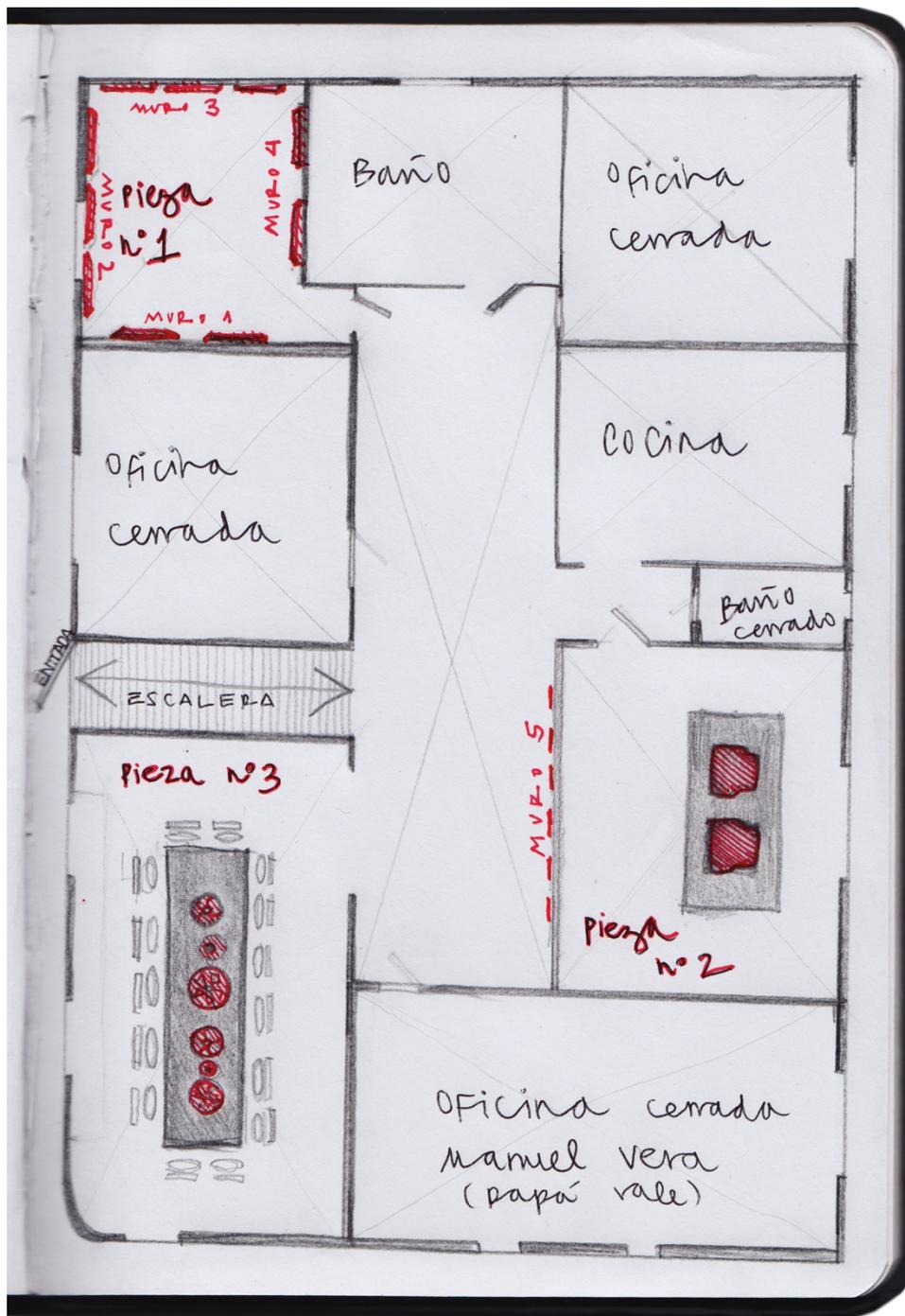
recorrer en **línea** **recta,**

para **mirar las simuladas páginas de revista,** y finalmente **terminar el recorrido,** en la pieza número 3, en un **estado de pausa,** esta vez no contemplativa, sino que una **pausa lúdica**¹⁵⁹.

*Aparecerá la condición dual de *ES*; el carácter lúdico de la obra la acción por el movimiento del cuerpo y el carácter contemplativo por la relación entre obra y espectador.

¹⁵⁸ Vemos como se vuelve a operar en base al recorrido -Recorrido por puerta a puerta. Dinámica del desplazamiento y encuentro-

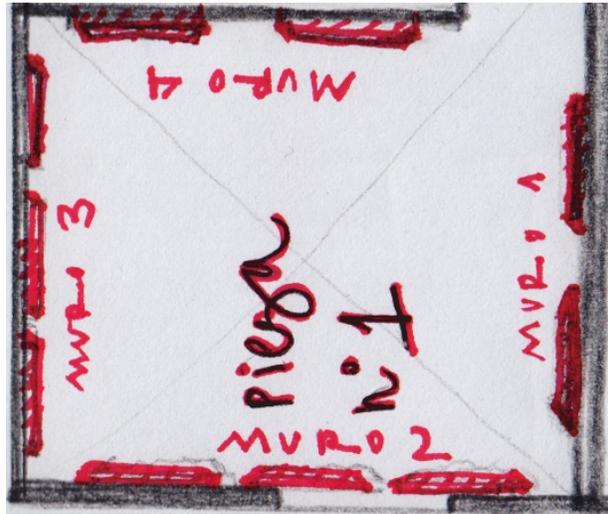
¹⁵⁹ Pausa lúdica, nos referimos a que no hay recorrido-hay sillas para instalarse -, pero no es una relación entre obra y espectador, por eso no es pausa contemplativa, y es lúdica porque hay relación entre los invitados, por tanto, hay movimiento corporal por tanto interacción social.



(fig.31.1) Bitácora de ES.

Plano esquemático de la oficina-taller, para el día de la inauguración final el color rojo, representa los elementos que se agregaron para ese día. Se utilizaron tres de seis piezas para el montaje de elementos que conforman ES, el resto de las habitaciones estaban cerradas con el fin de resguardar las oficinas que aún se mantienen en uso por el padre de Valentina.

La pieza número 1 (ver fig. 31.2) de 200 x 300 cm aprox., fue utilizada para el montaje de los diez fotocarteles, de 70 x 60 cm cada uno, impresos en papel de algodón semi brillante. -graficados con color rojo en la imagen (31.1)-



(fig. 31. 2) Detalle figura 31. 1

Los fotocarteles se apoyan entre el suelo y la pared, para darle la condición de cartel en movimiento, no está fijo a la pared, sino que solo apoyado, por lo que sigue siendo trasladable.



(fig. 31. 3) Registro fotográfico del muro número 1 -graficado en la figura 31.2-
Fotocartel 1 (retrato yo y Valentina) y fotocartel 2 (retrato Stephan y Gemima)



(fig. 31. 4) Registro fotográfico del muro número 2 -graficado en la figura 31.2-
Fotocartel 3 (retrato Xabi, Kastor y Maider), fotocartel 4 (retrato Andrea y su familia)
fotocartel 5 (retrato Natasha y su hermana Nayomi)

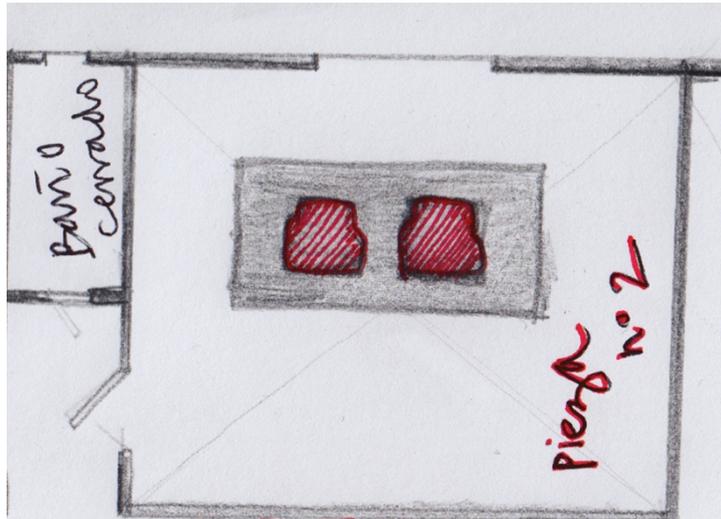


(fig. 31.5) Registro fotográfico del muro número 3 -graficado en la figura 31.2-
Fotocartel 6 (retrato Rosita y su hija, Javi), fotocartel 7 (retrato Silvia y su familia)
fotocartel 8 (retrato Susy y su familia)



(fig. 31. 6) Registro fotográfico del muro número 4– graficado en la figura 31.2-
Fotocartel 9 (retrato Berta y Pepe), fotocartel 10 (retrato Esperanza y sus hijos)

La pieza numero 2 (ver figuras 31.8 y 31.9), fue utilizada para el montaje de dos televisores Sony de 14 pulgadas sobre una mesa rectangular de la oficina. Televisores proyectan la toma número 3 y la toma número 2.



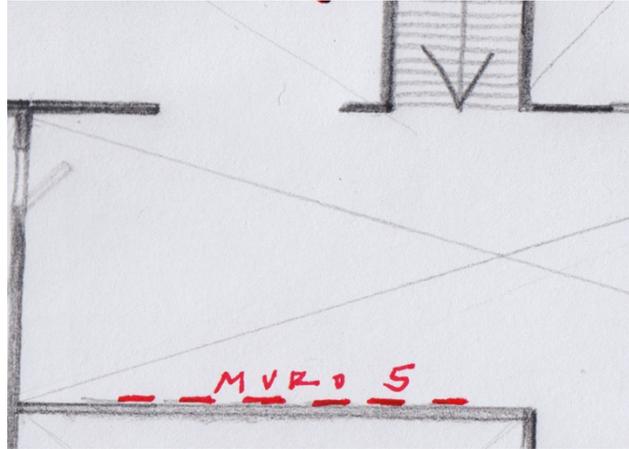
(fig. 31. 7) Detalle figura 31.1



(fig. 31. 8) Registro fotográfico de instalación en pieza número 2 Toma 3 (Xabi, Kastor y Maider) y toma 2 (Stephan y Gemima)

Las imágenes que muestran los televisores, son las tomas fotográficas que no formaron parte de la serie de inauguraciones que se realizaron en la casa de nuestros vecinos -por eso es que se exponen en la inauguración final, como una última oportunidad de ser expuestas- pues tres familias vecinas que accedieron a colaborar con la toma fotográfica familiar para el fotocartel, no forman parte de la etapa de inauguración en sus casas. Rosita y Susy, se negaron a participar de la etapa de inauguración, por exceso de carga laboral y Silvia, por su deficiente estado de salud y su considerable edad la edad. Es trasladada por sus familiares a un centro de reposo en Pirque, por lo que los familiares deciden vender la casa de Estrella Solitaria.

El muro número 5 (ver fig. 40) fue utilizado para el montaje de las seis simuladas páginas de vida social arrancadas de revistas, dispuestas en orden de fecha sobre el muro, a 140 cm. del suelo, una al lado de la otra con 15 cm de cm de distancia entre una y otra -graficadas en la imagen con color rojo-



(fig. 39.9) Detalle figura 31. 1



(fig. 40) Registro fotográfico del muro 5 -graficado en la fugura 40)-, seis impresiones en papel couche de 160 gramos de 25 x 20 cm. cada una pegadas sobre muro

EVENTOS



En el televisor: Silvia y su familia sosteniendo la imagen de otros vecinos



María y Meike, la nieta menor de Stephan y Gemima



Los dueños de casa, Stephan y Gemima junto a la obra



Valentina, María, Eva junto a su hija Meike



Mijael, Eva, María, Stephan, Silvia y su familia en la TV, Gemima, Andreas, Cecilia

Primera inauguración

El lunes 17 de octubre se realizó la primera inauguración de la calle Estrella Solitaria en Ñuñoa, donde los dueños de casa y sus familiares compartieron junto a las creadoras del proyecto participativo entre los vecinos de Estrella Solitaria. Esta vez Stephan, inmigrante alemán postguerra y Gemima, su señora, reciben el televisor durante una semana con la imagen de una de sus vecinas, Silvia.

(fig. 40.1) Detalle figura 40
Página simulada de Vida Social
Primera Inauguración en casa de Stephan y Gemima.



(fig. 40.2) Detalle figura 40
 Página simulada de Vida Social
 Segunda Inauguración en casa de Kastor.



(fig. 40.3) Detalle figura 40
 Página simulada de Vida Social
 Tercera Inauguración en casa de Andrea.

EVENTOS



En el televisor, los vecinos Berta y Pepe



Natasha, hija menor de Luis y Ana María



Luis, el dueño de casa y uno de los últimos zapallos endémicos de Chile



Ana María, dueña de casa y Natasha



Valentina y Felipe



Natasha y sus padres junto a la obra

Cuarta inauguración

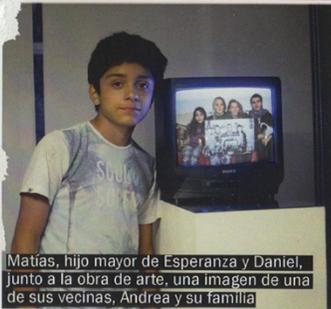
El día domingo 20 de noviembre se celebró la cuarta inauguración de Estrella Solitaria, en la casa de una pareja de biólogos, Ana María y Luis, que acogieron la obra con la imagen de sus vecinos, Berta y Pepe. Durante la jornada, Luis comentó sobre una de sus teorías científicas que está escribiendo para un libro, donde declara que el hombre es una necesidad para la tierra y no el culpable de su deterioro.

(fig. 40.4) Detalle figura 40
Página simulada de Vida Social
Cuarta Inauguración en casa de Anita y Luis.



(fig. 40.5) Detalle figura 40
 Página simulada de Vida Social
 Quinta Inauguración en casa de Berta y Pepe.

EVENTOS



Matías, hijo mayor de Esperanza y Daniel, junto a la obra de arte, una imagen de una de sus vecinas, Andrea y su familia



Amelia, tomando una foto a sus tíos, padres y abuelos



Esperanza y Daniel, los dueños de casa junto a la obra



Alfonso, hijo menor de Esperanza y Daniel y sus primos, Lucas y Amelia



Amelia actuando junto a la obra

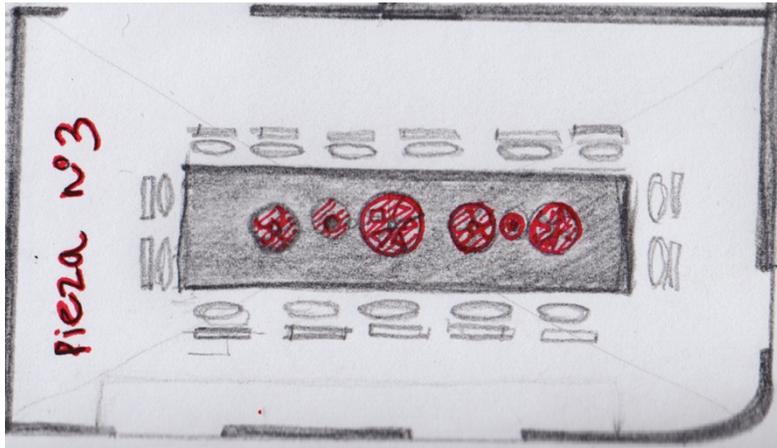


Marta, Daniel, Francisco, Lucas, Macarena, Amelia, Matías, Alonso, Esperanza, Kenny, Daniel, Eliana y José.

Sexta inauguración

El día sábado 17 de marzo en Estrella Solitaria con Heriberto Covarrubias, se festejó la penúltima inauguración en la casa de Esperanza y Daniel. Toda la familia posó junto a la obra, en especial los niños y particularmente Amelia. Durante el evento se conversó sobre el cambio que ha tenido el barrio en cuanto a las inmobiliarias desde que se inició el proyecto-el año 2016- hasta ahora.

(fig. 40.6) Detalle figura 40
Página simulada de Vida social
Sexta Inauguración en casa de Esperanza.



(fig. 40. 7) Detalle figura 3.1

La pieza número 3, fue utilizada para el montaje de la comida -graficada en la imagen con rojo- en tres mesas de escritorio unidas al centro de la sala, cubiertas por un mantel con diseño cuadrillé. Alrededor de la mesa se instalaron sillas de la oficina.



(fig. 40.8) Registro pieza número 3.

La comida con que se recibe a nuestros vecinos: dos queques de vainilla con manjar -preparados por Valentina-, masas de tacos cortadas en triángulos con queso y cebolla caramelizada al vino -instalados en platos-, agua con pepino y limón, tres vinos tintos de 1.5 litro cada uno y un vino blanco 750ml. -guardado en el refrigerador-

c) El evento: inauguración y cierre de *ES*.



(fig. 40.9) Registro fotográfico inauguración final.

Con Valentina dejamos la puerta de calle abierta mientras terminamos los últimos detalles de la exposición, prendemos el parlante y dejamos correr la lista de *Spotify* hecha especialmente para nuestros vecinos¹⁶⁰, a las 19:30, con la canción *Twilight Time* de The Platters. El título de la canción coincide con la hora de citación de los invitados, la hora del crepúsculo. Una de las tantas visitas a la casa de Gemima y Stephan, ella nos comenta que escuchaba The Platters (ver figura 40.9 en página 173), comienzan a llegar los primeros invitados. Recuerdo que Cristina, una compañera de magister, acompañada de su marido, fue la primera, seguida de los vecinos Luis y su hija Natasha. Al rato llegó mi familia y un par de amigos que nos ayudaron a terminar los canapés, para que con Valentina estuviésemos recibiendo al resto de nuestros vecinos, profesores y compañeros.

Después de un rato, Andrea Lencina llegó junto a sus tres hijas y su yerno, - con Vale pesamos qué bueno saber que siguen pololeando, estábamos un poco preocupadas ya que como habían pasado dos años de la toma fotográfica-, yerno que mantiene desde que sacamos la fotografía familiar, de la cuál formo parte -en la toma 4 (ver página 119)- y en el retrato familiar entregado a Andrea, como recuerdo. Entre risas terminamos confesando a Andrea y su familia nuestra preocupación, comentando que igualmente el yerno, Felipe, en las tomas familiares se había instalado en la esquina¹⁶¹, así es que no era difícil borrarlo.

Poniéndonos al día, Andrea nos cuenta que su padre, Daniel Lencina, ya había muerto, era probable, ya que cuando conocimos a Andrea el 2016 su padre ya estaba muy enfermo del pulmón. Aquí se rebela el lazo afectivo, la creación de una relación humana-¹⁶²

En un momento, todas las miradas se enfocaron en un punto, Stephan y

¹⁶⁰ Hecha en base a las observaciones y conversaciones con los vecinos, con el fin de entregarles una atmósfera hogareña.

¹⁶¹ Una clásica estrategia de la fotografía familiar, instalar en la esquina al yerno o pololo.

¹⁶² Vemos como efectivamente el arte relacional mencionado por Bourriaud, es proporcionador de relaciones humanas, consideremos también que no sabemos si el lazo va a permanecer, pues yo con Valentina ya no tenemos como sede de trabajo la oficina-taller ubicada en la calle, Estrella Solitaria

Gemima venían entrando subiendo la escalera¹⁶³ paso a paso con dificultad, además de que Stephan traía un peso no menor, su cámara réflex colgada al cuello¹⁶⁴. Creo que todos sentimos un alivio cuando ambos terminaron de subir escalones. Inmediatamente muchos de los que estábamos ahí, a pesar de que solo yo y Valentina los conocíamos, se acercaron a ofrecerles algo para beber , comer y asiento. Gemima aceptó con gusto una copa de vino blanco que le ofreció mi madre¹⁶⁵.

Ya había llegado un número importante de invitados, por lo que la dinámica era ir indicando el recorrido de la exposición, que comenzaba en la pieza número 1, luego la pieza número 2, después el muro 5 y la pieza número 3 -indicadas en la figura 31.1-

Les decíamos: “Se parte por la pieza de al fondo a la izquierda”.

Ahí se encontraban con los fotocarteles apoyados en el suelo dispuestos en orden consecutivo de cada toma. (ver páginas desde la 160 a 162)

Mi cuñada, me dice en secreto,

“Hay un fotocartel que va después que otro”

(la antepenúltima toma y la penúltima estaban intercambiadas, esto indicaba al menos un buen indicio, el espectador se percata que los retratos tienen un orden consecutivo)

En la pieza número 1 nos instalamos un buen rato, con un paseo lento y suave, los invitados miran los fotocarteles donde se entrelazaban conversaciones.

Luis tomando una cerveza, nos comenta que su libro sobre el deterioro de la tierra está casi listo, y que estaremos invitadas al lanzamiento¹⁶⁶.

Natasha, su hija, que cursa segundo medio nos dice,

¹⁶³ Escalera graficada en la figura 31.1

¹⁶⁴ Recordemos que Stephan fue profesor de fotografía de Diseño de la Universidad Católica.

¹⁶⁵ Yo ya le había comentado que Gemima tomaba vino blanco igual que ella.

¹⁶⁶ Ya han pasado 8 meses y aun no recibo ninguna invitación por parte de Luis, quizás ya fue el lanzamiento y nunca nos dijo nada o cuando dice que está casi listo es lo mismo que digo yo con la memoria hace un año y aun no la termino

-“no se todavía que quiero estudiar, pero no quiero estudiar nada científico”¹⁶⁷

Riéndonos y mirando el fotocartel 5, comentamos lo difícil que fue hacer la toma fotográfica familiar con su perro, por lo que solo el gato aparece en el fotocartel.- vemos como la fotografía evoca un recuerdo.

Entretanto, cada uno se buscaba a sí mismo y a sus vecinos en los fotocarteles, se convertía en un juego de encontrar al vecino invitado de carne y hueso que estaba en la misma sala donde se encontraba su retrato, o sus retratos. Manifestándose aquí la cita en cadena: original (persona carne y hueso), y copias (cadena de imágenes, fotocarteles), además de manifestarse, la cita, como encuentro entre conocidos, y la cita a ciegas como encuentro entre desconocidos. Los externos al proyecto también buscaban a los invitados en los fotocarteles, hacían preguntas de ellos y así comenzaban nuevas conversaciones entre desconocidos.

Luego, Todos pasan por el pasillo en dirección a la pieza numero dos, donde están instaladas los televisores Sony que muestran imágenes de Kastor y sus amigos, y de Stephan y Gemima. Esta pieza es mas pequeña y sin luz por tanto la estadía en ésta es más íntima.

-Mi profesora, Francisca, me dice: “Los televisores están castigados...”

(Me recordó el castigo del colegio que te mandaban al rincón mirando la pared. Creo que la frase graficaba el objeto instalativo tal cual, pues era lo que eran, televisores antiguos en desuso que proyectaban imágenes que no pudieron ser parte en las inauguraciones previas de *ES*¹⁶⁸, dispuestas en una pieza que tampoco estaba en uso, pues con Valentina tampoco nunca habíamos entrado a esa pieza hasta el día de la instalación).

Luis recuerda una anécdota en voz alta,

-“Este tipo, Kastor, el de la tele, y sus amigos eran super carreteros. Una vez casi nos

¹⁶⁷ Romper con la tradición familiar ya que padre, madre y hermana, se dedican a la biología,.

¹⁶⁸ Imágenes proyectadas en televisores que no siguieron el curso del proyecto inicial.

agarramos porque estaban carreteando hasta como las 3 de la mañana un día de semana, y no era primera vez. Cuando estaban curados y volados, eran insoportables...pero un par de veces hable con ellos cuando no estaban carreteando y eran buena onda”.

(vemos como la fotografía evoca un recuerdo. Kastor el día de la inauguración en su casa, nos comentó sobre el conflicto que había tenido con Luis, de hecho nos dijo riéndose, que pusiéramos su retrato en la inauguración de Luis).

Le comentamos a Luis, que Kastor y sus amigos, no pudieron asistir porque volvieron al País Vasco y a Barcelona, ya que en Santiago no encontraron buenas ofertas de trabajo¹⁶⁹. Recuerdo que, Kastor , Maider y Xabi , nos mencionaron que extrañaban su país, sobre todo la comida, se referían a los embutidos con nostalgia.

Saliendo de la pieza oscura a la izquierda, en la pared (muro 5) están instaladas las simuladas páginas de vida social que entregan un mensaje irónico porque el tipo de archivo es remplazado, causó particular gracia -sobre todo los registros fotográficos de mascotas. Andrea a carcajadas comenta las imágenes de sus mascotas de la inauguración en su casa, dice:

“que risa sus poses... ellos son parte de la familia” (ver fig. 40.3)

Nelson Garrido, un reconocido artista venezolano, es un invitado externo al proyecto que llega junto a la directora del magister, Andrea Josch. Él se acerca a las páginas simuladas, y me dice que le cuente del proyecto -él es el único que no conoce absolutamente nada de *ES* y menos de mi existencia como artista-. Mientras le voy contando sobre *ES*, se mostraba interesado. Después seguimos compartiendo entre todos. ¹⁷⁰ (Recuerdo que en ese momento pensé que Nelson Garrido podría ser definido para esa instancia como el *colado*, pues ni yo ni Valentina lo habíamos

¹⁶⁹ Las imágenes del proyecto se enviaron por mail a Kastor. Él y sus amigos se vinieron a Chile porque la casa de Estrella Solitaria es la casa del abuelo de Kastor, -éste necesitaba que cuidaran de su casa- no pagaban arriendo, solo tenían que pagar las cuentas.

¹⁷⁰ Nelson, además de mis profesores, era como la figura que representaba la escena artística en el público, sin embargo tampoco nos enteramos de su opción en torno a *ES*.

invitado.)

En la última estación del recorrido, pieza número 3, hacemos pasar a todos los invitados a la mesa, que la cubre un mantel de mi casa, y la bordean esas sillas de oficina de cuero.¹⁷¹ Escuchamos la lista de Spotify.

Stephan, recordando la letra, cantaba Lily Marlene en alemán junto a mi madre¹⁷²

-Mi madre le dice a Gemima: “Mi marido también tenía una colección de la chunchos, es porque eres de la U”

-“Sí”, dice Gemima, “estudié en Chile y no soy tan futbolera, pero sí soy de la U...”

Entre todos interactuaron, se preguntaban a qué altura de Estrella Solitaria vivían, comentaron acerca del problema inmobiliario, por las nuevas construcciones, principalmente la construcción de edificios en Estrella Solitaria, todos preocupados por la vida de barrio y la seguridad.¹⁷³

Stephan, Valentina y yo tomábamos fotografías sociales, aunque yo y Valentina les entregamos nuestras cámaras a familiares o amigos, para nosotras también ser parte de tomas fotográficas. Otros invitados grabaron y tomaron fotografías con sus celulares, creo que todos querían ser partícipes. Stephan fue el protagonista, todas las miradas siempre estaban puestas en él, se escuchaban rumores de pasillo sobre su presencia.

¹⁷¹ El mantel de casa y las sillas de cuero reflejan la condición del lugar casa-oficina.

¹⁷² Da cuenta de la pausa lúdica, sentados cantan/la música se ejecuta y se recibe con un acto lúdico, como menciona Huizinga en su libro *Homoludens*.

¹⁷³ Tema ya conversado en la sexta inauguración en la casa de Esperanza. Ella no asistió a la inauguración final porque estaba haciendo un turno en el hospital.



(fig. 41) Registro fotográfico
Vecinos que visitaron la muestra junto a mi y Valentina.
Stephan al medio tomando fotografías.

A las 21.00 horas, Algunos ya se están despidiendo, hacemos entrega de los retratos familiares prometidos, a modo de agradecimiento por la participación y como un recuerdo del proyecto *ES*. (ver figura 41.1).

Cuando viene Andrea a despedirse, me dice, “lo que más se me quedo grabado, es la foto familiar como obra de arte...mañana voy a estar con la Berta haciendo mosaico para que vayan a dejarle su retrato, va a estar feliz”¹⁷⁴



(fig. 41.1) Registro fotográfico
Natasha sosteniendo su retrato familiar.

¹⁷⁴ Berta y su marido Pepe no pudieron asistir porque Pepe ha estado complicado de salud. Berta y Andrea viven al frente y hacen mosaicos juntas.

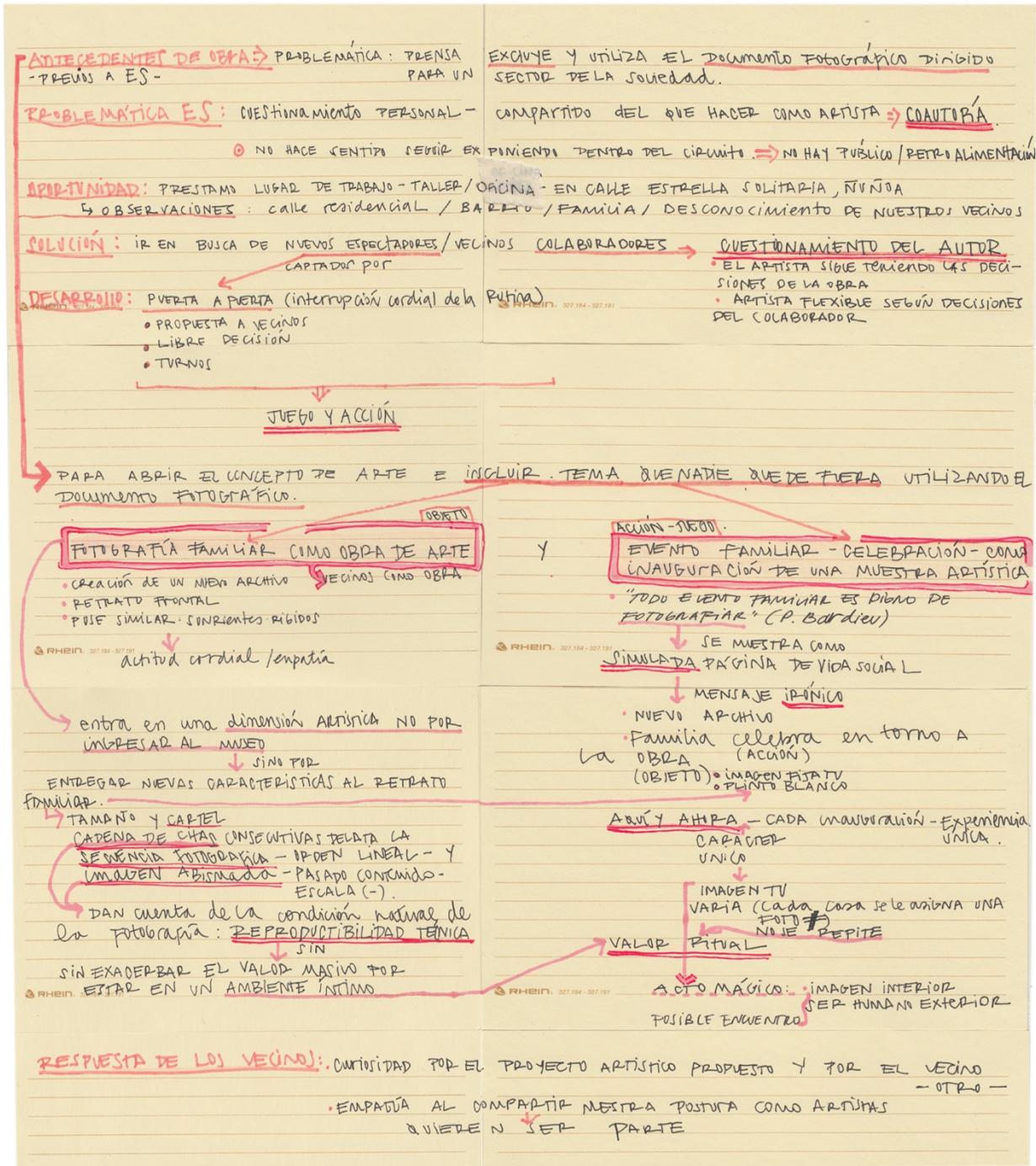
Concluyendo con Valentina, comentamos que fue notoria la inasistencia por parte de invitados externos, profesores y compañeros de magister, a pesar de ser artistas-fotógrafos, al parecer no hay un mayor interés por asistir a esta instancia cultural, puede ser porque ésta no está vinculada al circuito artístico establecido.¹⁷⁵ Se confirma entonces el bajo cuórum a exposiciones, en este caso no un bajo cuórum porque la comunidad no se siente parte del circuito artístico, sino un bajo cuórum de justamente lo contrario. Surgen interrogantes, de que el bajo cuórum también está presente dentro del mismo circuito artístico, "ni los propios artistas se apañan entre sí". Igualmente, la exposición de *ES* duraba solo un día, por lo que también se restringen las posibilidades de que más personas vean la muestra, pero evidencia el aquí y el ahora como experiencia única, instancia que fue, cerrar la obra con un encuentro final y único.

Para *ES* no es un factor de éxito la gran cantidad de asistentes, sino el dar cuenta a personas alejadas del mundo artístico y cercanas a nuestro entorno, pero desconocidas, en este caso nuestros vecinos, cómo enfrentamos el quehacer artístico involucrándolos para dar cuenta que el arte tiene muchas maneras de operar y que incluso ellos pueden ser obra o pueden hacer obra, desmitificando que el arte es pintura, escultura o solo ligado a los museos¹⁷⁶ o a gente de elite.

¹⁷⁵ Asistiendo 4/ 24 invitados del Magister de Investigación y Creación Fotográfica, Andrea Josch, Erick Faúndez, Cristina Muñoz y Francisca Montes

¹⁷⁶ Si bien esto ya lo sabemos personas ligadas al mundo artístico, todavía hay muchas personas que me preguntan que pinto o que dibujo porque estudié arte, sin embargo creo que las únicas veces que pinte un cuadro fue para el ramo de pintura 1, ramo obligatorio en la universidad.

ESQUEMA FINAL



SÍNTESIS CONCLUSIVA

Estrella Solitaria delata la posibilidad de re-ficcional el documento fotográfico, le entrega un nuevo valor al retrato familiar¹⁷⁷. La foto familiar entra en una dimensión artística no porque la foto se instala en el museo, sino por operar con diferentes estrategias que sacan al retrato familiar de su normalidad. *ES* equipara la dimensión artística con la cotidiana, se combinan ambas para abrir el concepto de arte, para hacer ver y dar cuenta de las posibilidades del artista y del espectador, esta vez también colaborador, de enfrentarse a una obra de arte -que difiere de los adornos o cuadros decorativos- desde sus propios hogares, enfrentándose a la operación del desplazamiento del artista hacia el espectador, el artista a domicilio¹⁷⁸

Si bien Ranciere destaca la pérdida de aprendizaje y de pensamiento crítico frente a obras que apelan a equiparar la vida cotidiana con el arte, como una crítica al arte colaborativo, en *ES* se corre el riesgo, como una suerte de experimentación y desafío en la creación artística por propio cuestionamiento del quehacer como artista¹⁷⁹. Nos conmueve ver como nuestros vecinos, en un principio desconocidos, se entregan a la propuesta y nos acompañan frente a nuestra posición como artistas, nos apoyan, funcionando éstos no solo como obra, imagen y espectadores, sino que como gestores de *ES*, prescindiendo de espacios instaurados en el circuito artístico. Dando cuenta de la doble condición tanto mía como de Valentina: de artistas y vecinas.

ES pone al descubierto problemáticas sociales en base a la posición personal de artista recién egresado y en torno al distanciamiento entre el circuito artístico instaurado y un público desligado del arte. Por otro lado, pone al descubierto las páginas sociales de la prensa escrita chilena y su carácter exclusivo y elitista, de paso

¹⁷⁷ Objeto presente en la gran mayoría de los hogares, incluyendo al que no pertenece al circuito artístico, nuestros vecinos

¹⁷⁸ Eso si sin ser llamadas, pues los artistas no somos una necesidad, pero deberíamos serlo. Me pregunto si se hiciera una agrupación de artistas que crearan experiencias de arte a domicilio, existiría público para eso?.

¹⁷⁹ Sin embargo, hay que considerar que en la inauguración final no solo se encuentran espectadores-colaboradores, sino que también espectadores externos al proyecto

evidencia el desconocimiento entre los vecinos de Estrella Solitaria¹⁸⁰. En este último punto, *ES* permite instaurar la curiosidad por el otro -vecino- a través de la imagen del mismo, y en una instancia final, la inauguración final, da la posibilidad del encuentro físico, entre vecinos, dando pie a hacer comunidad.

ES, funciona como acción performática que entrega una solución del quehacer artístico personal, como un intento de solucionar una problemática de barrio y otra problemática del arte, por la falta de interés a asistir a eventos culturales. Más que solucionar estas, da cuenta de ellas y de las responsabilidades que tenemos los artistas, y en este caso también nuestros vecinos, que sin duda cambiaron su percepción del arte¹⁸¹. Vemos cómo existe la transferencia de conocimiento, y cómo también nosotras como artistas nos damos cuenta que hay interés por parte de un público desconocido.

¹⁸⁰ Asociado a la pérdida de vida de barrio.

¹⁸¹ En un comienzo nos preguntaban si íbamos a instalar un cuadro, una pintura o una escultura en sus casas, finalmente nos mencionan que la foto familiar es obra de arte.



(fig. 42) Toma 10
....yo en otros y otros en otros

BIBLIOGRAFÍA

1. Ades, D (2002), *Fotomontaje*. Barcelona. Gustavo Gili.
2. Adorno, T (1967). *Prismas*. Londres. Valery Proust Museum.
3. Baqué, D (1998). *La fotografía plástica: un arte paradójico*. Barcelona. Gustavo Gili
4. Barthes. R (2003). *La cámara lúcida*. Barcelona. Paidós.
5. Baudrillard. J (1978). *Cultura y Simulacro*. Barcelona Ed. Kairós.
6. Bourdieu, P (2003). *Un Arte Medio: ensayos sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona. Gustavo Gili.
7. Bourriaud, N (2013), *Estética Relacional*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo editora.
8. Benjamin. W (2017). *La era de la reproductibilidad técnica*. Buenos Aires. Editorial La Marca
9. Bishop. C (2004), *Antagonismo y estética relacional*. Massachusetts. revista *October* NO. 110.
10. Calabresse. O. (1987). *La Era Neobarroca*. Roma. Catedra
11. Fiss. O (1999), *La ironía de la libertad de expresión*. Barcelona. Ed. Gedisa.
12. Fontcuberta. J (1997). *El beso de judas*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili
13. Fontcuberta. J (2010). *La cámara de pandora*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili
14. Foster. H (2001). *El retorno de lo real*. Ed. Akal. Madrid.
15. Freud. S (1900). *La interpretación de los sueños*. En: *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu. Tomos IV y V

16. Gadamer. H (1991). *La actualidad de lo bello: El arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona. Paidós
17. Galende. F, Oyarzún. P, Rojas. S (2010), Catálogo *Data* de Gonzalo Díaz. Santiago de Chile. Ediciones La Cortina de Humo
18. Goffard, N (2011), *La imagen criolla*. Santiago de Chile. Ediciones Metales Pesados
19. Grigoriadou , E (2010), *El archivo y las tipologías fotográficas de la nueva objetividad a las nuevas generaciones de fotógrafos en Alemania:1920-2009*, Barcelona, Universidad de Barcelona
20. Guash, A (2011). *Arte y Archivo*. Madrid. Ediciones Akal.
21. Huizinga, J (2017). *Homoludens*. Madrid. Alianza Editorial.
22. Joad. C.M.E (1944). *Guía de la filosofía*. Buenos Aires Editora Losada.
Extracción texto, *Art* (1914) de Clive Bell.
23. Montaner. J (2008). *Sistemas arquitectónicos contemporáneos*, Editorial Gustavo Gilli
24. Palomares. A (1992), *Conductas asociales en la adolescencia*. Albacete. Revista de la Facultad de Educación de Albacete
25. Sontag. S. (2006). *Sobre la fotografía*. México. Alfaguara
26. Taylor. D (2015). *El archivo y el repertorio*. Santiago de Chile. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
27. Valdés, A. (1991), *Un cierto tiempo*, Santiago de Chile, centro de documentación artes visuales Centro Cultural La Moneda.
28. Vera, T. (2015). *Estética de la Imagen: fotografía, pintura y cine Walter Benjamin*, Buenos Aires, La Marca Editora.

web:

1. Couso. J (2011), *El Mercado como obstaculo a la libertad de expresión*. Santiago de Chile. Plataforma democrática. Konrad Adenauer Stiftung.
http://www.plataformademocratica.org/Arquivos/Plataforma_Democratica_Working_Paper_23_2011_Espanhol.pdf
2. Huberman, G. D. (2009). *Ante el Tiempo*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo Editora
<https://es.scribd.com/document/355916155/Didi-Huberman-Ante-El-Tiempo-Historia-Del-Arte-y-Anacronismo-de-Las-Imagenes>
3. Huberman, G. D. (2010). *La Exposición como Maquina de Guerra*. Madrid. Círculo de Bellas Artes, traducción de Guadalupe Gonzáles, Revista Minerva nº16
<http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=449>
4. Molet, L. (2009). *Yo siento qué tú sientes que soy raro*
http://psicoterapiarelacional.es/Portals/0/eJournalCeIR/V3N2_2009/13_L_Molet_Yo-siento-que-tu-sientes_CeIR_V3N2.pdf
5. Nuñez-Torron. A(2012) *Nan goldin, la fotografa de lo intimo*
<https://maestrosdela fotografia.wordpress.com/2015/03/14/nan-goldin-la-fotografa-de-lo-intimo/>
6. Pauls. A. (2012), *Nan Goldin, Balada de la dependencia sexual*.
<https://maestrosdela fotografia.wordpress.com/2014/03/16/nan-goldin-balada-de-la-dependencia-sexual/>
7. Prada, J. M (1998). *La apropiación, la obra y el autor*.
https://leondelarosa.files.wordpress.com/2014/08/prada_la_apropiacion_la_obra_el_autor-1.pdf

8. Riffo, S (2016), *La discursividad de Juan Domingo Dávila en los años 80*
<http://www.museointernacionaldechile.cl/la-discursividad-de-juan-domingo-davila-en-los-anos-80-por-sebastian-riffo/>
9. Richard, N. (1979). *La Cita Amorosa*. Santiago. Francisco Zegers editor
<http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0044703.pdf>
10. Valdes, A (1991), Santiago de Chile, Centro de documentación Artes Visuales,
Centro Cultural La Mondeda
<https://jpgenrgb.files.wordpress.com/2018/07/errazuriz-cierto-tiempo-catalogo.pdf>
11. Contenido extraído de la página web Memoria Chilena, no se encuentra autor
<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-96708.html>
12. Contenido extraído de la página web Yeguas del Apocalipsis, no se encuentra autor
<http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1989-de-que-se-rie-presidente/>
El archivo en su versión física podrá visitarse en: Biblioteca Municipal de Concepción, Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Nacional de Bellas Artes y en el Archivo de Mujeres y Géneros del Archivo Nacional de Chile.
13. Contenido extraído de la página web MoMA, no se encuentra autor (2016).
Nan Goldin: The Ballad of Sexual Dependency. The Museum of Modern Art
<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1651>
14. Contenido extraído de la página web Artishock, no se encuentra autor (2014),
Barrio del Molino, Santiago de Chile. Artishock editora.
<http://artishockrevista.com/2014/11/27/paula-salas-barrio-del-molino/>

IMÁGENES

(Figura 1) Boltanski. C (1971), *El album familiar 1938-1964*

<https://atlasiv.com/2015/11/16/christian-boltanski/>

(Figura 2) Boltanski. C (1971), *El album familiar 1938-1964*

<https://atlasiv.com/2015/11/16/christian-boltanski/>

(Figura 3) Boltanski. C (1990), *Réserve*

http://cav.unibg.it/elephant_castle/web/saggi/nell-ombra-liquida-della-memoria-attraverso-l-opera-di-christian-boltanski/83

(Figura 4) N. Goldin, *La Balada de la Dependencia Sexual, 1980`s*

Nan Goldin, "Twisting at my birthday party, New York City, 1980

<https://hyperallergic.com/264354/30-years-on-nan-goldins-unflinching-ballad-is-just-as-powerful/>

(Figura 4.1) N. Goldin, *La Balada de la Dependencia Sexual, 1980`s*

Philippe H. y Suzanne besándose en Euthanasia, Nueva York 1981

https://elpais.com/elpais/2016/06/08/album/1465393906_117942.html#foto_gal_2

(Figura 5) Goldin. N, *La Balada de la Dependencia Sexual, 1980`s*

Nan y Brian en la cama, Nueva York. 1983

https://elpais.com/elpais/2016/06/08/album/1465393906_117942.html#foto_gal_2

(Figura 5.1) Goldin. N, *La Balada de la Dependencia Sexual, 1980`s*

Buzz y Nan en un afterhours, Nueva York. 1980

https://elpais.com/elpais/2016/06/08/album/1465393906_117942.html#foto_gal_1

(Figura 6) Boltansky. C, Detalle de *El album familiar 1938-1964*

Archivo familiar tipo, reconocible en cualquier álbum familiar.

<https://atlasiv.com/2015/11/16/christian-boltanski/>

(Figura 6.1) Goldin. N, *La Balada de la Dependencia Sexual, 1980`s*

Philippe H. y Suzanne besándose en Euthanasia, Nueva York 1981

https://elpais.com/elpais/2016/06/08/album/1465393906_117942.html#foto_gal_2

(Figura 7) Clang. J, *Being together I*, 2010

<https://johnclang.com/being-together>

(Figura 8) Clang. J, *Being together I*, 2010-2012

<https://johnclang.com/being-together-2>

(Figura 8.1) Clang. J, *Being together I*, 2010-2012

<https://johnclang.com/being-together-2>

(Figura 9) Pepe. D, *Selfportraits with men*

<http://www.ditapepe.cz/>

(Figura 9.1)) Pepe. D, *Selfportraits with men*

<http://www.ditapepe.cz/>

(Figura 9.2) Pepe. D, *Selfportraits with men*

<http://www.ditapepe.cz/>

(Figura 9.3) Pepe. D, *Selfportraits with men*

<http://www.ditapepe.cz/>

(Figura 10) Struth. T, *Family portraits*, Thomas Struth

The Felsenfeld/ Gold Families, Philadelphia, 2007

http://www.thomasstruth32.com/smallsize/photographs/family_portraits_2/index.html

(Figura 10.1) Struth. T , *Family portraits*

The Ayvar Family, Lima, 2005

http://www.thomasstruth32.com/smallsize/photographs/family_portraits_2/index.html

(Figura 11) Becher. Bernd y Hilla, *Framework Houses*, 1959-1973

<https://www.moma.org/collection/works/127884>

(Figura 12) Errázuriz. P, *Un cierto tiempo*, 1991

fragmento de la secuencia *Un cierto tiempo*

fotografías tomadas durante cuatro años, entre 1986-1990

<https://docplayer.es/88795838-Fotono-photono-paz-errazuriz-c-h-i-l-e.html>

(Figura 13) Díaz. G, *Data*, 1996-2003

Fotocopia blanco y negro catálogo *Data*, 2010

(Figura 14) Díaz. G, *Data*, 1996-2003

Escaneo catálogo *Data*, 2010

Retrato de Sara a los 12 años, toma número 5

(Figura 14.1) Díaz. G, *Data*, 1996-2003

Escaneo catálogo *Data*, 2010

Detalle toma 5, pizarra contenedora de toma número 1 y del fragmento modificado por Díaz de Anguita.

(Figura 15) Struth. T, *Family portratits*, 2005

Detalle figura 10.1

http://www.thomasstruth32.com/smallsize/photographs/family_portraits_2/index.html

(Figura 15.1) Errázuriz. P, *Un cierto tiempo*, 1991

Detalle figura 13

<https://docplayer.es/88795838-Fotono-photono-paz-errazuriz-c-h-i-l-e.html>

(Figura 15.2) Díaz. G, *Data*, 1996-2003

Detalle figura 14.1

Escaneo catálogo *Data*, 2010

(Figura 15.3) Díaz. G, *Data*, 1996-2003

Detalle figura 14.1

Escaneo catálogo *Data*, 2010

(Figura 16) Dávila J, *Ratman*, 1980

Detalle de pintura, *Ratman*

<http://www.museointernacionaldechile.cl/la-discursividad-de-juan-domingo-davila-en-los-anos-80-por-sebastian-riffo/>

(Figura 17) Dávila J, *Ratman*, 1980

Detalle de pintura, *Ratman*

<http://www.artmonthly.org.au/issue-196-summer-2006/>

(Figura 18) Detalle portada revista de comic *Batman*, publicada en 1940

<https://www.goodreads.com/book/show/18712836-batman-1940-2011-1>

(Figura 18.1) Dávila J, *Ratman*, 1980

Detalle de pintura, *Ratman*

<http://www.artmonthly.org.au/issue-196-summer-2006/>

(Figura 18.2) Evans. W, *Alabama Tenat Farmer Wife* 1936

fotografía de la serie de La Gran Depresión

<https://paulcolinclair.wordpress.com/page-1/week-7-notes/>

(Figura 18.3) Levine. S, *After Walter Evans*, 1981.

Fotografía de la fotografía, *Alabama Tenat Farmer Wife*, de Walter Evans.

<https://paulcolinclair.wordpress.com/page-1/week-7-notes/>

(Figura 19) Hoch. H, Modenschau (Desfile de Moda), 1925-35

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/jan/13/hannah-hoch-whitechapel-review>

(Figura 20) Salas. P, *El Barrio del Molino*, 2014

Registro fotográfico del proceso de investigación de la obra *El Barrio del Molino*.

Retrato a trabajador de cerrajería en Barrio Lastarria

<http://artishockrevista.com/2014/11/27/paula-salas-barrio-del-molino/>

(Figura 21) Salas.P, *El Barrio del Molino*, 2014

Vista instalación muro 1, Museo de Artes Visuales (MAVI)

<http://artishockrevista.com/2014/11/27/paula-salas-barrio-del-molino/>

(Figura 21.1) Salas.P, *El Barrio del Molino*, 2014

Vista instalación muro 2, Museo de Artes Visuales (MAVI)

<http://artishockrevista.com/2014/11/27/paula-salas-barrio-del-molino/>

(Figura 22) Fontcuberta. J, *Sputnik*, 1997

Selección Fotomontaje de *Sputnik*. Retrato del astronauta Ivan Ishtochinov

https://www.ara.cat/cultura/Exposicio-Sputnik-attera-Cosmocaixa_0_1307269507.html

(Figura 22.1) Fontcuberta. J, *Sputnik*, 1997

Selección Fotomontaje de *Sputnik*. Perrita de Ivan Ishtochinov, Kloka.

<https://www.20minutos.es/fotos/cultura/joan-fontcuberta-imago-ergo-sum-11800/5/>

(Figura 22.2) Fontcuberta. J, *Sputnik*, 1997

Selección Fotomontaje de *Sputnik*. Un Mensaje viaja en una botella de vodka por el cosmos.

<https://www.iberlibro.com/primer-edicion/Joan-Fontcuberta-Sputnik-Fundacion-Arte-Technologie/1696890440/bd>

(Figura 23) Hoch. H, Modenschau (Desfile de Moda), 1925-35

Fragmento de Modenschau (Desfile de Moda). Selección de recortes de prensa.

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/jan/13/hannah-hoch-whitechapel-review>

(Figura 23.1) Hoch. H, Modenschau (Desfile de Moda), 1925-35
Recorte manual evidenciado por bordes irregulares
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/jan/13/hannah-hoch-whitechapel-review>

(Figura 23.2) Fontcuberta. J, *Sputnik*, 1997
Fragmento autorretrato artista de archivo personal de Fontcuberta
https://www.ara.cat/cultura/Exposicio-Sputnik-aterra-Cosmocaixa_0_1307269507.html

(Figura 23.3) Fontcuberta. J, *Sputnik*, 1997
Fragmento documento fotográfico, archivo de prensa
https://www.ara.cat/cultura/Exposicio-Sputnik-aterra-Cosmocaixa_0_1307269507.html

(Figura 23.4) Fontcuberta. J, *Sputnik*, 1997
Recorte digital camuflado (Photoshop)
https://www.ara.cat/cultura/Exposicio-Sputnik-aterra-Cosmocaixa_0_1307269507.html

(Figura 24.1) Escaneo publicidad inmobiliaria de revista Vivienda y Decoración de El Mercurio, 2015

(Figura 24.1) Coddou. C, *Visite Piloto*, 2015
Registro fotográfico personal. Obra propia que antecede a *Estrella Solitaria*

(Figura 25) Coddou. C, *Después de Hannah Hoch, hacemos lo mismo*, 2016
Registro fotográfico personal. Obra propia que antecede a *Estrella Solitaria*

(Figura 26) Coddou. C - Vera. V, *Estrella Solitaria*, 2016-2018
Escaneo páginas de bitácora de anotaciones *Estrella Solitaria*.
Números telefónicos y direcciones de vecinos recopiladas durante el puerta a puerta (proceso de obra)

(Figura 26.1) Coddou. C - Vera. V, *Estrella Solitaria*, 2016-2018
Escaneo páginas de bitácora de anotaciones *Estrella Solitaria*.
Mapa calle Estrella Solitaria (proceso de obra)

(Figura 27) Coddou. C - Vera. V, *Estrella Solitaria*, 2016-2018
Diez tomas fotográficas en secuencia. Diez fotocarteles de cada una de las familias retratadas

(Figura 28) Coddou. C - Vera. V, *Estrella Solitaria*, 2016-2018
Toma 3, imagen utilizada para fotocartel y televisor.
Xabi, Kastor y Maider.

(Figura 28.1) Coddou. C - Vera. V, *Estrella Solitaria*, 2016-2018
Toma fotográfica familiar sin fotocartel para regalo de agradecimiento.

(Figura 28.2) Coddou. C - Vera. V, *Estrella Solitaria*, 2016-2018
Detalle figura 28.1

(Figura 29) Coddou. C - Vera. V, *Estrella Solitaria*, 2016-2018
Escaneo bitácora *Estrella Solitaria*. Página izquierda: imagen de Lou Armstrong
Página derecha: cuadro informativo de los gustos musicales de nuestros vecinos,
para la realización de una *playlist* para la inauguración final.

(Figura 30) Coddou. C - Vera. V, *Estrella Solitaria*, 2016-2018
Detalles figura 40.2. Fragmentos de página de revista de evento social simulada.

(Figura 31) Coddou. C - Vera. V, *Estrella Solitaria*, 2016-2018
Invitación *Estrella Solitaria* enviada a vecinos, profesores y compañeros

(Figura 31.1) Coddou. C - Vera. V, *Estrella Solitaria*, 2016-2018
Página escaneada de bitácora de ES.
Plano esquemático de la oficina-taller el día de la inauguración final.

(Figura 31.2) Coddou. C - Vera. V, *Estrella Solitaria*, 2016-2018
Detalle figura 31.1

(Figura 31.3) Coddou. C - Vera. V, *Estrella Solitaria*, 2016-2018
Registro fotográfico montaje exposición final ES.
Fotocartel 1 (Autorretrato yo y Valentina) y fotocartel 2 (Stephan y Gemima)

(Figura 31.4) Coddou. C - Vera. V, *Estrella Solitaria*, 2016-2018
Registro fotográfico montaje exposición final ES.
Fotocartel 3 (retrato Xabi, Kastor y Maider), fotocartel 4 (retrato Andrea y su familia)
Y fotocartel 5 (retrato Natasha y su hermana Nayomi)

(Figura 31.5) Coddou. C - Vera. V, *Estrella Solitaria*, 2016-2018
Registro fotográfico montaje exposición final ES.
Fotocartel 6 (retrato Rosita y su hija Javi), fotocartel 7 (retrato Silvia y su familia)
y fotocartel 8 (retrato Susy y su familia)

(Figura 31.6) Coddou. C - Vera. V, *Estrella Solitaria*, 2016-2018
Registro fotográfico montaje exposición final ES.
Fotocartel 9 (retrato Berta y Pepe) y fotocartel 10 (retrato Esperanza y su familia)

(Figura 31.7) Coddou. C - Vera. V, *Estrella Solitaria*, 2016-2018
Detalle figura 31.1.
Plano pieza número 2.

(Figura 31.8) Coddou. C - Vera. V, *Estrella Solitaria*, 2016-2018
Registro fotográfico montaje exposición final ES.
Instalación pieza número 2, dos televisores Sony de 14 pulgadas con imágenes
proyectadas de Xabi, Kastor y Mainer (toma 3) y Stephan y Gemima (toma 2)

(Figura 31.9) Coddou. C - Vera. V, *Estrella Solitaria*, 2016-2018
Detalle figura 31.1.
Plano muro número 5

(Figura 40) Coddou. C - Vera. V, *Estrella Solitaria*, 2016-2018
Registro fotográfico montaje exposición final ES.
Muro número 5, simuladas páginas sociales arrancadas de revista montadas a muro.

(Figura 40.1) Coddou. C - Vera. V, *Estrella Solitaria*, 2016-2018
Detalle figura 40.
Página simulada de Vida Social.
Primera Inauguración en casa de Stephan y Gemima.

(Figura 40.2) Coddou. C - Vera. V, *Estrella Solitaria*, 2016-2018
Detalle figura 40.
Página simulada de Vida Social.
Segunda Inauguración en casa de Kastor.

(Figura 40.3) Coddou. C - Vera. V, *Estrella Solitaria*, 2016-2018
Detalle figura 40.
Página simulada de Vida Social.
Tercera Inauguración en casa de Andrea.

(Figura 40.4) Coddou. C - Vera. V, *Estrella Solitaria*, 2016-2018
Detalle figura 40.
Página simulada de Vida Social.
Cuarta Inauguración en casa de Anita y Luis.

(Figura 40.5) Coddou. C - Vera. V, *Estrella Solitaria*, 2016-2018
Detalle figura 40.
Página simulada de Vida Social.
Quinta Inauguración en casa de Berta y Pepe.

(Figura 40.6) Coddou. C - Vera. V, *Estrella Solitaria*, 2016-2018
Detalle figura 40.
Página simulada de Vida Social.
Sexta Inauguración en casa de Esperanza.

(Figura 40.7) Coddou. C - Vera. V, *Estrella Solitaria*, 2016-2018
Detalle figura 40
Plano pieza número 3.

(Figura 40.8) Coddou. C - Vera. V, *Estrella Solitaria*, 2016-2018
Registro fotográfico montaje exposición final *ES*.
Pieza número 3, instalación mesas y sillas con la comida.

(Figura 40.9) Coddou. C - Vera. V, *Estrella Solitaria*, 2016-2018
Registro fotográfico exposición final *ES*.
Pieza número 3, delata el momento del día en que se celebra la inauguración final, el atardecer.

(Figura 41) Coddou. C - Vera. V, *Estrella Solitaria*, 2016-2018
Registro fotográfico exposición final *ES*.
Vecinos que visitaron la muestra junto a mi y Valentina
Stephan al medio, tomando fotografías.

(Figura 41.1) Coddou. C - Vera. V, *Estrella Solitaria*, 2016-2018
Registro fotográfico exposición final *ES*.
Natasha sosteniendo su retrato familiar.

(Figura 42) Coddou. C - Vera. V, *Estrella Solitaria*, 2016-2018
Toma 10
Estrella Solitaria, yo en otros y otros en otros