





Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.





UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS  
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

## **EL GRABADO: SU FUNCIÓN REFLEXIVA Y SU RELACIÓN CON LA HISTORIA**

TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE:  
MAESTRO EN ARTES VISUALES  
(GRÁFICA)

PRESENTA:  
**FERNANDO CARIDI VERGARA**

DIRECTORA DE TESIS:  
DRA. BLANCA GUTIÉRREZ GALINDO (ENAP)

SINODALES:  
MTRO. ALEJANDRO PÉREZ CRUZ (ENAP)  
MTRO. LUIS ERNESTO SERRANO FIGUEROA (ENAP)  
MTRO. RICARDO PAVEL FERRER BLANCAS (ENAP)  
MTRO. EDUARDO ACOSTA ARREOLA (ENAP)

CIUDAD DE MÉXICO, ABRIL 2013





## **AGRADECIMIENTOS:**

Ana María Vergara Elizalde, Valentina Caridi Vergara, Camila Elizalde Keller, Fernando Caridi Vásquez, Mauricio Araya, Eloísa Mora Ojeda, Carlos Aranda Márquez, Regina Tattersfield, Javier Mármol González, Alejandro Pérez Cruz, Andrés Jurado Uribe, Laura Snyder, Hugo Manushevich Fica, María Celeste Vergara Elizalde, Diego Manushevich Fica, Aranzazu Pola Manríquez, Arturo Marruenda, Catalina Holguín, Fernando Escobar, Nadia Moreno, Pavel Ferrer, Julio Cortés Morales, Mariana Botey, Luis Almendra, Rosario Cobo, Alejandra Marín, Don Van Vliet, al N.R.E., Comité M33, Los Secretarios Generales del Free Jazz, Rosalinda Casanova Casanova, José Miguel González Casanova, Claudio Bernal Abarza, Carlos Hoyos Buchelli, Matus, Yadira, Lalo y Diego, al Rober y al Pablo, Fernanda Mejía, Miguel Rodríguez Sepúlveda, Luis Serrano, Eduardo Acosta, Juan de Dios Balcells, Mario Alberto Vázquez Vega, Francisco Sepúlveda Puig, Juan Carlos Correa, Mario Murúa, Bar Uno, FukingDogs, Alexis Azevedo, Basel Shahin Ruiz, Alejandra Labastida, Edwin Culp, Mauricio Marcin, Helena Chávez, Alejandro Gallardo, Juan José Sánchez, Ximena Moreno Maira, John Axe, Tom Araya, Adolfo Romero.

En especial a Blanca Gutiérrez Galindo y a Julio García Murillo



# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
I. EL GRABADO Y MODOS DE PRODUCCIÓN, PROBLEMAS DE FORMA	13
1.1. Grabado, matrices e industria	17
1.1.1. Una mirada histórica	19
1.1.2. Una mirada crítica	20
1.2- Inscripción y circulación	21
1.2.1. Emancipación de los soportes	22
1.2.2. Medios de comunicación masiva	26
1.2.3. Institucionalidad de la información y el conocimiento	28
1.3. Grabado y virulencia	29
ENSAYO I. MEMORIA, REGISTRO Y TRANSMISIÓN. TENTATIVA PARA UN EJERCICIO DE RECONOCIMIENTO DEL LUGAR	34
II. EL GRABADO COMO PROBLEMA DE REPRESENTACIÓN, PROBLEMAS DE CONTENIDO	40
2.1. Industrias culturales	41
2.1.1. Escenarios y utilerías	44
2.1.2. Simulacro, ilusionismo y estatus	46
2.2. Matrices de adquisición	48
2.3. Matrices de comportamiento	49
III. EL GRABADO COMO MODELO CRÍTICO, PRODUCCIÓN DE OBRA	51
3.1. Extensiones y transposiciones gráficas vinculadas a la producción de obra y su ejercicio crítico	52
3.2. Observaciones críticas y operaciones gráficas.	56
ENSAYO II. ESTAMOS BIEN EN EL REFUGIO LOS 33	63
CONCLUSIONES	76
APÉNDICE. DOSSIER DE EL RELATO DE CHILE, LA REPARTICIÓN DE LOS CUERPOS	79
BIBLIOGRAFÍA	97





# INTRODUCCIÓN

El empapelado de paredes está pasando de moda, pero el grabado todavía no llegó a plantearse el problema de 'ambiente'. Vivimos bombardeados por latas, cajas, botellas e infinidad de recipientes impresos, pero el Grabado recién ahora se asoma tímidamente al problema de la tridimensionalidad y sigue pensando en términos de papel, tinta y prensa. Una tarjeta perforada comenzó hace muchos años a garantizar la repetición del diseño de tejidos. Hoy la misma tarjeta pone satélites en órbita, mientras el Grabado sigue limitándose a la relación directa entre plancha y papel. Una maquina es capaz de imprimir por cargas electrostáticas, una página de libro sobre la cara de una persona sin tocarla y sin distorsión del texto, mientras el Grabado se preocupa por el peligro de rotura del papel al imprimir. ¿Cómo es posible que un medio de expresión quede tan aislado e intocado por los cambios radicales que pasan a su alrededor?...Que no solamente no trate de incorporarse al proceso dinámico que lo rodea, sino que ni siquiera asimile los aportes que se le está mostrando...

LUIS CAMNITZER  
*Catálogo No. 3, enero de 1969*

Este trabajo pretende enmarcar una intención y una necesidad de subrayar el contenido reflexivo que podemos encontrar en el ejercicio del grabado como práctica artística, así como también plantear la necesidad de comprender el diagrama productivo dentro del cual se desarrolla a través de la historia. En este sentido se desplegarán desde el grabado y sus elementos constitutivos, los argumentos y la producción que intenten dar cuenta de la importancia de entender la contigüidad del Grabado con el Modo de Producción, como una relación de base del grabado con el problema de la representación en una formulación o articulación crítica. Entendemos que muchas de estas operaciones suceden mas allá(o mas acá) de la técnica y para desbordarla revi-

saremos algunas relaciones históricas que podemos desprender del Grabado como una práctica inmersa en un sistema histórico cultural de producción de imágenes que a su vez se acusa como una estrategia de producción determinada por las condiciones generales de producción. Para esto se pondrá atención sobre el problema de la reproducción como factor determinante en el desarrollo cultural de las sociedades que el hombre ha ido construyendo a lo largo del tiempo.

De este modo se proponen distintos cruces entre nociones estructurales de la gráfica y nociones de economía política articulados por una elaboración crítica realizada desde el arte y en específico desde el grabado enfocada sobre el problema de la reproducción.

Otro punto de interés para este trabajo es, revisar las relaciones que podríamos encontrar en torno a las articulaciones entre forma y contenido. En este caso específico y al alero de esta discusión histórica acá considerada en su valor metodológico y analítico se irán configurando las tres partes que conforman este trabajo, en este sentido el grabado aparece como una especie de árbitro adecuado para moderar esta discusión. Es por eso que un epígrafe del año 1969 nos recuerda la persistencia del mismo problema en cuestión, que no aparece como la necesidad de expandir o reducir las prácticas artísticas tradicionales desde lo material sino que desde el nivel de comprensión de los conceptos que se vean involucrados en el problema, de esta manera logramos desplazar nociones y elaboraciones que operan desde el arte, que en su despliegue extienden la técnica haciéndola transversal al problema de representación que encierra el modo de producción. Se ha propuesto un temario en el que se ha pretendido marcar los elementos de importancia que encontramos en el problema que se ha planteado en torno a la gráfica, el grabado y sus posibles límites, todo esto a través de una aproximación que se corresponde con los intereses de un artista que es investigador de su producción, por supuesto estas aproximaciones no serán las aproximaciones de un sociólogo ni de un filósofo, a pesar de estar en diálogo con estas otras esferas del conocimiento que se han ocupado de observar los mismos fenómenos que en este caso se sugiere observar desde el arte.

Entrando más en detalles, la operación que se propone se extiende des-

de el problema de la reproducción en la tradición del materialismo histórico como el vínculo determinante entre las sociedades humanas y la técnica, en que la noción de reproducción diagrama la evolución de los modos de producción. Las extensiones conceptuales y técnicas que se realizan, tanto a modo de ejemplos o como propuestas de obra intentan indagar en los sistemas de representación asociados al problema de la reproducción. Entendemos al grabado como un actor responsable frente a sus operaciones, por lo tanto su ejercicio conlleva poner en práctica una lectura crítica de la reproducción, entendiendo también que la práctica artística opera en su generalidad dentro de los márgenes de las leyes generales de producción. En ese lugar y en ningún otro está el grabado, en este caso no se permite ambigüedad, el grabado está en el eje productivo general y por lo tanto se configura como una herramienta práctica y teórica.

Como elementos centrales para la elaboración de las nociones críticas de la reproducción entendida como un fenómeno ampliado y atacado por el arte, se ha intentado delinear a los medios de producción y reproducción de las condiciones generales de vida, como una forma de reproducción social, situación que como veremos necesariamente pasa por reproducir el diagrama de fuerzas de las relaciones de producción. Cuando se toman estos conceptos abstractos y quizás un poco técnicos es en función de intentar entender el funcionamiento de sus sistemas de representación, entendiendo también que éstos desbordan el orden de lo visual y llegan a configurar la dinámica de nuestras pro-

pias subjetividades ya que como sujetos estamos contruidos al interior de este diagrama.

A modo de forzar el modelo vinculante del grabado, también se lo sitúa en diálogo con las nociones de Hege-monía e Ideología como los elementos que movilizan a la reproducción, los elementos para los cuales ella trabaja en todos los frentes, en lo institucional y en lo sensible, este diálogo no pretende ser políticamente correcto, habrán silencios incómodos y malas costumbres como siempre.

El grabado se nos aparece entonces junto al “fantasma-palimpsesto” del orden productivo moderno, y ésta aparición nos sirve para comprender las bases estructurales de este orden menguante, que como veremos, en su condición de ruina sostendrá a su vez a los nuevos órdenes productivos materiales e inmateriales.

A través de estas articulaciones críticas que atienden a los modos productivos y sus continuidades y discontinuidades históricas se intentará sostener la condición de posibilidad del Grabado como una práctica de potencia crítica frente al orden productivo general y sus condiciones de producción, elementos que operan en la centralidad de lo que en virtud de esta investigación podríamos denominar como la realidad.



# I. EL GRABADO Y MODOS DE PRODUCCIÓN, PROBLEMAS DE FORMA

Para intentar una aproximación satisfactoria al problema que convoca esta tesis, es necesario determinar un lugar y un posicionamiento frente a la práctica del Grabado antes de continuar produciendo y reproduciendo imágenes en el taller de gráfica, propongo que esa posición frente a esta práctica artística formal opere desde su propia estructura procesual y técnica, entendiendo que estas propiedades del grabado son comunes y compartidas con los sistemas de producción en general. En paralelo a esto podemos ver que el desarrollo técnico del grabado está siendo desbordado desde hace mucho tiempo por ciertas prácticas del arte contemporáneo a través también de la técnica, volviéndose ésta funcional hacia las diversas estrategias de produc-

ción adoptadas por estas prácticas, generando diversos tipos de asociaciones y disociaciones, posibilitando así una distancia crítica necesaria para extender y confrontar su propio diagrama productivo con el diagrama general de la producción.

De este modo es necesario problematizar la noción de reproducción y emplazar a una crítica de la reproducción como idea transversal en la producción e investigación que convoca esta tesis, que indaga en posibles desvíos o extensiones del grabado que en su naturaleza gráfica y procesual, dialoga con el orden moderno y sus desarrollos productivos. Uno de los ejes del aparato crítico que es necesario referenciar, es lo que Rosa Luxemburgo marca en relación al problema de la reproducción, a través

de una formulación que confronta las nociones de repetición, producción y consumo, concluyendo que la reproducción contiene un elemento histórico-cultural.

La repetición regular de la producción es la base y la condición del consumo regular, y por ello, de la existencia cultural de la sociedad humana, en todas sus formas históricas. En este sentido, la noción de reproducción contiene un elemento histórico-cultural.<sup>1</sup>

Esta cita aparece en relación al problema de la reproducción en el libro de Louis Althusser y Etienne Balibar, *Para leer el capital*. El problema de la reproducción aparece en dicho texto como uno de los capítulos en que Balibar aborda el desarrollo de los conceptos fundamentales del materialismo histórico, en el que la noción de reproducción se vuelve de gran importancia en la medida que funciona como una manera de comprender el paso de un modo de producción a otro, como un agente fundamental en la continuidad histórica de las formaciones sociales y culturales, Balibar agrega que la reproducción aparece entonces como la forma general de permanencia de las condiciones generales de producción. En este caso nos permite también una lectura crítica en la medida de entender el funcionamiento de las formas de agenciamiento que pueda desarrollar la noción de reproducción en sus distintas aplicaciones y usos en términos generales y particulares.

<sup>1</sup> Louis Althusser y Etienne Balibar, *Para leer el capital*, México, Siglo XXI, 1974, p. 282  
Balibar toma esta cita de *La acumulación del capital* de Rosa Luxemburgo.

Por otra parte es interesante observar y revisar el posicionamiento del grabado, que aparece acá en su relación histórica con la técnica y los modos de producción, ya que bajo el planteamiento que elabora Balibar acerca del problema que se presenta ante la revisión histórica desde los modos de producción se hace imposible entender su continuidad histórica sin la noción de reproducción, debido a que es el lugar donde operan los residuos técnico-culturales que permiten la continuidad y paso de un modo de producción a otro. Es así que el grabado funciona como una excepción histórica dentro de la técnica, el grabado se constituye históricamente desde una acumulación de residuos técnicos que permanecen sin sufrir modificaciones desde el paleolítico, por lo tanto es una especie de compendio histórico de los distintos rudimentos y tecnologías aplicados a un sistema reproductivo, en que conviven el taller del artesano y el taller automatizado.

La importancia de las estrategias de producción que posibilita el grabado en estos términos, radica forzosamente en un énfasis reflexivo sobre los contenidos que en este caso envuelve la forma del grabado, esta forma está dada por su relación estructural con el modo de producción, en consecuencia el Grabado será el fantasma de las condiciones generales de producción y sus operaciones responderán a su contigüidad material, a su relación indicial con el modo de producción.

Al pensar en la idea del modelo productivo y reproductivo, desde el grabado es posible una aproximación a las distintas formas de producción y re-



*Mitin de Rosa Luxemburgo, Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz, s/f.*

producción de lo que podríamos denominar como una “realidad moderna”, pensando en la asimilación de las condiciones generales de producción, desde lo que puede ser la comprensión de la sistematización de un proceso para obtener de un producto determinado, hasta lo que pueden llegar a implicar las relaciones entre: reproductibilidad-matriz-copia-original, en el diagrama de fuerzas que esto encarna en el diálogo que pueda establecerse desde el arte hacia nociones de economía política e ingeniería social. En este sentido creo que esta manera de abordar la realidad en dichos términos se adecúa a la intención de ilustrar lo que aparece como una estructura de producción dinámica, de funcionamiento estipulado por formulas procesuales (que en este senti-

do tiene que ver con una lógica o funcionamiento interno que hace posible la reproductibilidad).

En la comprensión y análisis de ese “funcionamiento” es donde yace la potencia crítica del grabado, donde la transversalidad de las nociones gráficas del grabado son susceptibles de volcarse a la negatividad crítica desde su propia autocrítica y desde su repliegue reflexivo, donde se intenta poner en crisis a la idea de reproductibilidad y reproducción en sus múltiples concepciones y usos, de forma transversal a las distintas esferas de la realidad, para posibilitar así una interpretación crítica de la misma.

Ahora en relación a la perspectiva del rol del artista como productor, sería interesante complementar la aproxi-



mación o toma de posición frente a la práctica artística en su conjunto de estrategias productivas, a las cuales pertenece el grabado lógicamente, desde una mirada que se asume dentro del sistema productivo, no fuera de él ni tampoco en la ansiedad de pureza inmaculada del arte que pretenden algunos. Desde dentro del sistema de producción e intercambio es que el productor de arte realiza e inscribe su producción, por lo tanto es necesario ser consciente del nivel de comprensión que requiere la producción artística que pretende ser reflexiva, crítica y analítica de estos problemas, el maestro Juan Acha abordó en su momento estos problemas hacia finales de la década del setenta, justamente estudiando los cruces y vinculaciones entre las bases materiales de la sociedad y el sistema de producción artístico:

El artista forma parte del sistema, arranca de algún punto del mismo y, quiéralo o no, opera según ideas y teorías inculcadas o adquiridas. Algo más: la ruptura realizada pudo estar en el aire o ser traída por el sistema, quedando en su haber los alcances de tal ruptura únicamente. En realidad las obras de los artistas, en su gran mayoría, son meros resultados del sistema, o sea, simples aplicaciones o derivaciones del mismo, así como consecuencias del momento histórico, ya que ellas distan mucho de ser creaciones propiamente dichas; en lugar de producir con creatividad, reproducen. Igual fenómeno se podrá señalar en todos los sistemas de producción cultural; incluso abundan hoy profesionales dedicados a la aplicación de conocimientos científicos y tecnológicos, sin haber nada

malo ni aminorante en ello. El verdadero creador, escaso por naturaleza, es quien transforma el sistema y, a la par, lo continúa. Los otros profesionales, siempre abundantes, sólo sistematizan o, lo que es igual, sólo continúan el sistema. Por todo esto, cabría tomar el sistema de producción por el verdadero sujeto del arte; no sólo de la mayoría de las obras que, en nombre del arte, son producidas, sino también de buena parte de la legítima creación, subvertidora radical del sistema y conmutadora del curso de éste, ya que la creación hállese sustentada por muchos elementos que continúan el sistema.<sup>2</sup>

Es así de acuerdo a estos intereses como voy llegando a la idea de configurar un modelo de análisis crítico a partir del diálogo con las formas de operar de los sistemas de producción de la gráfica, que son por definición sistemas de registro y reproducción en serie, sistemas que se han vuelto estructuras de pensamiento y que han sido puestos en práctica en las diversas lógicas productivas vinculadas tanto a la instrumentación de la visualidad desde el poder como a formas de trabajo que se observan en la economía mundial y su diversificada organización global. Es en este sentido que se propone una forma de literatura comparada entre el sistema de producción cultural, como formas simbólicas generadas por la improductividad del arte, en contraposición al sistema de producción general, entendiéndolo como un antagonismo situado dentro las manifestaciones de un mismo fenómeno cultural, siendo el

---

<sup>2</sup> Juan Acha, *Arte y Sociedad Latinoamericana, el sistema de producción*, México, Trillas, 2012, pp. 30-31.



Lourdes Grobet, Fotografía de Juan Acha, Primer Coloquio de Arte No Objetual y Arte Urbano, Medellín, Colombia, 1981. Archivo del Museo de Arte Moderno de Medellín.

sistema de producción el horizonte que genera el lugar común.

### 1.1. GRABADO, MATRICES E INDUSTRIA

En torno a las posibles relaciones que encontramos entre lo que podríamos llamar pensamiento utópico modernista y los modos de producción modernos, es que me interesaría desarrollar estas reflexiones, de alguna u otra forma la relación entre estos dos elementos es forzosa si atendemos al concepto marxista de los modos de producción, en el que estos darían la forma al momento histórico en que se desarrollen de acuerdo a las relaciones de producción que se establezcan.

Si la utopía moderna fue para el

materialismo histórico la promesa y la confianza en la técnica y los modos de producción, y estos últimos son vistos como agentes que dan la forma a una sociedad en relación con la evolución histórica de la técnica y los individuos que la conforman, es que me parece pertinente una extensión de estas ideas hacia el territorio de las artes visuales, mas específicamente hacia algunos problemas asociados al grabado y a las propiedades que lo constituyen.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> "Al producir sus medios de vida, el hombre produce indirectamente su propia vida material. El modo como los hombres producen sus medios de vida depende, ante todo, de la naturaleza misma de los medios de vida con que se encuentran y que se trata de reproducir. Este modo de producción no debe considerarse solamente en cuanto es la reproducción de la exis-

Quizás una forma de entender esto sería a través de la comprensión de los sistemas de asimilación del modo productivo, como mencionaba anteriormente sistemas que se han vuelto estructuras de pensamiento y que se mueven en torno al problema de la reproducción. Por lo tanto me referiré al concepto de Matriz y de matricería, como los despliegues tácticos para reproducir lo que sea necesario, esto lo tomamos prestado del grabado en cuanto su operatividad dentro de la Reproducción. El vínculo que me interesa establecer es una traza hacia una noción elemental en economía política que es la reproducción simple, noción que consiste en el proceso de la reproducción constante de todas las condiciones de producción social capitalista en garantía de favorecer la inmutabilidad de las relaciones de producción y por ende de las condiciones de vida de las personas. Esta noción es la que permite leer

tencia física de los individuos. Es ya, más bien, un determinado modo de la actividad de estos individuos, un determinado modo de manifestar su vida, un determinado modo de vida de los mismos. Tal y como los individuos manifiestan su vida, así son. Lo que son coincide, por consiguiente, con su producción, tanto con lo que producen como con el modo cómo producen. Lo que los individuos son depende, por tanto, de las condiciones materiales de su producción.” Karl Marx y Friedrich Engels, *El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre / Manifiesto del Partido Comunista / La ideología alemana*, México: Colofón, 2008, pp. 12-13.

En estos párrafos de La ideología alemana de Karl Marx y Frederick Engels, se puede observar un ejemplo de la conceptualización de la relación del hombre con la técnica en la línea de pensamiento a que se hace referencia en el texto y en donde se marca también la posibilidad de revertir el orden opresivo del capital en sus desarrollos tempranos.

la matricería del sistema hegemónico, en cuanto podemos identificar claramente cómo operan las matrices de la economía a través de la construcción de mercados que a su vez mediante la construcción de imaginarios determinados podrán favorecer desde el consumo de algún producto de belleza hasta la elección de un presidente.

Por otra parte esta matricería se nutre del legado romantico-moderno que persiste en el imaginario en forma de la idealización social de ciertos modelos arquetípicos como en algún momento lo fueron el militar, el médico y el sacerdote. Estas matrices en consecuencia son fundamentalmente matrices de comportamiento y matrices de consumo, que estrechamente ligadas entre sí podrán generar una imagen fascinante y seductora. Al igual que una imagen gráfica se conforma por la superposición de formas y colores sobre un fondo común y establecido de antemano, se constituyen y esparcen estas operaciones que en su conjunto generan una especie de industria invisible en que nadie sabe para quien trabaja y en que las apariencias reemplazan a los individuos interactuando y alimentando la misma industria invisible, como bien lo diagrama Guy Debord en sus tesis sobre la sociedad espectacular. En realidad a esta industria invisible podríamos ubicarla dentro de un diagrama, el de las relaciones de producción, estas relaciones son parte fundamental del sistema de producción y son las relaciones que dan forma a la división del trabajo y a la división de clases, por lo tanto es el momento preciso para volver al texto citado de La Ideología Alemana, y leerlo desde acá, y preguntarse nuevamente

si esa es la forma que daría el sistema de producción a la sociedad, si esa sería la manera de modelar a la sociedad en función del modelo productivo. Desde la práctica artística la noción de modelado es relativa al espacio escultórico, es necesario situar por un momento al cuerpo social como una forma de producción estética y cultural sobre la cuál podamos discutir, en este sentido podemos pensar en un análisis de obra entendiendo el juego de papeles a realizar. Por lo tanto esto sería una forma de escultura social ejecutada desde el lugar inexpugnable que ha conseguido el poder hegemónico a lo largo de la historia, pero con mayor claridad desde lo que han significado para las sociedades las reconfiguraciones del capitalismo desde la revolución industrial hacia adelante.

### **1.1.1. Una mirada histórica**

Entendemos que la problemática de una gráfica formal girará en torno a las relaciones entre repetición, formas, contornos y líneas, así como también en torno a las nociones de borde, corte y en general a formas y procedimientos radicales, rotundos o necesariamente violentos en su origen, todos estos elementos que contribuyen a fijar una imagen en un soporte que a su vez permite la reproducción de esta imagen, lo que trae consigo la capacidad de inscripción, de puesta en circulación en base a la sistematización de la producción, podríamos pensar de inmediato en la imprenta y el periódico como un primer ejemplo de una articulación de forma y contenido aplicada en función

de las nociones gráficas que intentamos destacar acá.

En el grabado encontramos una forma de palimpsesto, en que el trabajo de taller aparece como esquema de producción en que permanecen todas sus formas históricas y por tanto genera el diagrama de un “modelo productivo”.

A partir de estas características propias del grabado es de donde proviene una parte del material de trabajo para esta investigación, la otra parte, si nos remitimos a una revisión de la influencia de esta práctica en la historia, aparece en el doble diálogo que se establece entre estos elementos que dan forma a una actividad artística y al mismo tiempo a una actividad productiva de cualquier índole, eventualmente la primera corresponde a una producción de orden simbólico y la segunda no, digo eventualmente porque si pienso en el desarrollo occidental de la imprenta, se hace imposible no pensarlo dentro de la producción simbólica, claramente entendiendo lo fundamental que resultan las formas y las lógicas de distribución y circulación de la información, porque, ¿qué es lo importante acá?, me pregunto, a propósito de las series de grabados que hace Goya acerca de las atrocidades de la invasión Napoleónica a España -la estetización de este tipo de horror de la guerra no se efectúa probablemente hasta el Futurismo- el uso de la técnica en este caso aparece como subordinado absoluto del relato histórico y la necesidad de éste de visibilizarse, denunciar y registrar un momento histórico que traerá consecuencias (en este sentido primero fue el grabado y luego será la fotografía) que nos atañen como sociedades post-coloniales, que

consiguieron la independencia en gran medida gracias al debilitamiento de la monarquía española debido a estas invasiones, se podría pensar entonces que a partir de estas formas de reproducir imágenes, que en definitiva reproducen información simbólica y documental, se genera del mismo modo, conocimiento y una dimensión epistemológica de la imagen.

### 1.1.2. Una mirada crítica

En relación al desarrollo de las artes y a los cruces críticos que conforman los binomios como “arte y política”, el legado más contundente y que parece seguir siéndolo hasta el día de hoy, es del de las llamadas Vanguardias históricas, que como sabemos deben su nombre y su inscripción en la historia del arte a la retórica de la guerra y a los traumas asociados a ésta, seguirá siendo interesante entonces reelaborar algún tipo de tensión entre el desarrollo del arte contemporáneo y las vanguardias, es por eso que rescato este fragmento del análisis que realiza el teórico español José Luis Brea en su libro *El Tercer Umbral. Estatutos de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*:

Es a partir de ello que naturalmente el programa de la vanguardia se desarrolla como una dialéctica negativa, como una estética de la disonancia, hablando ya desde la virulencia provocadora del antiarte, ya desde el silencio desgarrado de la melancólica inconciliación con lo que hay. Gracias al distanciamiento que esa retórica antagonista prefigura, el artista de vanguardia estrecha su lazo asociativo con una época de la que, difícilmen-

te, en el fondo participa: no asume ni puede asumir en todo su alcance el proceso de industrialización de los medios de producción ni el proceso de “proletarización” de la cultura que en ello se inicia. Sin embargo, en la contundencia de su expresión negativa se configura como crucial compañero de viaje: la suya comparece en el horizonte de una “constelación cambiada” —con respecto al mundo que es. No como una ideología enunciada —o como un programa de salvación del mundo —sino sobre todo como un poderoso contradiscurso —como una disposición deconstructiva —que dismantela y debilita los potenciales de afirmación que supuestamente sostienen y expresan el mundo establecido.<sup>4</sup>

Si pienso en los modos de producción y reproducción de imágenes en la actualidad asociado a las tecnologías de la representación, me es imposible no pensar en que, ¿hasta qué punto los modos de producción asociados a la visualidad o a los diversos conceptos en que se nos presentan, son los verdaderos agentes y constructores del modelo de realidad(escenografía) que atravesamos día a día, tanto en nuestras relaciones con las personas, como con las utilerías que nos rodean? ¿Hasta que punto la visión marxista sobre los modos de producción se corresponde en la actualidad con las estrategias y formas de representación del “mainstream” para representarse y reproducirse?

El interés de esta pregunta radica en el cuestionamiento constante que se hace desde el arte a través de las diversas formas de problematizar la representación, situación que Brea elabora

<sup>4</sup> José Luis Brea, *El tercer umbral*, Murcia: CENDEAC, 2004, p.7.

apoyándose en T. W. Adorno en lo que él diagrama como dialéctica negativa y estética de la disonancia, en este sentido es que me interesa abordar este problema de representaciones, que se ilustra en la idea de representación que puede existir, tras la relación entre los modos productivos y la conformación de las sociedades, que en el esquema general se compone a su vez de la relación entre fuerzas productivas y relaciones de producción, que es, en definitiva, en donde se afirma y reafirma constantemente el orden de las distintas esferas de la realidad, la negatividad operaría en este sentido como una crítica a la reproducción, que entronca con el “problema de la reproducción”, visto como la conceptualización cultural de aquellos elementos sedimentarios que permiten el paso de un medio de producción a otro, elementos que en su persistencia posibilitan que un determinado desarrollo cultural se construya sobre lo que quedó del anterior. En este sentido la operación intenta poner en crisis las prácticas que reafirman y sostienen los sistemas de repetición y reproducción.

Como sugerí anteriormente desde el arte es posible establecer cruces hacia las distintas esferas de la realidad con el fin de indagar en ella, cuestionar su configuración e intentar poner en evidencia sus mecanismos de significación y funcionamiento, ahora bien, como ya sabemos, el prisma a través del cual refracta la gráfica y sus propiedades sobre la realidad, es desde donde interesa plantear este cuestionamiento, que en un primer momento se podría presentar como un análisis comparativo entre funcionamientos tanto de los procedimientos gráficos, como de las maqui-

narias que vienen configurando nuestra realidad desde hace largo tiempo.

## 1.2. INSCRIPCIÓN Y CIRCULACIÓN

El grabado y la gráfica nos proponen distintos sistemas de registro, asociados principalmente a su naturaleza reproductiva, esto ya nos entrega una herramienta para comprender procesos de registro de otra índole, como podría ser el registro histórico como componente de nuestra realidad, ahora bien ese registro es fundamentalmente visual (imagen y texto), y llega hasta nosotros de diversas formas, pero la forma común y corriente en que se nos presenta desde la infancia es como un material impreso, libros, periódicos, carteles, fanzines, etc. De alguna manera sobresale esta característica, de papel impreso como una de las formas de transmisión por excelencia, incluso hoy con la interfaz digital, sigue siendo fundamental el papel impreso (gráfica) como interfaz análoga de transmisión, en este sentido es que el grabado se inmiscuye de alguna u otra forma en todo esto, recordemos que en gran medida la revolución técnica que propuso la reproducción técnica (en primera instancia con la imprenta y la litografía y en segunda instancia con la fotografía y el cine),<sup>5</sup> fue la capacidad de llegar a una masa indiferenciada de sujetos, poner en circulación imágenes, información y conocimientos, y así es como en definitiva hemos conocido, aprendi-

---

<sup>5</sup> Walter Benjamin, en su artículo de 1936 “La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica” desarrolla ampliamente estas ideas vinculándolas con el desarrollo industrial en su relación con la cultura de masas que comenzaba a gestarse en la primera mitad del siglo veinte.

do y viajado por el mundo a través del papel impreso, el cine y la televisión. Desde luego lo anterior es en referencia al siglo XX pre internet, a pesar de que internet sigue y seguirá siendo de uso restringido en relación a la población del planeta, sus plataformas y canales de información han abierto nuevas y complejas formas de inscripción y circulación de la información, generando un espacio dinámico alimentado incesantemente por las subjetividades de los usuarios que las emplean para los mas diversos motivos, desde la planificación de manifestaciones en la calle hasta la publicación de las rutas limpias de policías por las noches en la ciudad, en este sentido estas plataformas se han constituido como otra superficie de inscripción social y política, mediadas por la inmediatez de la posibilidad del comentario de pasillo pero amplificado a un nivel masivo, de esta manera hoy, a través de estos canales de información se juega un importante capital simbólico en la política y en la farándula, un comentario desafortunado o un impulso mal administrado pueden perjudicar seriamente a quien lo emita, a la inversa también podría suceder pero al parecer los casos mas recurrentes afectan a los impulsivos con incontinencia verbal.

En relación a la potencia subversivo-democrática que promete ocasionalmente la mediación tecnológica que se nos ofrece actualmente, es una situación que podría entenderse a partir de las últimas experiencias en el norte de África, más específicamente lo que los medios han denominado como las primaveras árabes, si bien se ha intentado inscribir como de vital importancia en estas revueltas el papel de las platafor-

mas de internet, no se puede perder de vista el diagrama de fuerzas que sostiene el fenómeno, los intereses económicos disfrazados de democracias, en definitiva internet es otro lugar absolutamente colonizado y controlado por los sistemas de control y sus aparatos encargados de mantener el desequilibrio necesario para que nada cambie. Es brutal pensar que alguna vez se torturó a personas para obtener información que hoy en día las personas entregan voluntariamente a través de éstas plataformas, claro, ésta información, su administración y su distribución es el gran negocio detrás de las plataformas sociales de internet, es alimento para las estadísticas y los estudios de mercado que definirán la viabilidad de tal o cual producto en tal o cual grupo de personas. Volvemos a la noción de matricería, quizás estamos frente a los principales artífices de estas matrices en la actualidad, la medición de patrones de gusto, deseo y consumo permitirá administrar el afecto o la disciplina que soliciten los usuarios mediante estos medios de captura, éstas serán las fórmulas bajo las cuales surge esta matricería. En definitiva, da la impresión que el problema de la inscripción y circulación ha estallado hacia todas partes de manera simultánea, abriendo un territorio enunciativo en el que se han comenzado a redefinir e instrumentalizar tanto viejas subjetividades como nuevas formas de hegemonía.

### **1.2.1. Emancipación de los soportes**

Retomando lo referido anteriormente respecto a las conquistas estéticas asociadas a los avances de la técnica, es im-

posible no pensar en la brecha que abre el pensamiento de Walter Benjamin, quien vincula elementos de la estética con elementos de la política y de la economía, visibilizando a mi entender y proyectando una serie de problemáticas “modernas”, que fueron arribando de a poco al territorio de la actividad artística y a sus reflexiones, en este sentido pienso que tanto la idea de la emancipación de los soportes, como también las fórmulas productivas van siendo asimiladas y accionadas por las fuerzas económicas que más influyen en determinado momento, y lo demostraría en un comienzo el restringido acceso que se tenía a la fotografía desde las masas, el uso de ésta tecnología de la representación fue privilegio de las élites, como su exploración fue también en un comienzo fundamentalmente en aspectos de la técnica y la química, también es en alguna medida el poder económico quien invierte en esta investigación técnica, por lo tanto formal si se quiere, en este sentido conecta con los problemas de forma que intenta acotar este capítulo en contraposición a los flujos de contenidos que transportan y transfieren determinadas formas.

Es interesante considerar el aporte que hace a este debate de las primeras décadas del siglo XX el novelista y personaje político de izquierda francés André Malraux, quien concibe a la fotografía, al igual que Benjamin, como un actor que “liberó al original del lugar para el que estaba hecho y volvió a colocarlo en un lugar totalmente nuevo, más cerca de su espectador y reorganizado para un nuevo conjunto de usos”.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> VVAA, *Arte desde 1900, modernidad, anti*

El proyecto de Malraux, podría tomarse como una suerte de continuación del proyecto inacabado de Aby Warburg, el *Atlas Mnemosyne*, pero con la diferencia de que Malraux centra su importancia en lo que él ve como una manera de democratizar la cultura y el conocimiento en relación a las artes, a través del libro de arte y de la facilidad mecánica que otorga la reproducción fotográfica, además de la descontextualización que implica la homogenización estilística que promete hacer más cercano el arte a las personas, al poner el museo y la historia del arte en sus manos en forma de libro. Esta idea de libro de arte es a lo que él llamó “Museo sin muros” o “Museo imaginario”, en lo que aparece como un intento de reducir la materialidad del objeto de arte a lo que sería la imagen fotográfica, permitiendo así también una observación del total y de sus partes respecto a la historia del arte. En este soporte-libro comparecen y se inscriben de igual manera la producción de obra de los distintos periodos que atraviesa la historia del arte, todo esto en virtud de la tesis de que “el libro de arte recodifica las obras de arte de “objetos” a “significados”, ganando las obras así “la máxima significación en cuanto a estilo que puedan adquirir”.<sup>7</sup> Siendo acá el potencial comparativo que se genera, el activador del significado de la obra en función de la experiencia diferencial de ella en relación al compendio histórico que la soporta.

Ahora bien, si nos planteamos la problemática en relación a la expansión de los soportes desde la producción de modernidad, posmodernidad, Madrid, AKAL, 2006, p. 273.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 273.





André Malraux, *Museo Imaginario*

arte propiamente tal, o al menos desde sus inscripciones, se vuelve un desafío permanente en la producción de arte contemporáneo, una estrategia de producción que posibilita el empleo de tácticas que subvierten la organización del sistema productivo del arte en cuanto a la tradición de la representación vinculada a las disciplinas tradicionales parapetadas en la Academia, me refiero a la posibilidad de determinar el medio a utilizar ante los requerimientos conceptuales y poéticos de determinada idea o proyecto de obra, subordinar a la técnica ante la capacidad del pensa-

miento, ese pareciera ser una de las lecciones aprendidas de los conceptualismos latinoamericanos, en términos de que su distancia con el arte conceptual canónico está determinada por la exterioridad del flujo de contenidos que se despliegan, exterioridad en oposición a las formas tautológicas del arte conceptual hegemónico, que al estar trazado de algún modo bajo una estructura formalista de pensamiento, se diferencia de la exterioridad de contenidos que están atravesados por fuertes cargas políticas y al mismo tiempo literarias.

He querido referirme al arte con-



Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne*, Panel No. 45.

ceptual considerándola como un espacio abierto por un momento histórico específico en que ciertas prácticas de producción de arte pretendieron llegar a un límite material, para superarlo, ahora bien ya que la discusión acerca de esa superación podría ser tema de otra

tesis, volveré al problema del soporte, justamente el soporte ya sea físico o sea la memoria es necesario para inscribir una obra de arte como tal y sus expansiones tendrán que ver con la articulación técnica y material que exija la obra.



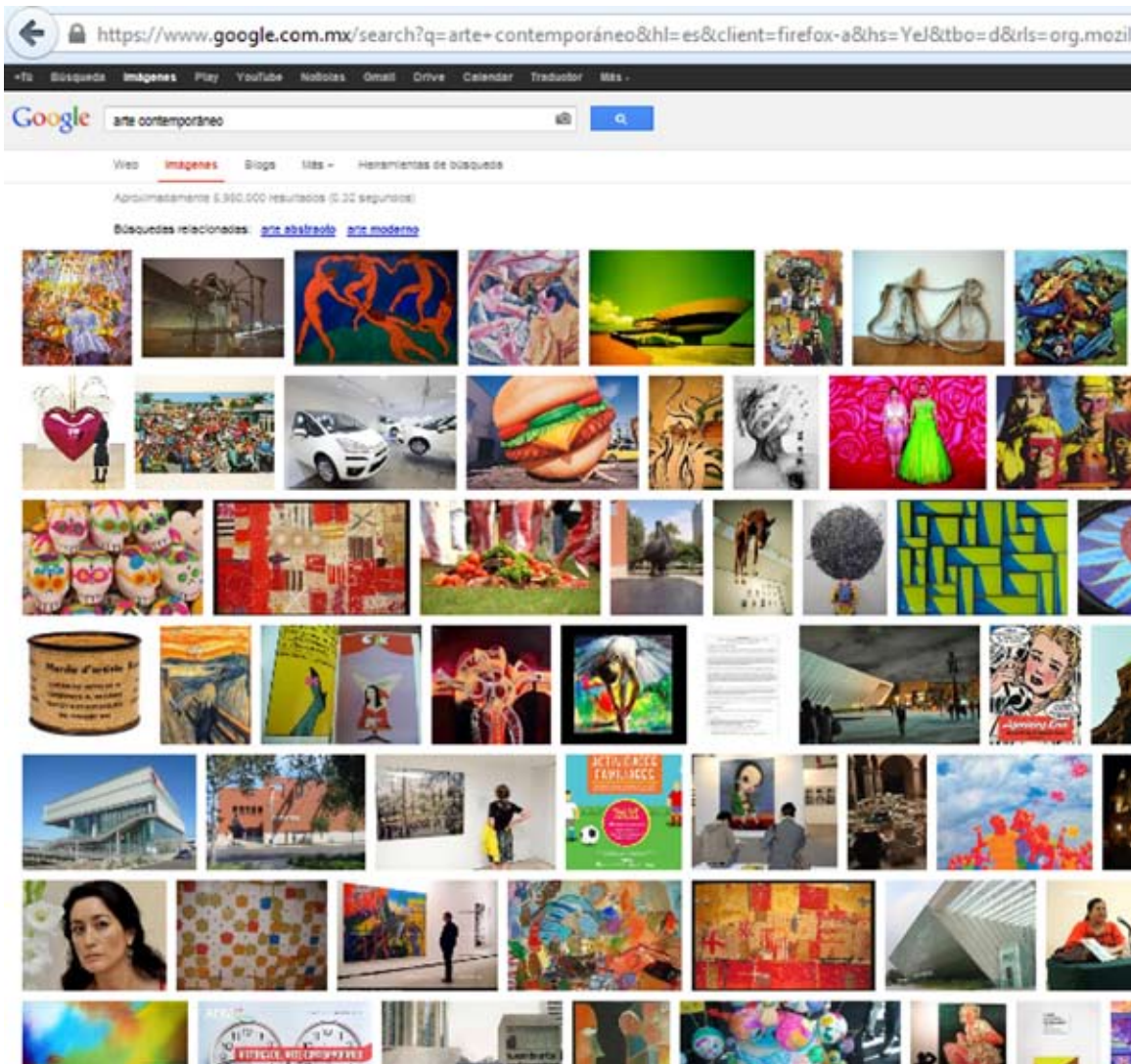
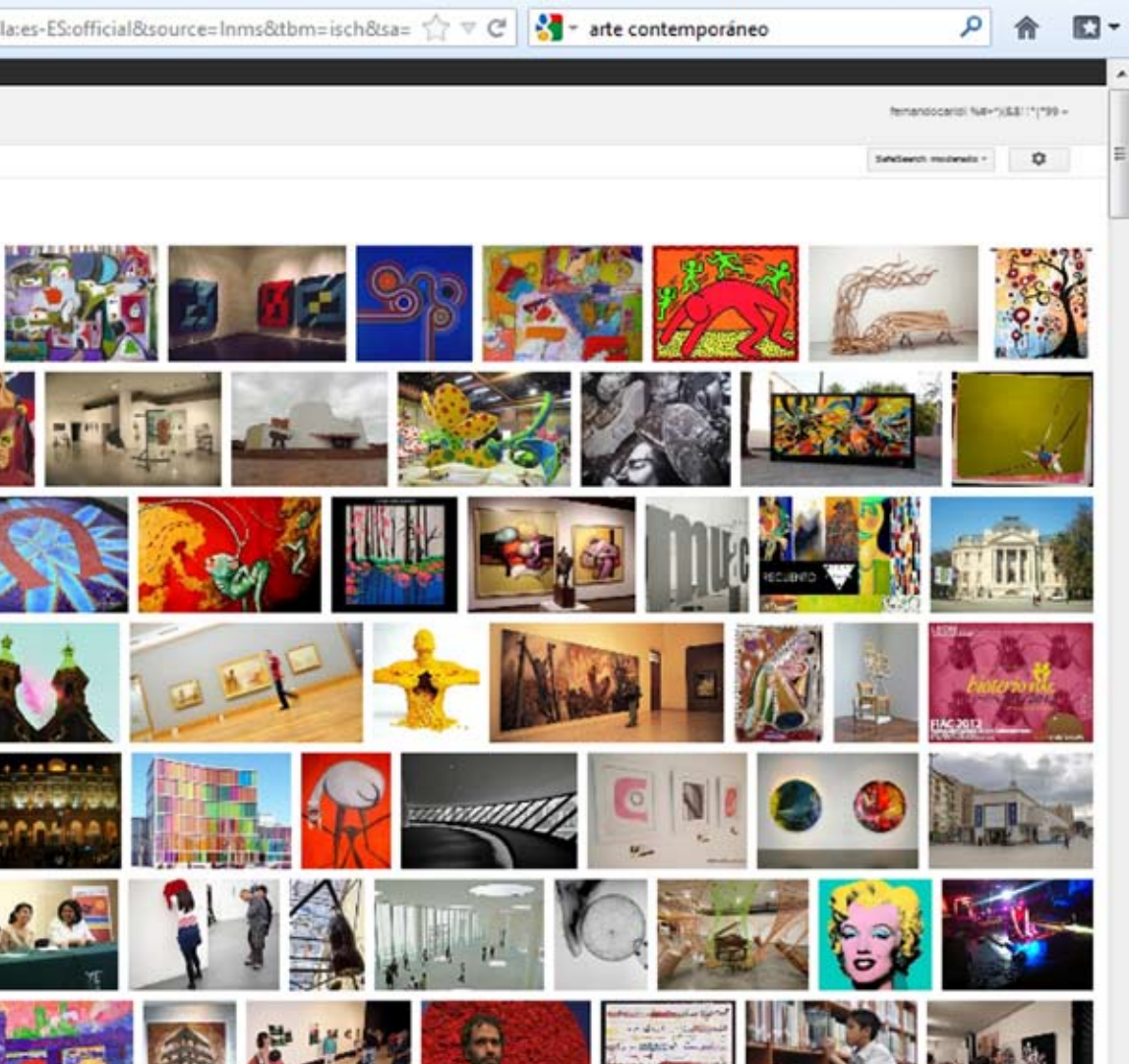


Imagen de pantalla de Google images al hacer la búsqueda de “arte contemporáneo”.

### 1.2.2. Medios de comunicación masiva

El desarrollo de los medios de comunicación, si bien es una consecuencia de los avances tecnológicos tratados anteriormente, también es consecuencia de los avances del mercado y su expansionismo incansable, es así como se configuran a mi modo de ver, los distintos usos que se hacen cargo de estos avances, entre los que se destacan las formas de transmisión mediadas en su mayoría

por los medios de comunicación masiva, adquiriendo gran importancia en el sentido que figuran como portadores de una verdad que comparece ante una imagen que la confirma. De distintas maneras los medios de comunicación son constructores de realidad y por lo tanto de registro, es gracias a eso también que si se revisa ese registro generado por los medios de comunicación encontraremos muchos borramientos, montajes y omisiones, que han ido quedando a la vista a lo largo de los años,



por lo tanto tenemos en los medios de comunicación esta capacidad de llegar con una imagen “real” a los más recónditos lugares del planeta, realizando quizás el sueño de Malraux en términos formales, pero va dejando la traza de un archivo irregular, que documenta la gran diferencia en el uso y abuso de esta superestructura comunicacional, que tiene perfecto conocimiento de su incidencia en la organización del mundo, en términos económicos, sociales y políticos.

Este empoderamiento de los *mass media* se ve quizás con mayor fuerza a partir de la primera guerra del Golfo Pérsico, operando como un eficaz instrumento de sobre-escritura de la realidad, que si bien en la primera invasión a Irak, fundamentalmente omitió toda información, al difundir un reducido set de imágenes de bombardeos nocturnos como espectáculo pirotécnico, en la segunda invasión demostraron todo lo aprendido, contruyendo al enemigo promoviendo el terror global en la fic-

ción de las armas de destrucción masiva, menciono todo esto por su cercanía con lo que puede ser un problema visual, de representación instrumental, que se nutre de la infinitud de imágenes que hoy se producen y reproducen a diario en teléfonos celulares, cámaras diminutas sumergibles, cámaras de seguridad o tomas de aficionados, las tecnologías de la representación parecieran haber excedido su potencial por sobre el flujo de información, al menos si pensamos en términos de la creatividad, digo esto ya que las estrategias comunicacionales, parecieran estar ancladas a la capacidad de recepción del consumidor, y pienso esto debido a la forma elemental en que aparecen sus discursos, recordemos a propósito de la Pandemia de gripe AH1N1, que la información circulante era catastrófica, el lente de aumento a través del cual ese acontecimiento se hizo visible, no terminó siendo más que una de las mejores estrategias publicitarias de acuerdo al comportamiento de los medios de comunicación, y como estrategia económica redituó millones de dólares a la industria farmacéutica responsable del medicamento más eficaz, en teoría.

Si somos capaces de imaginar a los medios de comunicación masiva como mecanismos de propaganda, es quizás por la inmediatez y la amnesia forzosa que puede percibir cualquier persona que siga los noticiarios por televisión, lea los periódicos o revise los más vistos de la actualidad en internet, siempre existe un subtexto velado, que tiene que ver justamente con el choque de la información en un mismo plano de lectura, como podemos observar al abrir un periódico analizando su diagrama-

ción y organización de la información y como se planteaba en el capítulo anterior a propósito del trabajo de Warburg y Malraux en cuanto a la relación secreta que puede existir entre las imágenes.

A pesar de todo esto considero que sí existe un amplio sector que se resiste a estas inercias, que históricamente ha sido más bien subterráneo y que exige complicidad con sus lectores, que anida fundamentalmente en los espacios de fuga del sistema que se manifiestan tanto en internet como fuera de ella, y que genera un flujo de información aleatoria y específica que antes no existía en el nivel masivo que existe hoy, aunque mucha gente se siga enterando de lo que pasa en el mundo a través del facebook. Estimo importantes estas consideraciones en la medida que los medios de comunicación se nos aparecen como un amplio campo de operaciones que se desenvuelve en torno a la representación y la circulación de tal o cual contenido, entendiendo estas operaciones como una parte importante de la organización global.

### **1.2.3. Institucionalidad de la información y el conocimiento**

De alguna forma podríamos poner a los medios de comunicación como una forma de institucionalidad de la información, en la medida en que es una estructura que la concentra y distribuye a través de sus plataformas, lo que de algún modo voy observando en todo esto es una especie de confianza que distancia más que aproxima al conocimiento, por ejemplo si ingresamos a este vínculo de internet:

<http://www.google.com.mx/search?hl=es&defl=es&q=define:Conocimiento&sa=X&ei=X7BKTKXLIYOisQOgpNBI&ved=0CBQQkAE>

Nos encontraremos con cerca de quince definiciones que nos ilustran el conocimiento, irónicamente podemos decir que sí encontramos el conocimiento en el medio de información que mas promete, internet. Volviendo un poco en el tiempo y pensando en los desplazamientos de los monopolios y de las promesas del conocimiento, desde el pensamiento ilustrado y desde el afán enciclopédico a las bibliotecas y museos virtuales, la academia se me atraviesa inmediatamente en su papel de catalizador y administrador del conocimiento, pero de una manera absolutamente parcial y restrictiva que reproduce el canon del arte considerado adecuado. En relación a lo que pueden estar escondiendo como finalidad o consecuencia estas prácticas formativas de enseñanza estandarizada, es que se hace interesante una breve referencia al vasto estudio y análisis crítico del sistema de enseñanza realizado por Pierre Bourdieu y Jean Claude Passeron en su libro *La Reproducción, elementos para una teoría del sistema de enseñanza* en el que se establecen cruces entre las formas de enseñanza y su correspondencia con las formas de organización social en torno al capital y la reproducción del poder, como el texto lo ilustra en función de la violencia y la arbitrariedad que estos procesos necesariamente implican: “Toda acción pedagógica es objetivamente una forma de violencia simbólica en tanto que imposición, por un poder arbitrario, de una arbitrarie-

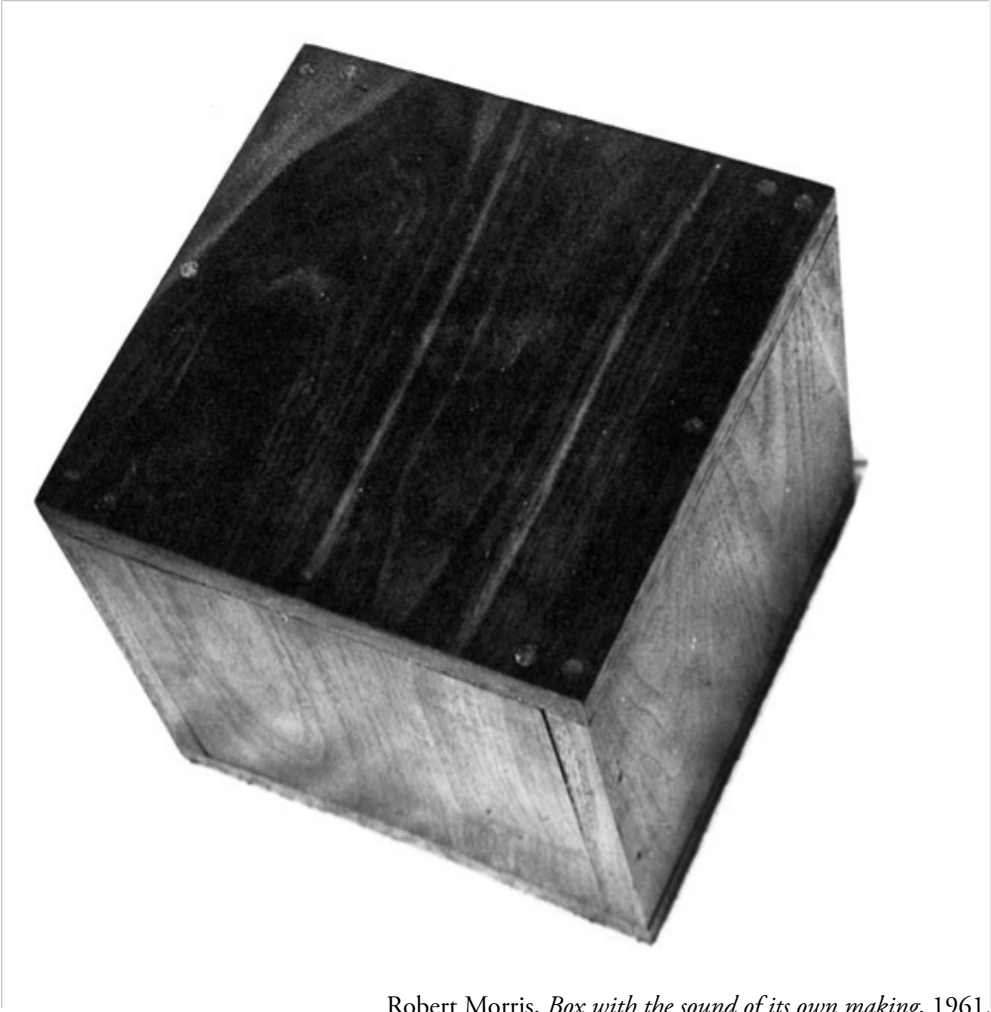
dad cultural.”<sup>8</sup>

Tomo un pequeño fragmento de este texto que si bien se podría pensar en su pertinencia exclusiva sobre los aspectos sociológicos presentes en esta problemática, mas creo que la cita anteriormente hecha declara la transversalidad del objeto en cuestión, hacia aspectos que también preocupan y ocupan a la práctica artística, como he planteado en el desarrollo de esta investigación a propósito de las extensiones que se pueden establecer desde los conceptos de la gráfica hacia otros terrenos, aquí es donde encuentro uno de los elementos de mayor fuerza en esta idea, entender a la institución de la enseñanza como un agente transmisor y reproductor de significado, que modela y garantiza la preservación de los poderes fácticos y hegemónicos, de algún modo lo que están haciendo Bourdieu y Passeron con esta investigación, es poner en evidencia los mecanismos de significación, de violencia y de reproducción de las condiciones de vida tanto del poder económico como de la miseria, articulando un sistema que se explica y entiende también a través de lo que intenta indagar este trabajo, que intenta situar al grabado como el prisma a través del cual se pueda refractar la realidad desde una visión crítica que observe estos mecanismos de significación y reproducción.

### 1.3. GRABADO Y VIRULENCIA

A propósito de *Box with the sound of its own making* (1961) del artista estado-

<sup>8</sup> Bourdieu, Pierre y Jean Claude Passeron, *La Reproducción, elementos para una teoría del sistema de enseñanza*, México: Fontamara, 1995, p. 45.



Robert Morris, *Box with the sound of its own making*, 1961.

unidense Robert Morris, quisiera referir este subcapítulo. Esta pieza de arte se configura poética y materialmente a partir de la construcción de una caja de madera, en la que el proceso de su construcción ha sido registrado en una pista de audio que es reproducida desde su interior, evidenciando en este caso su mecanismo de construcción, siendo este al mismo tiempo el de su significación. Robert Morris plantea que los objetos son disociables de su proceso de construcción; contra el enmascaramiento del objeto, de su fetichización, todo esto en el marco del estudio y

la reelaboración de las relaciones del hombre con los materiales y el espacio, que sería la línea de trabajo específica abordada por el arte minimalista norteamericano en la persistencia de su órbita formalista.

Me interesa el diálogo que se puede establecer entre esta pieza y las ideas que rondan el planteamiento de esta investigación, este diálogo se genera a partir de la deconstrucción de los sistemas que determinan las condiciones de vida, como plantea Brea en la cita que abre esta investigación, como herederos de la dialéctica negativa de la



vanguardia y de la virulencia provocadora, algunos artistas contemporáneos han desarrollado estrategias al alero de la vanguardia y sus comportamientos asociados a una idea de resistencia y oposición, que “desmantelan y debilitan los potenciales de afirmación que supuestamente sostienen y expresan el mundo establecido”.<sup>9</sup>

Si bien entendemos que lo que podríamos denominar como aspectos virulentos en el grabado es en gran medida debido a la capacidad reproductiva, o sea el potencial circulante que este desarrolla, ahora creo que lo que definitivamente activa o acciona esta capacidad invasiva radica en flujo expresivo o contenido integrado a su práctica, si pienso en la pieza de R. Morris y en lo que podría ser ese flujo de información, se puede entender como un ejercicio que explora aspectos formales asociados a problemáticas más cercanas a la escultura que a otras prácticas, pero que abre justamente el diálogo hacia múltiples lecturas permitidas a mi juicio por la retórica establecida en el juego autorreferencial que hay en esta pieza, este juego es deconstructivo y metafórico al mismo tiempo, a Morris le interesa disociar, hacer valer por separado los distintos elementos que configuran la obra y exhibirlos. Su formalismo nos permite un campo de observación más despejado para observar el problema.

La lectura que se realiza de todo esto y en relación a la capacidad de poner en circulación, es que esto por sí sólo es insuficiente en la medida que ese aspecto formal de la gráfica ya ha sido reventado por la virulencia de la publicidad, solo por mencionar un ejemplo,

si pensamos en Disney o en Coca-Cola, cuyos productos llevan décadas de circulación asociada a un gran consumo, el éxito atribuido a estos productos no es debido a su gran aporte al conocimiento ni a la nutrición o al bienestar de la sociedad, sino a la virulencia del mercado. En este sentido se hace una gran diferencia entre este tipo de virulencia económica que se vale de millones de dólares invertidos en campañas publicitarias en todo el mundo y que se asocia a todo tipo de espectáculo de consumo masivo como el fútbol. En sentido contrario, la virulencia que puede percibirse a través de una pieza como la de Morris, tiene que ver desde mi punto de vista con la redefinición de la realidad que propone al dislocar sus partes y volver a presentarlas evidenciando el descalce, y proponiendo una nueva comprensión, desde el fragmento en su relación con el total y en el total delatado por un sistema de registro, en este caso sonoro, comprensión inevitablemente crítica en el sentido que es análisis y estudio del flujo expresivo, desestabilizando la categoría elemental a la que puede pertenecer una simple caja de madera.

La virulencia en este caso no tendría que ver con maniobras expansivas propias del mercado sino con afectar desde los contenidos, aumentando el nivel de comprensión y alternando la percepción de una realidad que se hace cada vez más compleja y sospechosa.

---

<sup>9</sup> José Luis Brea, *op. cit.*







Fernando Caridi Vergara, Fragmento de instalación  
*El relato de Chile, la repartición de los cuerpos*, 2012.

# MEMORIA, REGISTRO Y TRANSMISIÓN

## TENTATIVA PARA UN EJERCICIO DE RECONOCIMIENTO DEL LUGAR

Asumiendo la importancia que conlleva el ejercicio de la memoria como una práctica ligada a lo que puede ser alguna forma de pensamiento crítico, tanto en el pasado como en la actualidad encontramos diversas formas y enfoques al respecto, pero lo que, según mi apreciación es absolutamente imprescindible, sería intentar comprender de la manera más amplia posible, el cómo se nos presenta el registro histórico y cómo este mismo se nos va narrando a través del tiempo. Esta narración, que hasta el día de hoy en algunos casos continúa siendo tan sólo oral (patrimonio intangible) en su registro mas efímero, emerge al mismo tiempo a través de los mas diversos soportes comunicacionales que podamos imaginar, así mismo de acuerdo a la necesidad económica que la situación política o coyuntura social requiera reflotar, ahora respecto a cómo el arte puede dar cuenta y registrar todo esto es otro problema, una visión al respecto plantea Andreas Huyssen en el capítulo Recuerdos de la utopía de su libro “En busca del futuro perdido”, existe un nuevo énfasis historicista en las prácticas artísticas, que se vuelcan hacia un nuevo sentido de rememoración y utopía:

Lo que impulsa gran parte del arte y la escritura que encarnan la imaginación utópica en nuestra era de supuesta post-historia y post-utopía es la utopía y el pasado en lugar de la utopía y el siglo XXI. Si pensamos en la obra de Alexander Kluge y Christa Wolf, Heiner Muller y Peter Handke, Peter Weiss y Christoph Ransmayr, y en la artes visuales en Joseph Beuys y Anselm Kiefer, Sigmar Polke y Christian Boltanski, desde mi punto de vista, diría que es el retorno a la historia, la nueva confrontación de historia y ficción, de historia y representación, de historia y mito lo que diferencia a la producción estética contemporánea de muchas de las tendencias que constituyeron las neovanguardias posteriores a 1945, desde el absurdismo al documentalismo y a la poesía concreta, desde el *nouveau roman* al revival de Artaud en el teatro, desde los happenings y el pop al minimalismo y la performance.<sup>1</sup>

En relación a la reflexión anterior, el autor complementa refiriendo a que es una búsqueda que exploraría los no-lugares, exclusiones y mapas en blanco del relato histórico, para luego investir estos hallazgos de una carga utópica que se orientaría

---

<sup>1</sup> Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido, Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México: Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 256.

hacia el futuro, tornando complejas las razones de su desplazamiento desde lo que podría ser la anticipación hacia la rememoración variando según sea el caso, entiendo la argumentación que hace Huyssen vinculada a las diversas formas y maneras (estrategias) de resignificación aplicadas a las prácticas artísticas que se incorporan desde la segunda mitad del siglo XX, que de alguna manera se sirven de una perspectiva histórica de amplio registro, para reconocerse y posicionarse de otra forma frente al continuo histórico que avanza y crece sin cesar, en ese posicionamiento entre sujeto e historia quizás se encuentre una de las claves de la producción simbólica contemporánea.

A modo de ejemplo, y en concordancia con lo revisado se hace interesante la figura de Joseph Beuys como un elemento a revisar en esa dirección. El, como protagonista de la historia de la segunda mitad del siglo XX es un personaje que podría asomar como una suerte de comodín, en el sentido de que el encarna y representa en sí mismo, lo que ha sido uno de los mayores traumas si es que no el mayor en el registro histórico reciente, el holocausto; ver la historia (memoria) a través del denominado proyecto secreto de Beuys (a propósito de Auschwitz Demonstration), que es su propia historia, también resulta tremendamente interesante, en la medida que su órbita delata procesos de sedimentación y decantación, observables en muchos de los procesos que podríamos denominar propios del ser humano y su realidad física y espiritual enfocados o desplazados hacia lo que fue el holocausto en su dimensión traumática y en las relaciones que se puedan desprender del binomio víctima-victimario, ahora esta lectura es mediada y articulada de acuerdo a un carácter alegórico, articulado en un lenguaje que se aleja de la literalidad para hablar de lo innombrable y representar lo irrepresentable así mismo. Aunque Joseph Beuys prefiere decir que va a hablar del futuro y “mirar hacia adelante” dejando a sus objetos que hablen por sí mismos, y bueno, esos objetos le hablan a occidente y le hablan acerca del gran horror de su época, abriendo así su autobiografía a la representación también de la historia traumática de la que ha sido protagonista tanto como piloto de guerra y posteriormente como el artista influyente que fue maestro de toda una generación de artistas en Düsseldorf.

La relación que adopta Beuys para con la historia y el ejercicio de la memoria es interesante de apreciar a través del desglose que hace Huyssen, en cuanto sus vínculos con el mito, la historia y la representación, y es lo también en el artículo “Mapping the legacy”, escrito por Gene Ray.<sup>2</sup>

Beuys y su mito originario, su supuesto rescate a manos de unos Tártaros y su posterior conversión a la antropología están determinados por su relación con la historia y sus responsabilidades y complicidades para con el holocausto, sin duda es una figura única y jabonosa en cuanto a su discurso y sus estrategias o ejercicios conmemorativos, en contraposición a esta experiencia en torno a la misma situación traumática se podría hacer referencia a otros aspectos ahora quizás más vinculados a ciertas prácticas de recuperación histórica como la referida por Susan

---

<sup>2</sup> Gene Ray (*et. al*), *Joseph Beuys: Mapping The Legacy*, Published by D.A.P./Ringling Museum, 2001.

Sontag<sup>3</sup> en la segunda parte de su reflexión llamada “Fascinante fascismo” que trata acerca del catálogo, revista llamado “SS Regalia”, en el que se observa una forma de recuperación absolutamente desvinculada del mas mínimo ejercicio de memoria, que nos presenta en clave fetiche y de alguna forma “revista de moda”, toda la indumentaria, parafernalia y accesorios utilizados por la SS durante su oscuro ejercicio, Sontag da en el clavo cuando dice que que el nazismo es mucho mas sexy que el estalinismo, al explicar la recuperación, ahora como fetiche sexual sadomasoquista del imaginario e indumentaria nazi.

A mi parecer se vuelve sumamente interesante una visión de lo que puede ser también una forma de transmisión y reproducción cultural articulada por esta forma de recuperación “fetichista”, la conexión entre lo que podríamos llamar relación de poder en un régimen autoritario que deviene en una forma de placer o gusto sexual, es quizás algo posible también gracias a las múltiples reproducciones alegóricas que los medios han hecho de esta organización infame, que ya se ha sedimentado en el registro histórico, vaciando su contenido violento, sanguinario y abyecto en otro lugar de la cultura de masas, como en el sadomasoquismo, el rock y en el punk rock. Manifestación, esta última, que se origina justamente como reacción a otros tipos de autoritarismos y monarquías tardío-modernas, aunque incluso eso ya ha sido recuperado tantas veces ha sido necesario por las industrias culturales, dando cuenta de que al parecer nada escapa a ellas ni por muy incómodo y corrosivo que fuera el producto. Menciono esto ya que a mi parecer lo que sucede tanto con el punk rock y con el free-jazz desarrollado en los sesentas es quizás uno de los últimos coletazos de las denominadas vanguardias, mas específicamente Dadá y la Internacional Situacionista, no me refero al supuesto vínculo entre Malcolm McLaren y la Internacional Situacionista, sino que al conjunto de operaciones que configuran su producción simbólica, en que se logra percibir perfectamente ese estado-sensación de estar en la resaca entre mareas de las vanguardias históricas y las neo-vanguardias de posguerra, como lo describe Hal Foster en “Este funeral es por el cadáver equivocado”, en que analiza la condición y supuesta situación o estado evolutivo en que nos encontramos actualmente en cuanto a la producción artística y cultural, poniendo sobre la mesa los distintos planteamientos que de una u otra forma cancelan su historicidad suponiendo el fin del arte.

Hal Foster plantea “unas cuantas versiones de este seguir viviendo” (tanto en cuanto la muerte del arte ha sido anunciada desde Hegel hasta hoy por mas de una persona), en cuanto a la representación y su estrategia cuatro posibilidades, “traumática” “espectral” “asíncrona” e “incongruente”.

A mi entender estas cuatro categorías operan y adquieren resonancia en la medida que trabajan con una imagen sedimentada que es activada por algún mecanismo de la memoria, desplegándose así como soporte transversal de un imaginario sedimentado en nuestra experiencia, que dialoga atemporalmente con ideas, imágenes, conceptos y personajes, mi intención con esto es poner en evidencia lo

---

<sup>3</sup> Susan Sontag, *Bajo el signo de Saturno*, Madrid: Debolsillo-Random House Mondadori, 2007.

que puede ser el mecanismo de significación y resignificación de la realidad “para seguir viviendo” que propone a partir de estas cuatro categorías.

La búsqueda de distintas aproximaciones para abordar los “grandes relatos” o narraciones oficiales que nos intentan explicar y resolver el mundo ubicándonos y situándonos en un contexto, esfera, clase o grupo determinado, asoman como probables vías de escape hacia una mirada crítica en la producción artística, me refiero tanto a las aproximaciones que liquidan al arte como a las afirmativas, habitamos en una suerte de hiperespacio saturado de basuras y desechos históricos sedimentados; imágenes, discursos, traumas y monumentos, que flotan como esferas inconexas y conforman de una u otra manera la materia prima desde la que emergen los objetos de estudio y reflexión, a pesar de todo esto es curioso apreciar, no creo ser el único, cómo bajo estos órdenes o los que fueran, pareciera que tarde o temprano todo se replica y volvemos a la misma narración sin darnos ni cuenta, lo que me lleva a pensar en que si existe una fuerza que cual gravedad hace que los actores tomen sus lugares en la historia y el orden aparente y escenográfico cobre vida en su eterna repetición.

De este modo estas prácticas apuntan a una semiautonomía del género o del medio, pero de una forma reflexiva que se abre a temas sociales (“un mundo cerrado que se abre al mundo”, lo expresa un artista contemporáneo); al hacer así suelen desmentir estas mismas oposiciones entre intrínseco y extrínseco o interior y exterior. Mediante una transformación formal que es también un compromiso social, tal obra contribuye a restaurar una dimensión mnemónica en el arte contemporáneo y a resistirse a la totalidad presentista del diseño en la cultura de hoy en día.<sup>4</sup>

Pensando en la dirección de la práctica artística Foster deja ver una suerte de paradoja respecto al posicionamiento del artista contemporáneo al trabajar éste desde su ambivalencia respecto a su lugar, a su posición, posibilitando así un ejercicio crítico a través de una subjetividad que se abre y se compromete con la memoria histórica para resistirse a lo que se nos aparece como algo incómodo en lo que Foster llama “totalidad presentista” del diseño en la cultura de hoy, de lo que podemos desprender a su vez que el “diseño” sería una práctica carente de sentido histórico y fundamentalmente ocupada en el presente más que en las relaciones contextuales de la realidad histórica, y por consiguiente, una práctica carente de sentido crítico.

Sin duda esta “totalidad presentista” está asociada a la cultura de masas y al desarrollo del diseño, como herramienta productiva que en su diálogo con el mercado y la visualidad, que ha encontrado al parecer un lugar cómodo e inamovible en la publicidad, ahora también las nociones de diseño se aplican en general a lo que podría ser desde la proyección ejecutable de algún tipo de objeto, hasta el plan económico de un gobierno, en algunos casos no se observa gran diferencia lo que denota al menos un ejercicio irresponsable al no establecer las diferencias en lo que corresponde a cada caso, digo esto a propósito de lo que queda en evidencia

<sup>4</sup> Hal Foster, *Diseño y delito, Este funeral es por el cadáver equivocado*, Madrid, Akal, 2004, p. 130.

en el proyecto “Spots Electorales”,<sup>5</sup> proyecto que elabora un análisis comparativo, tomando muestras de las distintas campañas electorales llevadas a cabo en el período comprendido entre los años 1989 y 2008, (en los países que abrazan estas democracias representativas que nos gobiernan) entre distintas cosas que llaman la atención destaca algo muy sencillo que conecta con la idea de reproductibilidad técnica, lo que observamos es, cómo un mismo diseño de campaña (matriz), elaborado por una firma de publicidad, es utilizado en distintos países modificando nombres e idioma, y solo en algunos casos los actores.

Menciono esto sólo como un pequeño fragmento que viene a ilustrar algunos de los usos de lógicas reproductivas (en este caso asociadas a la reproducción del poder “democrático”) en las políticas de participación y cultura democrática para las masas, a través de una organización temática de los spots, que linda con el espectáculo, todos éstos muy bien categorizados que presenta este interesante trabajo desarrollado por los investigadores Jorge Luis Marzo y Arturo “Fito” Rodríguez.

Si pensamos que los presidentes buscan ser elegidos representativamente por los votantes, a través de agencias de publicidad que se enfrentan a este trabajo como se enfrentaría a la promoción de cualquier producto, queda al menos la duda de un problema de escala.

Entiendo esta apreciación de alguna manera como una de las formas que adopta la “totalidad presentista” del diseño en nuestros días, presentista en su doble sentido, por una parte aludiendo a su actitud displicente respecto a su vínculo con la historia y por otro lado en relación a la omnipresencia constante del diseño “posmoderno”, que funge como una suerte de base estratégica del mercado, que se filtra por todas partes y transversalmente en las condiciones de vida actuales, de alguna forma afirmándolas y perpetuándolas en base a la configuración de estrategias (modelos que en tanto son también productos) políticas, económicas y sociales, a partir del desarrollo de grandes despliegues visuales que reproducen los mismos contenidos.

Por último vemos, por ejemplo, como confluyen hoy en torno al diseño prácticas como el graffiti, la ilustración y las artes decorativas, cuya producción denominada o mejor dicho etiquetada como “street-art” es puesta en una galería de arte y recuperada como la nueva tendencia de la pintura (no olvidar la excelente relación histórica en pintura y mercado), ahora si alguna vez el graffiti se ocupó de la llamada dimensión mnemónica del arte o de su potencia crítica ensayando una genealogía hacia el muralismo por ejemplo, hoy en día no encuentro mas que un lenguaje visual absolutamente uniformado, que en su aspecto formal no es mas que ilustración decorativa, y que en su búsqueda de filiación no llega mas allá de la triste historia del artista neoyorquino Jean Michel Basquiat, recuperado en las últimas décadas por las industrias culturales del cine, la música y la moda como una alteridad que se inscribe en el mainstream a partir de su mistificación formal, y que por supuesto en ninguno de estos ejemplos se asoma una reflexión

---

<sup>5</sup> Sitio web del proyecto realizado el año 2008 <http://www.spotselectorales.com/>

de contenido, ni en su vínculo con la Transvanguardia Italiana ni en su relación con Andy Warhol, elementos que servirían eventualmente a la pesquisa crítica posible de realizar, no menciono los posibles vínculos con el movimiento de graffiti chicano ni con reivindicaciones raciales por razones obvias ya que Basquiat era afroamericano de descendencia haitiana.

Estas formas de perpetuación y hegemonía aquí tratadas, podrían tener que ver tanto con el grabado como con las formas de reproducción de las condiciones de producción, situación absolutamente necesaria para el funcionamiento de cualquier tipo de economía, esta premisa y su análisis es desarrollado por Louis Althusser en su trabajo *Los aparatos ideológicos del Estado*,<sup>6</sup> en el que desglosa y establece cruces hacia los distintos roles que se atribuye el estado, fundamentalmente atiende a la capacidad regulatoria y opresiva de éste a partir de la influencia ejercida por sus instituciones y su capacidad perpetuadora del sistema, el estado como diseñador.

Estas nociones reproductivas que encontramos en lo anteriormente descrito pueden ser vistas también desde la problemática de la gráfica y el grabado, que aparece como un territorio propenso a dismantelar desde dentro estos mecanismos de significación bajo los que puede operar la visualidad y la producción que afirma y reproduce las condiciones de vida existentes.

En este ensayo he intentado a partir de la revisión de casos específicos, relacionar y buscar cruces entre los aspectos referidos en el título; memoria, registro y transmisión, llevando esta problemática al territorio del arte y ejemplificando a partir de determinadas producciones simbólicas, publicitarias y comerciales, intentando elaborar y establecer un estado de reconocimiento permanente de estas relaciones y cruces en lo que pueden ser las posibilidades de una producción artística -simbólica- en la actualidad históricamente consciente -crítica- de acuerdo a los planteamientos que se revisaron.

---

<sup>6</sup> Louis Althusser, “La filosofía como arma de la revolución”, en *Los aparatos ideológicos del Estado*, México, Siglo XXI, 2008.



## II. EL GRABADO COMO PROBLEMA DE REPRESENTACIÓN, PROBLEMAS DE CONTENIDO

A continuación y en correspondencia a la materia de estudio que convoca a esta investigación, debo mencionar el carácter del grabado visto como una síntesis de la industria y de alguna forma también de la relación modernismo y modernización, en esa filiación con la producción puedo identificar el problema que salta a la vista, en el grabado asoma por todas partes una especie de retórica de la producción industrial, y este se vuelve una representación un tanto tautológica de la industria, bajo esta perspectiva se hace interesante revisar por una parte el fenómeno de las industrias culturales y el cómo éstas se vinculan con las distintas estrategias de representación y transmisión cultural. Por otra parte debo referir el visionario escrito de Walter Benjamin que

trata acerca del devenir de la obra de arte en la era de la reproducción mecánica, saco a colación todo esto porque de alguna forma este escrito pone en crisis la idea de reproductibilidad de manera transversal a distintas esferas de la realidad en una perspectiva crítica que mira justamente hacia las formas de representación, Benjamin observa el desarrollo de la fotografía y el cine fundamentalmente como revoluciones tecnológicas en la representación que obligan a su replanteamiento dadas las nuevas posibilidades que quedan al descubierto, tornándose también en un instrumento crítico que a mi modo de ver facilita la comprensión de los fenómenos de reproducción cultural como desarrollos asociados a los avances de las tecnologías para procesar y produ-

cir imágenes que en definitiva generan información, conocimiento y realidad, además posibilita una reflexión estética crítica que se ocupa del potencial oculto tras las formas de reproducibilidad que hasta ese momento había desarrollado el hombre, tomando en cuenta por supuesto el momento histórico y la brecha histórica y tecnológica que esto denota, estas son cosas que saltan a la vista al revisar el texto de Benjamin y el repensarlo hoy en soporte digital requiere una comprensión a su vez de los nuevos paradigmas productivos en soportes virtuales o intangibles.

En la tónica de la misma idea pero ahora en relación a la velocidad de avance que pueda desplegar la tecnología en términos masivos, si bien esta velocidad pareciera ir en aumento, si pensamos en los procesos de asimilación y los usos de ésta por parte de la sociedad, éstos desarrollos dieran la impresión de ir siempre mas lento y aprovechando una mínima parte del potencial, relacionándose de forma pasiva con la tecnología y en la mayoría de los casos sólo como consumidora de programas de redes sociales ilusorias, que no son mas que extensiones de nuevas estrategias y lenguajes del mercado, que en cualquier caso es tema de otra investigación por su complejidad y alcances en la sociedad actual (es de interés también de esta investigación este tema, pero específicamente pensando en cómo funcionan las formas de reproducción social y cultural que puedan generarse a partir de estos fenómenos).

## **2.1. INDUSTRIAS CULTURALES**

Siguiendo adelante con esto quisiera

profundizar en algunos aspectos que podrían ser considerados ya como parte de la estructura de esta fase de reconocimiento del problema o fenómeno a investigar, en este sentido y cómo eje del objeto de estudio creo identificar a la industria cultural y sus derivaciones actuales, como uno de los principales agentes modeladores y constructores de modelos de realidad (modificación en las condiciones de vida), así como también agentes de reproducción de la hegemonía económica, cultural y social, como lo exponen Bordieu y Passeron en el texto ya citado, en que plantean una visión que problematiza los problemas de transmisión y reproducción cultural en las relaciones de fuerza que configuran los distintos sistemas de enseñanza, en dicho texto se refiere a las instituciones de enseñanza como responsables en primer lugar de la construcción del individuo y en segundo lugar del fenómeno de la reproducción cultural hegemónica, situación en que se reproducen incesantemente y sin variaciones importantes las condiciones económicas y sociales en que nos desenvolvemos, estas formaciones sociales son entendidas en el texto como “sistemas de relaciones de fuerza y de significados entre grupos o clases.”

Sabemos y según esta lógica entendemos que hoy muchas de estas instituciones son parte también de lo denominado como las industrias culturales, en ese sentido podríamos revisar un ejemplo de la recuperación brutal de “lo académico” por la cultura del espectáculo, en el mas puro sentido Debordiano, el ejemplo es el programa show televisivo del género reality show llamado “La Academia” así tal cual, un grupo de jó-

venes de todos los sexos, “aprenden”, despliegan y desarrollan sus “talentos artísticos” para entrar al mundo del espectáculo, se enfrentan a la crítica feroz y especializada de maestros y opinólogos varios, así todos los elementos potencialmente utilizables que encontramos en los lugares comunes del imaginario de la enseñanza institucional trabajan escenográficamente para este rentable show-simulacro que propone en este caso una “realidad” tanto de la formación artística y su enseñanza como de la producción artística o las peripecias de la actividad artística, sirviéndose de los mismos lugares comunes creados por los medios y sedimentados en nuestro imaginario. Este tipo de maniobras que incluso son catalogadas como televisión cultural, se han encargado de acrecentar y celebrar por una parte la conveniente separación entre lo que puede ser la vida y el arte para las personas, y por otra generar una fascinación por estas prácticas místicas de las que se es excluido, que por lo general corresponden a prácticas sumamente esquemáticas relativas al baile o al canto, labores requeridas por lo demás, a diario por los escenarios y espectáculos, generando así una fuerza productiva y una cadena de producción más que sirve de alimento a la misma industria cultural, en que el rating viene a determinar los patrones que en definitiva generan la matricería a reproducir.

Volviendo a los vínculos entre industria cultural y educación, quisiera precisar lo aquí entendido como industria cultural, para eso tomaré en cuenta dos apreciaciones que pueden permitir acercarnos a una definición de industria cultural:

En general, una industria cultural existe cuando las mercancías y servicios culturales son producidos y reproducidos, almacenados y distribuidos en líneas industriales y comerciales, es decir, en gran escala y de acuerdo con una estrategia basada en consideraciones económicas y no en un interés por el desarrollo cultural. (UNESCO, 1982).<sup>1</sup>

Pese a todo el progreso en la técnica de la representación, de las reglas y las especialidades, pese a todo agitado afanarse, el pan con el que la industria cultural alimenta a los hombres sigue siendo la piedra del estereotipo. La industria cultural vive del ciclo, de la admiración, ciertamente fundada, de que las madres sigan a pesar de todo engendrando hijos, de que las ruedas continúen girando. Lo cual sirve para endurecer la inmutabilidad de las relaciones existentes.<sup>2</sup>

He escogido estas dos apreciaciones por diversas razones pero haré hincapié en una coincidencia cronológica. La primera apreciación corresponde al pronunciamiento del organismo internacional más célebre y reconocido en cuanto a patrimonio cultural se refiera, “Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, UNESCO”, acerca del fenómeno de la industria cultural.

La segunda apreciación corresponde a un fragmento del capítulo “La industria cultural, la ilustración como engaño de masas” un texto escrito también al calor del debate de la primera mitad del siglo XX. La coincidencia es

<sup>1</sup> *Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales*, efectuada en México en julio de 1982.

<sup>2</sup> M. Horkheimer y T. W. Adorno, *Dialéctica de la ilustración, fragmentos filosóficos*, p.193.

la siguiente, este texto se publica por primera vez en 1944, pero no es hasta 1947 cuando es editado a mayor escala en Europa que logra mayor difusión, es un texto que avizora y constata el malestar cultural de una emergente sociedad de masas en pleno desarrollo, y anuncia la disolución del patrimonio cultural y su especificidad en la homogeneidad de la cultura de masas, en la que el paradigma cultural, cual canon de belleza clásica antaño, es reemplazado hoy por construcciones que hacen los medios de comunicación, que dan la pauta en lo que a diversión y entretenimiento se refiere, por sobre cualquier otra cosa, conceptos que calzan perfectamente además con el programa opuesto a la rutina del trabajo asalariado, generando las expectativas ideales de descanso y bienestar que determinan las condiciones de vida y el uso de tiempo, aspectos fundamentales que en definitiva configuran la realidad en que se habita.

Por otra parte la UNESCO se funda en 1945, inspirada en ideas como:

...lo más importante para este organismo de las Naciones Unidas no es construir escuelas en países devastados o publicar hallazgos científicos. El objetivo de la Organización es mucho más amplio y ambicioso: construir la paz en la mente de los hombres mediante la educación, la cultura, las ciencias naturales y sociales y la comunicación.<sup>3</sup>

Resulta curioso que en un espacio de dos o tres años (años en que si pensamos quizás por primera vez en la historia se configura una proyección conjunta del mundo, en que desde las distintas cotas

de poder se piensa el futuro del mundo de forma “colectiva”), surjan casi simultáneamente por un lado una visión teórica sumamente crítica acerca de la órbita y destino del patrimonio cultural de la humanidad si continuaban las mismas condiciones y formas de reproducción social y cultural comandadas por las lógicas productivas del mercado, y que por otra parte la flamante organización internacional ONU, crea a esta sub-organización bajo los preceptos señalados en la cita anterior, preceptos que no hacen mas que trazar un plan de control en las formas de reproducción social a nivel global, recordemos que ese mismo año la ONU crea la FAO, la OMS, la OIT, la OMC, etc. Viene al caso a mi parecer mencionar esto ya que han pasado cerca de 65 años desde la creación de estas secretarías y lamentablemente observamos como la industria cultural sistemáticamente ha ido aislando, excluyendo y en definitiva desplazando lenguas, dialectos, tradiciones ancestrales, etc. En general podemos decir que rompe la cadena de prácticas culturales que tienen que ver con el patrimonio intangible y que quizás no alcanzan a clasificar ni en lo exótico, lo salvaje o lo chocante como para ser recuperado por la industria bajo la etiqueta que corresponda como vemos cada cierto tiempo en los medios o en el cine.

Todo esto ha sucedido lentamente a través de las generaciones que se van sucediendo y se van exponiendo y sometiendo a imágenes que configuran un estado del arte y realidades culturales impuestas por la industria, situación que en mi opinión más que robustecer el cuerpo y el fondo cultural del tejido social, lo que hace es socavar todos los

<sup>3</sup> [http://www.ciudadaniamundial.org/la\\_unesco.htm](http://www.ciudadaniamundial.org/la_unesco.htm)

contenidos en pos de la diversión y la negación del sentido crítico, esta última característica se asocia a alguna idea burguesa de bienestar, que por supuesto va indisolublemente unida a alguna forma de consumo.

La definición de industria cultural que intento construir podría ser el punto de encuentro de estas dos visiones antagónicas que inscriben su reflexión en torno a las formas de transmisión cultural, a las distintas formas y estrategias de representación utilizadas y a su influencia en la modificación y reproducción de las condiciones de vida.

### **2.1.1. Escenarios y utilerías**

Al pensar en una idea o una imagen asociada a escenario no se puede evitar la asociación con el mundo y el universo del espectáculo, espectáculos que encarnan la forma predominante que adopta la cultura en esta sociedad de masas y de consumo, o mejor dicho es la forma en que las industrias culturales han inscrito e impuesto su concepto de cultura en la historia y en la economía, en este sentido se pueden observar variados tipos de espectáculos asociados a la vida cotidiana, tanto espectáculos que observamos como espectadores activos o pasivos, como espectáculos de los que formamos parte y protagonizamos ya sea como artistas o como obreros, en este sentido sería interesante mencionar algo de la reflexión que plantea Octaví Comeron en sus “Notas desde la fábrica transparente”, en la que el objeto de estudio es la fábrica Volkswagen ubicada en Dresde, diseñada y construida como un escenario espectacular, que soporta y exhibe un conjunto de relaciones que

se establecen a partir de la ambigüedad entre trabajo, espectáculo y deseo, que se observan a través de sus enormes cristales, este apoteósico escenario además de poner en escena la cadena de producción a modo de show rotativo y con funciones todos los días, desarrolla una forma de fetichización donde la forma de producción se utiliza publicitariamente para subrayar el carácter excluyente y elitista del producto que se produce, el modelo se llama “Phaeton” y es un automóvil que puede llegar a costar \$150.000 euros, así como también pone a disposición de los interesados tours y visitas guiadas a la fábrica.

Quisiera relacionar este ejemplo con la caja de madera de Robert Morris, en la medida que ambos ejemplos se pueden leer en cuanto evidencian su funcionamiento, develan aquel misterio productivo que encarna la manipulación de los materiales y su consiguiente transformación en un producto, en este sentido la pieza de Morris habla literalmente de su configuración desplazando la idea de transparencia a un registro de audio, la fábrica transparente lo hace a través de la puesta en escena de la fuerza productiva, que nos propone que la realidad del trabajo en una fábrica es susceptible de devenir representación, a partir de la elaboración de una estrategia comercial que dialoga simultáneamente con la estética, la economía, la filosofía y la política. Como veremos mas adelante esta operación responde a completar toda una cadena de equivalencias que funcionan solo para la industria del lujo, que valga la redundancia, se da el lujo de espectacularizar su sistema de producción, exhibiéndolo de esta manera y bajo la



*Gläserne Manufaktur* de Volkswagen.



Décimo aniversario de la *Gläserne Manufaktur* de Volkswagen.

enunciación de la transparencia, que en este caso también es estetización, es el ejemplo pertinente para observar como un grado elevado de sofisticación de un producto genera una matriz ideológica desde el consumo.

La transparencia de la fábrica de Volkswagen supone la teatralización de un espacio productivo y la exposición de ese espacio como museo. Una forma cultural, híbrida y total, donde la producción de bienes materiales se fusiona con la producción de símbolos y modos de vida. Así vemos la yuxtaposición de capas que construyen su imagen. El trabajador sabe que su Fábrica es fábrica y teatro y museo. Que la luminosa y etérea transparencia que circula por los paneles de cristal que le rodean es la de una metáfora social espléndida e ilimitada.<sup>4</sup>

Estos símbolos y modos de vida productivos a los que puede hacer referencia Octaví Comeron en la cita anterior, están en correspondencia con el universo de accesorios productivos asociados a una idea de lujo, exclusividad y excepción, ahora bien de acuerdo a la retórica teatral, las podríamos llamar utilerías, de mayor y menor nivel como lo muestra el mismo automóvil producido y todas sus comodidades millonarias que también pueden ser vistas acá como distintas categorías de utilerías, considerando que el término utilería hace referencia a una falsedad, a una mentira o a una simulación expuesta que se valida en el marco de la representación, esta idea da forma a la

<sup>4</sup> Octavi Comeron, *Arte y postfordismo, notas desde la fábrica transparente*, Barcelona, Trama, 2007, p. 34.

concepción de utilerías, como categorías accesorias que agregan o quitan valor en determinados casos pero en ningún caso justifican satisfactoriamente su existencia ni su valor en relación a los problemas que vienen a resolvernos, problemas de representación aplicados a la vida como puesta en escena, vidas que se desarrollan y despliegan entre estos escenarios y estas utilerías aquí retratados.

Por otra parte no deja de llamar la atención la inversión que plantea esta estrategia integral de representación del lujo, a través de la espectacularización del sistema productivo como soporte y refuerzo de esta idea, a mi entender esto sólo puede realizarse en la medida en que lo que se está representando es un concepto exclusivo y excluyente, que en definitiva es lo que encierra un automóvil de lujo. Diferente es si pensamos en los sistemas de producción que forzosamente necesitan ocultar y velar sus mecanismos, ya sea por explotación, insalubridad o simple estrategia, por lo general el sistema de producción es ocluido y casi por arte de magia obtenemos la transformación de las materias primas en cosas elaboradas para nuestro consumo, a propósito de esto he desarrollado una serie de piezas gráficas que serán revisadas mas adelante.

### **2.1.2. Simulacro, ilusionismo y estatus**

Si acabo de referirme a una noción de representación tomada prestada de la retórica y el universo teatral, vinculada a la problemática del trabajo asalariado y a la producción fabril o industrial, es porque ésta se nos presenta desplaza-

da hacia lo que puede ser la ambigüedad de un espectáculo, un espectáculo en que se presenta y representa tanto la actividad laboral industrial y la producción, en que los actores trabajan y actúan en su relación con las máquinas y los materiales. Esta imagen que se genera, en tanto actuación o performance me remite a otra noción vinculada a la representación y al espectáculo, ahora sí desplazado a una forma que puede acercarse a la idea y el uso de lo que en este caso se podría denominar como simulacro, en este sentido es que los escenarios y utilerías pueden operar representativamente en una realidad compleja y extrañada de sí misma en su percepción.

Ahora bien, esta estrategia productiva y representacional del poder económico se nos aparece continuamente si se comienza a indagar en ciertas coincidencias en los flujos estéticos y prácticos que se ponen en escena, ya me había referido a algo similar en relación al negocio de la enseñanza y la educación espectacularizada, es hacia estos ámbitos centrales en las condiciones reproductivas de las condiciones de vida existentes, hacia donde se vuelve interesante dirigir una revisión del siguiente extracto de los “Comentarios sobre la sociedad del espectáculo” en que Guy Debord retoma su texto clásico después de veintidós años de su publicación (1967 – 1988), años en que se han sucedido importantes desarrollos y mutaciones en su objeto de estudio, en que los cruces y prácticas enunciadas por la Internacional Situacionista han visto un telón de fondo sobre el cual contrastarse :

Cuando lo espectacular era concentrado se le escapaba la mayor parte de la sociedad periférica; cuando era difuso se le escapaba una mínima parte; hoy no se le escapa nada. El espectáculo se ha mezclado con la realidad irradiándola. Como se podía prever fácilmente en teoría, la experiencia práctica de la realización sin freno de la voluntad de la razón mercantil, habrá demostrado de forma rápida y sin excepciones, que el devenir-mundo de la falsificación era también el devenir-falsificación del mundo. Exceptuando una herencia aún importante pero destinada a disminuir, constituida por libros y construcciones antiguos, que por otra parte son cada vez más a menudo seleccionados y relativizados según la conveniencia del espectáculo, no existe nada -en la cultura, en la naturaleza- que no haya sido transformado y polucionado, según los medios y los intereses de la industria moderna.<sup>5</sup>

En lo que puede ser esta relación dialéctica entre el mundo y su percepción operan los escenarios que soportan las relaciones de simulacro, ilusionismo y estatus articuladas por el deseo y las utilerías, en que de alguna manera se vuelven difusos los límites entre representación y realidad, en términos de funcionamiento, estas representaciones son percibidas en base a la construcción de nuestra experiencia y también considerando los aspectos de la construcción social de nuestros sentidos, en la medida en que las condiciones de percepción son construcciones sociales en que nuestra individualidad es una producción del colectivo.

---

<sup>5</sup> Guy Debord, *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, Barcelona, Anagrama, 1990.



Una manera de aproximarnos a la radiación espectacular que refiere Debord puede ser esta idea desarrollada a partir del análisis desarrollado ampliamente por Marx en torno a la “enajenación” o alienación en la división del trabajo, análisis del que Debord es por cierto deudor, en la medida que la idea de falsedad del mundo se puede entender como un desarrollo teórico a partir del extrañamiento sobre la realidad en la sociedad alienada por el trabajo.

El desarrollo publicitario conscientemente emplea y trabaja con estas coordenadas sensibles, y el problema de la representación adquiere un cuerpo deseable de acuerdo al poder adquisitivo, es así como se pueden ir configurando diversas estructuras ilusorias en torno a la reafirmación individual, lo que puede ser leído como estatus o auto posicionamiento dentro del colectivo, generando un vínculo entre imagen, deseo e identidad, así como también se generan patrones que son percibidos por el colectivo como matrices a reproducir.

## 2.2. MATRICES DE ADQUISICIÓN

La relación que se vuelve interesante abordar acá es la que promueve los distintos niveles de representatividad, autoafirmación y definición del sujeto a partir de los bienes adquiridos y deseados, relación articulada y dirigida por el desarrollo publicitario que opera y manipula elementos visuales y conceptuales que configuran estas relaciones.

Los patrones de consumo así como generan estadísticas y estudios de mercado también son registrados por el colectivo en relación a la factibilidad o capacidad de alcance económico, esta-

bleciendo las separaciones y niveles en correspondencia con el poder adquisitivo de cada cual. Ahora desde la lógica del grabado esto es posible de aprehender desde el concepto de matriz aplicado a una noción de consumo y producción de deseo, en el que cada matriz viene abarcar tanto la promesa publicitaria como el imaginario individual del consumidor, por lo general estas matrices de adquisición permanecen estables y se corresponden con su reproducción histórica, así vemos estilos de vida representados por determinadas marcas y personalidades excéntricas determinadas por ciertos gustos musicales, que pueden ser vistas también como estructuras de comparación inherentes a las distintas formas de consumo, que por una parte diferencian entre sí al colectivo y por otra parte lo uniforman.

Un fenómeno interesante de vincular a esta reflexión puede ser la estrategia del revival, que a través de una forma de reproducción que recupera algún momento histórico de la cultura en general, este es resucitado y relanzado al mundo como un zombie estético con fines determinados, por lo general comerciales.

En esta estrategia propiciada por un repliegue superficial sobre la historia se ejerce un sentido de memoria o revaloración de lo estético sobre lo histórico de forma cosmética y que se mueve por la superficie de los hechos y las cosas, vaciando el contenido y reduciendo todo a una situación formal. Esta forma de repetición puede ser entendida desde una lógica del simulacro y la falsedad, como algo que se reafirma y valora a partir de una naturaleza imitativa que evidencia su falsedad, decantando

en imágenes reproducidas a través de un complejo sistema de matrices modeladas por la oferta y la demanda.

### **2.3. MATRICES DE COMPORTAMIENTO**

Extendiendo e intentando desarrollar el punto anterior en cuanto a las relaciones que se intentan establecer entre la idea de matriz vinculada al funcionamiento del mercado en la sociedad de consumo, también surgen otros cruces y desplazamientos del concepto de matriz esta vez vinculado a determinadas formas estandarizadas de comportamiento, al pensar en un elemento por excelencia normativo y formativo en cuanto a comportamiento, se puede pensar en primer lugar en la familia como una institución reguladora de este y en segundo lugar en la escuela como reafirmación y aplicación del mismo, situación ya referida anteriormente en esta investigación como una instancia de reproducción de las condiciones de vida existentes, por lo tanto la lógica reproductiva en relación a un modelo-matriz ya está enunciada. El enfoque a intentar llevar a cabo acá es mas bien en términos de un comportamiento normado y regido por la validación de ciertas formas ideológicas que subyacen a la lógicas del libre mercado, en este sentido el carácter ideológico está dado por ser construcciones que no se sostienen ante un análisis riguroso pero que sin embargo funcionan socialmente y cumplen una función dentro de la sociedad, así nos encontramos en un escenario laboral por ejemplo que en la mayoría de los casos privilegia los documentos que acreditan una formación académica específica y profesional,

que se ajusta a los estándares y competencias necesarias para cada caso y que desprecia y excluye a quien no posee dicha acreditación, esta situación genera patrones también en sintonía absoluta con determinados estilos de vida y posicionamientos dentro del colectivo como las denominadas matrices de adquisición.

Esta problemática es abordable quizás también dentro de la historia del arte como el problema de la profesionalización e institucionalización del arte, toda la norma estética de ciertos períodos influye tanto en su momento histórico como en el continuo histórico en que se enmarca, y en este sentido encontramos en la historia de la representación tres grandes temas como serían el paisaje, el retrato y la figura humana, y la naturaleza muerta, esto podría evidenciar una matriz histórica de comportamiento asociado a la representación y la estabilidad de estos mismos temas a posibilitado a su vez la superación de determinadas leyes o matrices para la representación como lo que observamos en el gran quiebre producido por la mirada Cézanniana que permite la superación de la perspectiva como fórmula imitativa del espacio y de la realidad. En este sentido la “academia” en el arte viene a representar a lo largo de la historia el mayor modelo o matriz de comportamiento artístico, ahora bien claramente su resistencia y su reacción ante los avances y superaciones en el campo de las artes está en directa relación con los problemas de recepción en el diálogo establecido con el colectivo, da la impresión que a pesar de la asimilación de ciertos aspectos modernistas en la academia, ni ésta ni

el colectivo han superado por una parte la matriz de comportamiento y por la otra una matriz de percepción vinculadas a la representación mimética de la realidad.

Ante estos problemas de comportamiento estético surge un elemento a veces despreciado por el profesionalismo y la academia, que pone en jaque al acto creativo y sus comportamientos, este elemento es la improvisación. El interés en desarrollar este punto radica en la naturaleza viva y dinámica de la improvisación, que aparece como un elemento inasible en su aparente arbitrariedad y se posiciona como una forma antagonista ante la norma del comportamiento artístico y estético, más allá de las asociaciones surrealistas con el inconsciente que podemos encontrar, y que son las que han servido como cuerpo argumental de muchos desarrollos artísticos durante el siglo XX, la improvisación aparece hoy como una forma alternativa de resistencia de los sentidos, en cuanto encarna un flujo expresivo que se opone por naturaleza a los conductos regulares de producción y recepción estética a que estamos acostumbrados, así es como aparece muy difícil que alguna producción simbólica asociada a formas de improvisación sea recuperada y estandarizada por el mercado, la improvisación se ubica como una forma radical y subversiva en relación a las matrices de comportamiento estético ya que exige justamente la supresión de estos conductos regulares por parte del artista, así como también exige la complicidad de otros códigos de lectura al receptor.

### III. EL GRABADO COMO MODELO CRÍTICO, PRODUCCIÓN DE OBRA

Luego del problema que he intentado desarrollar en los dos capítulos anteriores de este texto, ahora el interés principal estará enfocado hacia lo que podrían ser diversas maneras de diagramar estos problemas desde la práctica artística, en este sentido se analizarán y propondrán operaciones que intenten dar cuenta de las reflexiones aquí expuestas.

De acuerdo al plan de investigación propuesto, ha sido necesario identificar algunos casos en que sea pertinente observar a través del análisis que acá se propone, así como también observar la configuración de piezas elaboradas en diálogo con la problemática y las posibilidades de la representación, hablo de representación debido a la centralidad de sus mecanismos en el problema analizado, ya que desde esta perspectiva

estos mecanismos están vinculados con el análisis del problema de la reproducción.

En el ensayo *Estamos bien en el refugio los 33* (que decidí incluir como parte de la producción de obra surgida de esta investigación) ya me he referido al problema en cuestión, pero de manera específica en lo que he diagramado como el intento de operación hegemónica en que inevitablemente deriva la práctica política, desde luego esta problemática es transversal a la estética y a la política en la medida en que el sistema de cadenas de equivalencias y lógicas de las diferencias desarrollado por Ernesto Laclau, es de algún modo una lucha entre distintos órdenes representacionales, por lo tanto su análisis y revisión desde la práctica artística

es fundamental desde esta perspectiva. La aplicación entonces de lo que puede llegar a proponer el grabado como modelo crítico se debe a la identificación de diferencias y coincidencias en determinados flujos de información que determinan situaciones de orden político, religioso y estético, sin caer en reduccionismos, quizás sean estos tres elementos y sus implicancias en relación a la construcción de la sociedad en que vivimos, el centro principal de operaciones, aunque si entramos un poco más en profundidad quizás llegaremos a la conclusión de que el problema de la creencia religiosa desemboca en un problema político, quedándonos con el binomio arte-política como ecuación central en que se podría inscribir esta investigación.

En sintonía con el argumento anterior es que las estrategias de producción comienzan a tomar forma, siendo las estructuras de transmisión de conocimiento y los medios de comunicación, materiales de trabajo que posibilitan su articulación como piezas críticas en diálogo con la gráfica y sus extensiones.

### **3.1. EXTENSIONES Y TRANSPOSICIONES GRÁFICAS VINCULADAS A LA PRODUCCIÓN DE OBRA Y SU EJERCICIO CRÍTICO.**

En este momento considero de utilidad volver a algunos puntos revisados en relación a las denominadas extensiones y transposiciones gráficas. Desde un primer momento es necesario volver a dejar claro que la intención de expandir el lenguaje gráfico responde de manera exclusiva al ejercicio crítico de la práctica artística, ya que es a través de estas operaciones como se podría establecer

un diagrama paralelo, refractario e interrelativo hacia determinados casos. Si tomamos en cuenta como antecedente argumental el canónico artículo de Rosalind Krauss La escultura en el campo expandido, podemos ver que la operación que viene a expandir dicho campo, es el análisis de las relaciones que la escultura establece con el espacio, la arquitectura y el paisaje, haciendo posible una relectura y así mismo una reelaboración de estas relaciones formales.

Por otro lado, desde los desarrollos que significaron la recuperación de las vanguardias en la década del 60, con la Internacional Situacionista y Fluxus, existe otra vertiente desde la que se pueden leer estos campos expandidos a través de la transdisciplina y los contenidos críticos que puedan refractar culturalmente desde el campo del arte, en este sentido nos acercaríamos a una noción de campo cultural como campo político, en la medida que estos desarrollos de posguerra incorporan a su discurso de base el elemento político como su articulación con la realidad y como lugar de enunciación, encarnando éste la posibilidad de intervenir y modificar la realidad mediante la acción específica y concreta sobre ésta, la mayoría de las veces dentro del juego de las representaciones. De este modo el nivel de representación se constituye no sólo de elementos puramente estéticos y formales sino que estos aspectos están determinados por un diálogo permanente dirigido hacia el texto y el contenido, de algún modo cabría decir a modo de ejemplo el caso de lo que se denomina como piezas de sitio específico o *site specific*, que por lo general ope-



Luis Camnitzer, *El aula*, 2005.

- |  |   |
|--|---|
| Desgraciadamente yo tengo la guita y vos trabajas.     | Vos tenés la guita y yo trabajo.        |
| Desgraciadamente yo como bien y vos no.                | Vos comés y yo miro.                    |
| Desgraciadamente yo me divierto y vos te jodés.        | Vos te divertís y yo espero.            |
| Desgraciadamente yo tengo las balas aunque no debiera. | Vos tenés las balas y yo muero.         |
| Desgraciadamente lo único que te queda es la ética.    | Vos explicás y yo no entiendo tu dogma. |

ran dentro de un formalismo expandido que dialoga con la arquitectura o geografía que contiene a la pieza, en este sentido y en el espíritu de esta investigación una pieza *site specific*, como bien apunta Miwon Kwon,<sup>1</sup> puede reformularse en relación a un caso específico que plantee no sólo una problemática formalista dentro de la historia del arte,

<sup>1</sup> Miwon Kwon en su artículo “One place after another. Notes on site specificity” desarrolla un exhaustivo análisis del site-specific en el que elabora como otra vertiente del site-specific obras que respondan a órdenes del arte conceptual y la crítica institucional.

sino que vincule precisamente y traiga a otro terreno de análisis problemas de representación social y política.

En esta línea de reflexión quisiera destacar la labor del artista germano-uruguayo Luis Camnitzer, que desde el arte conceptual ha desarrollado un proyecto crítico a través de una producción que justamente establece cruces entre nociones gráficas, poéticas y políticas, en que el elemento pedagógico juega un papel fundamental.

En la pieza “El aula”, Luis Camnitzer tensiona las relaciones entre pedagogía

y hegemonía, en una instalación muy sencilla impregnada de una poética crítica que evidencia la relación de fuerza y violencia simbólica que encarna la actividad pedagógica, esto ya lo vimos con anterioridad en el análisis de Bourdieu y Passeron, a modo de continuar esta línea crítica sería interesante revisar lo que diagrama Louis Althusser en *Los aparatos ideológicos del Estado* y lo que escribe Antonio Gramsci casi treinta años antes en una prisión de la Italia fascista:

Cada relación de “Hegemonía” es necesariamente una relación pedagógica, y se verifica, no sólo al interior de una nación, entre las diversas fuerzas que la componen, sino en todo el campo internacional, entre complejos de civilizaciones nacionales y continentales.<sup>2</sup>

En este sentido, para Gramsci la práctica pedagógica va mucho más allá de lo que puede ser el dispositivo meramente escolar, el autor complementa el argumento planteando que:

Esta relación existe en toda la sociedad en su conjunto y para cada individuo respecto de los otros individuos; entre capas intelectuales y no intelectuales; entre gobernantes y gobernados, entre élites y adherentes; entre dirigentes y dirigidos; entre vanguardias y cuerpos de ejército.<sup>3</sup>

Como se observa en el planteamiento del problema según Antonio Gramsci, el elemento pedagógico se filtra por

todas partes inevitablemente, siendo un elemento fundamental en todo dispositivo de transmisión de conocimiento y que al mismo tiempo va ejerciendo una forma de violencia simbólica en este acto. Lo que Gramsci está marcando acá es la intervención sobre el sujeto cognoscente al que mediante las formas de enseñanza se le modela en función no de las capacidades de su desarrollo frente al objeto cognoscible sino que en función de los intereses del programa hegemónico de turno, eso pensando en el momento histórico de Gramsci, en la actualidad pensar esto se hace mucho más complejo ya que las relaciones de fuerzas en la sociedad se han multiplicado en los frentes más diversos reventando el uso del diagrama de la teoría del conocimiento (sujeto-objeto) que ante la irrupción de las nuevas subjetividades posmodernas se ve rebasado.

Complementando lo que podrían ser llamadas acá como relaciones entre el ejercicio del poder y su proyecto pedagógico, entendiendo la importancia y las consecuencias de estas relaciones es que se hace interesante revisar a Louis Althusser en su estudio de la teoría del estado, y en particular a lo que él denominó como Los aparatos ideológicos del estado, en donde se ocupa de los aparatos que acompañan al aparato del estado que opera desde el ejercicio de la fuerza, sus acompañantes operan en la ideología, y dentro de estos aparece como aparato principal el aparato escolar.

La función que comparten los aparatos ideológicos del estado es mantener en el tiempo la reproducción de las relaciones de producción, la centralidad del aparato ideológico escolar entonces

<sup>2</sup> Antonio Gramsci, *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce, Cuadernos de la cárcel III*, México, Juan Pablos, 1975, p. 34.

<sup>3</sup> *Idem*.

es en función de un orden reproductivo, programado por la clase dominante y ejecutado por las clases dominadas. En este sentido el “aparato reproductor” del estado por excelencia sería la escuela, en la que operaría un motor que trabaja en base a una ideología de la reproducción y una reproducción de la ideología.

Para entender la importancia del factor ideológico en una lectura desde el campo del arte sería necesario precisar la conceptualización que hace Althusser en relación a la ideología. Althusser sostiene que desde Marx la ideología ya no es la teoría (genética) de las ideas, sino “el sistema de ideas, de representaciones, que domina el espíritu de un hombre o de un grupo social”,<sup>4</sup> lo que el autor remata con la siguiente definición: “La ideología es una “representación” de la relación imaginaria entre los individuos y sus condiciones reales de existencia”.<sup>5</sup>

En la problematización de la noción de ideología como problema de representación es donde se posibilita su articulación con el arte, que en cuanto representación es materia de estudio y trabajo en la práctica artística. Dentro del esquema propuesto en relación a una función crítica de la práctica del grabado y su relación con la historia, podemos reconocer que los vínculos entre la administración del poder y la sociedad son necesariamente a través de la violencia y de la representación, elementos que conjugados posibilitan la perpetuación de un determinado orden de las condiciones reales de existencia.

Como último antecedente Althusser plantea que los aparatos ideológicos del estado van a ser el lugar por excelencia donde se lleva a cabo la lucha de clases, y debido a que esta lucha permea los aparatos ideológicos en términos de las relaciones de producción, es en este preciso lugar en donde la resistencia de las clases oprimidas puede encontrar medios y ocasiones para expresarse utilizando las contradicciones que allí se encuentran o posicionándose en los mismos aparatos del estado.

Es interesante observar entonces cómo lo que pueden ser formas de reproducción social se deben al ejercicio de un grado de violencia sobre el otro, si pensamos en el grabado cómo práctica reproductiva, también nos encontramos que en muchos de sus rudimentos la violencia es fundamental para conseguir la imagen a reproducir y lo que se reproduce es la huella de esta violencia ejercida sobre la matriz, de algún modo el grabado es siempre una imagen de la violencia del choque entre dos materialidades, si entendemos el daño como la posibilidad de registro podemos deducir que la imagen derivada ha de dar cuenta de ese daño por una relación indicial en cuanto al problema de la representación, posibilitándose así una transposición de su dispositivo en una extensión sobre estos órdenes representacionales hegemónicos que son pensados, administrados y programados desde el poder. Estimo de vital importancia, en relación a la producción de obra, en su desarrollo y elaboración, la observación de estos diagramas en la medida de generar los posibles diálogos entre la comprensión de la práctica artística y la comprensión de la diagramación del poder.

<sup>4</sup> Louis Althusser. *Los aparatos ideológicos del Estado*, México, Siglo XXI, 2008, p. 128.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 128.





### 3.2. OBSERVACIONES CRÍTICAS Y OPERACIONES GRÁFICAS

Si la didáctica se define como la disciplina que tiene por objeto de estudio los elementos que conforman el aprendizaje, encargándose de los sistemas y métodos prácticos de la enseñanza, el aprendizaje por su parte se corresponde con el proceso mediante el cual el sujeto se apropia del conocimiento a través de la experiencia. En este sentido resulta interesante revisar su función ya que a través de ésta posiblemente podamos ver y comprender sus operaciones, en este caso el interés está dado en su ar-

ticulación con nociones gráficas y operaciones visuales que como hemos revisado anteriormente imponen modelos como matrices de comportamiento y de pensamiento en un arco reproductivo de tendencia perpetua.

El capítulo anterior y la referencia a Luis Camnitzer nos sirven para ilustrar mejor el cuadro desde un enfoque crítico, ya que en virtud del diagrama que se ha intentado construir en relación a las funciones de la pedagogía en cuanto aparato de reproducción, podríamos concluir que por lo general la didáctica sirve al modelo hegemónico, así como también a la reproducción del discurso



Fernando Caridi Vergara, Serie *Didácticas*, xilografía sobre monografías escolares, 2010.

que subyace al canon de las visualidades asociadas al programa del modelo.

Por otra parte quisiera hacer referencia a una serie de obra gráfica producida en paralelo a esta investigación, en que se utilizaron una serie de monografías escolares que instruyen sobre algunos animales y sus productos derivados, en una relación directa e inmediata entre materia prima y producto sin mediación alguna en apariencia, lo que nos interesa de esta imagen didáctica es que pertenece a un canon moderno de enseñanza, en que se borran y ocultan las relaciones de producción y el sistema de producción. Mas importante aún es

entender el valor de una lámina didáctica de primaria como forma simbólica, la eficacia y la limpieza en la construcción del mundo que puede ensayar un niño.

Al reflexionar sobre la imagen gráfica que se interviene, indagando en sus articulaciones de forma y contenido, encontramos lo realmente importante, si la pieza estuviera contando una historia infantil, el texto sería aproximadamente así :

Había una vez un animal.....  
.....  
.....

.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
..... FIN”

Si en “La fábrica transparente” el sistema de producción se exhibe como parte de la cadena de lujos de la industria del lujo, acá sucede algo muy diferente que es prácticamente su inversión total. El diagrama conceptual de la lámina intenta enseñar justamente la derivación del animal desde la condición de materia prima hasta el derivado como producto terminado. El sistema de producción se oculta totalmente, el salto y la omisión no han de ser casuales, de interés aparte serían las posibles variables afectivas que puedan generar las formas de dominio y administración que ejerce el hombre sobre los otros seres vivos y que en este caso obviamente se oculta ya que eso sería precisamente el propio sistema de producción, como una industria de la muerte culturalmente aceptada por razones de supervivencia y por la persistencia histórica en las sociedades modernas de la necesidad de doblegar constantemente a la naturaleza.

El trabajo que se realizó sobre las láminas, consistió en imprimir una retícula mediante la impresión xilográfica de trozos de madera cortados en forma cuadrada, la impresión deja ver lo que hay detrás por un grado de transparencia que se genera por las líneas de la veta de la madera. El gesto que se busca acá es de obstrucción y disrupción sobre el flujo de información que porta el soporte, es un intento de desviar, de distraer mediante esta intervención uniformada y transparente.

En este trabajo se busca sobre extrañar al espectador en cuanto a que existe un efecto previo que trae la didáctica consigo como un imaginario persistente en que se omiten los procesos productivos tal como vimos anteriormente, las impresiones xilográficas intentan desplazar a un segundo plano las relaciones conceptuales de este imaginario moderno en el trasluz de su función didáctica y pedagógica. Otro elemento a considerar es que la instrucción sobre la serie, es que está pensada para ser exhibida en lugares donde se consuman alimentos.

Estas coincidencias identificables en este modelo reproductivo aparecen de manera tan literal que una operación práctica desde el enfoque aquí propuesto no debe quedar impune en cuanto a su contenido crítico, es de esta manera y este es un ejemplo de lo que pueden ser elementos a considerar en el ejercicio del grabado como máquina crítica, me refiero a lo enunciado como su función reflexiva y a su relación con la historia.

Intentando ampliar la problemática del punto anterior en relación al análisis de un trabajo práctico propuesto por esta tesis, es que se intenta articular este problema que ha sido descrito como un problema de representación y reproducción, que requiere de su constante reinscripción en el soporte social, para lo cual ha de desarrollar estrategias de reproducción de diversa índole.

El proyecto “Inserciones en líneas de producción alimenticia” forma parte de uno de los tres troncos del proyecto curatorial “19 o así pulmones” realizado entre los meses de abril y junio del 2012, esta sección se llamó “Notas para



Nombre del establecimiento:	Casa Comtesse
Nombre del trabajador(es):	Arlette Montañez Chic
Horas trabajadas:	4 horas por día
Remuneración :	\$ 4.000 pesos MXN por semana

Fernando Caridi Vergara, *Inserción en líneas de producción alimenticia - Casa Comtesse*, intaglio, 2012.

## **¿El Trabajo como problema de representación? El grabado como índice del modo de producción.**

Este proyecto intentará generar las condiciones para el registro de la fuerza productiva invertida en el trabajo realizado durante un mes en la cadena productiva de diez locales establecidos que procesan y venden alimentos, todos ellos ubicados dentro de las colonias Roma, Condesa y Doctores de la ciudad de México.

Se propone que estas condiciones de registro sean establecidas a través de una técnica de grabado y de un pequeño cuestionario de 4 preguntas.

Se compraron 10 tablas de plástico (lavable) para utilizar en la manipulación y corte de alimentos en cocinas, estas tablas se entregaron a 10 establecimientos de comida para que fueran utilizados en sus respectivas cocinas durante aproximadamente un mes, con la

finalidad de acumular las trazas de la fuerza productiva empleada en esa unidad de tiempo.

Estas tablas fueron retiradas de los establecimientos de comida y fueron llevadas a un taller de grabado para luego ser utilizadas como matrices calcográficas con el objetivo de trasladar la información del objeto al papel en la forma de un grabado. La imagen que proporciona este procedimiento aparece en el papel como la transferencia indicial que acusa el grabado como densidad e imagen del modo de producción. Todo esto yace detrás, entre y delante de la opacidad de la abstracción resultante como superficie del objeto. La forma como maquillaje de las condiciones generales de la producción general no puede ocultar la densidad del contenido.

### **La forma como maquillaje de las condiciones generales de la producción general no puede ocultar la densidad del contenido.**

BARRA CRIOLLA,  
Orizaba 42  
FONDA LA CAMPESINA,  
Av. Niños Héroe 181-J  
ESTACIÓN INDIANILLA,  
Dr. C. Bernard No. 111  
JUGOS Y LICUADOS MO-  
RÁN,  
Dr. Lucio 53  
LA CHICHA,  
Orizaba 171

EL DIEZ,  
Orizaba esquina Álvaro Obre-  
gón  
ORÍGENES ORGÁNICOS,  
Ámsterdam, Pza. Popocatépetl  
100 MONTADITOS,  
Av. Sonora 201  
CASA COMTESSE,  
Benjamin Franklin 197  
SUMASER II,  
Álvaro Obregón 234

*El grabado como fantasma de las condiciones generales de producción, la gráfica como el polvo que se deposita sobre las cosas indicando sus formas.*

una huelga general” y estuvo bajo la curaduría de Julio García Murillo.

El desafío que motiva a esta investigación gráfica es la intención de abordar el trabajo como problema de representación en la articulación que propone situar al grabado en una relación indicial con el modo de producción como problema de representación, y como proponía Juan Acha, como sujeto del sistema de producción artística. En este sentido es que este proyecto intenta generar las condiciones para el registro de la fuerza productiva invertida en el trabajo realizado durante un mes en la cadena productiva de 10 locales establecidos que procesan y venden alimentos, todos ellos ubicados dentro de las colonias Roma, Condesa y Doctores del distrito federal.

Se propone que estas condiciones de registro sean establecidas a través de una técnica de grabado y de un pequeño cuestionario de 4 preguntas.

Se compraron 10 tablas de plástico para utilizar en la manipulación y el corte de alimentos en cocinas, estas tablas se entregaron en 10 establecimientos de comida para que fueran utilizados en sus respectivas cocinas durante aproximadamente un mes, con la finalidad de acumular las trazas de la fuerza productiva empleada en esa unidad de tiempo.

Estas tablas fueron retiradas de los establecimientos de comida y fueron llevadas a un taller de grabado para luego ser utilizadas como matrices calco gráficas con el objetivo de trasladar la información del objeto al papel en la forma de un grabado mediante intaglio. La imagen que proporciona

este procedimiento aparece en el papel como la transferencia indicial que acusa el grabado en su densidad, capturando la posibilidad de una imagen del modo de producción, todo esto a mi parecer yace detrás, entre y delante de la opacidad de la abstracción resultante como superficie del objeto. La alimentación hoy no opera como una garantía de base para la reproducción de las condiciones de producción, parte del programa de pauperización del trabajo consiste en no cubrir el gasto mínimo que realiza un trabajador para poder continuar trabajando en condiciones de producir.

El trabajo a revisar a continuación corresponde a una serie de obras que dieron lugar a dos instalaciones presentadas durante el presente año, las instalaciones fueron generadas a partir del trabajo sistemático sobre una noción de representación influida por una distancia geográfica y crítica hacia el objeto de estudio, que en este caso es el problema de representación que encontramos en el intento de reformular la imagen país en el transcurso de la administración actual del estado de Chile. Para esto he incluido un dossier y un ensayo crítico que intenta indagar en las lógicas de capitalización política aplicadas en Chile tomando el caso del accidente y rescate los 33 mineros. Considero de suma importancia hacer hincapié en considerar el desarrollo teórico y discursivo como parte estructural de la producción de obra a la que ha dado las bases esta investigación. De algún modo esta producción toma una distancia en la referencia directa a la gráfica tradicional, aunque para trabajar con extensiones conceptuales que derivan de las

reflexiones planteadas a lo largo de esta tesis es necesario entenderlas como parte de la transversalidad de la noción de la gráfica que se ha intentado construir, como un instrumento de lectura crítica de los mecanismos de reproducción sobre los que se sostiene la realidad en que habitamos, la minería se convierte así en un índice también del modo de producción, un índice porque está en las bases de la cadena productiva general desde hace siglos, en una persistencia histórica determinante en la reproducción del diagrama de fuerzas que traza la relación del hombre con los recursos naturales y por extensión con el modo de producción, los fantasmas de la conquista y colonización recorren el mundo aún, las materias primas y piedras preciosas reconfiguran el territorio y continúan sosteniendo la economía desde hace cientos de años.

Ahora en específico en el proyecto se desarrollaron piezas pensadas como parte de una serie, entre ellas hay objetos, fotografía, videos y texto. Esta serie

se exhibió como dos instalaciones que se podrían leer como dos etapas consecutivas y complementarias en las que se abordó el problema de la minería asociado a la construcción identitaria en el discurso populista pseudo nacionalista que la administración del estado chileno desplegó en torno al accidente y posterior rescate de los 33 mineros y al espectáculo como problema de representación asociado a la infantilización del minero, lo que en definitiva es parte del proceso de pauperización del trabajador en el diagrama productivo. Por otra parte esto responde a una estrategia conocida que busca desactivar permanentemente las voces emancipatorias mediante la invalidación de sus discursos, lo mismo sucede con otras voces críticas como los estudiantes o como sucede con los Mapuche, el cuerpo indígena y el pueblo originario que era castigado mientras duró el encierro de los mineros.

De esta manera se desplegaron las operaciones que intentan dar cuenta de esta problemática desde las posibilidades críticas que posibilita la práctica artística desde su transversalidad y desde la comprensión ampliada de sus alcances respecto a la interpretación y lectura de la realidad.



# ESTAMOS BIEN EN EL REFUGIO LOS 33

Quisiera mencionar desde un comienzo que la elaboración de este ensayo va en directa correspondencia con los intereses que en este momento me ocupan en el trabajo de investigación que realizo, es así como a través de ciertos modelos críticos revisados en el seminario Zonas de disturbio III, me permito establecer una mirada pasionera y crítica hacia lo que aquí podría llamar como un problema de representación, en el que se ven convocados por una parte procesos históricos, sociales, económicos y políticos y por otra el desarrollo y construcción de una interfase identitaria que propicie la lectura adecuada al manejo comunicacional que se pretende, me estoy refiriendo en específico a la gran operación política realizada por la administración actual del gobierno de Chile en relación al rescate de 33 mineros atrapados a 620 metros de profundidad en la mina San José en el norte de Chile.

Hay que considerar que en este evento se despliegan muchas operaciones de variados tipos, pero la operación que podría leerse como principal es la de montar una imagen país a propósito de una determinada coyuntura, ahora esta operación tendría un doble objetivo, montar una imagen para tapar otra, ya que la imagen de Chile en el mundo está determinada en gran parte por la resonancia de la dictadura y las violaciones a los derechos humanos, así de algún modo la actual administración de Chile necesita desmarcarse de su complicidad con el pasado reciente y enunciarse como “la nueva derecha”, situación que pienso podría abordarse como un modelo de producción cultural operado desde la cúpula política-económica del gobierno de Sebastián Piñera.

Tomando en cuenta a modo de antecedente directo lo ocurrido en el mismo país en Febrero del mismo año, el terremoto 8.8° richter y posterior tsunami. La lección aprendida tiene que ver con un efecto, con una forma de negocio pocas veces visto en tiempos en que no haya una crisis de por medio, una especie de lección que hace caer en cuenta a un presidente y su equipo, de que su pequeño país puede ser parte del escenario global que soporta la farándula de la política, en actividades que son reproducidas de manera homogénea por los medios de comunicación, como sabemos que sucede con todo tipo de evento en que se usan palabras como “gran impacto” o “glamur” en su descripción, esta vez las palabras



podrían ser solidaridad, compromiso y esperanza.<sup>1</sup>

Quisiera en una primera aproximación al objeto de estudio hacer el intento de observar a través de algunos planteamientos de Louis Althusser a propósito de Maquiavelo, en que el análisis de la práctica política se concentra en los vínculos que esta puede desarrollar hacia algún tipo de coyuntura, ahora convendría precisar la noción de Althusser:

La coyuntura no es entonces la simple indicación de sus elementos, la enumeración de sus circunstancias diversas, sino su sistema contradictorio, que plantea el problema político y designa su solución histórica, haciendo de él ipso facto, un objetivo político, una tarea práctica.

A partir de ahí, en el mismo instante y movimiento, todos los elementos de la coyuntura cambian de sentido: se convierten en fuerzas reales o virtuales en el combate por el objetivo histórico, y sus relaciones se convierten en relaciones de fuerza.<sup>2</sup>

Guardando las proporciones intento cotejar el problema coyuntural desde una categoría de base como lo es en Maquiavelo, contra lo que identifiqué como una sub-categoría, dentro de un abanico coyuntural que permite ciertos acentos y ciertas omisiones<sup>3</sup>, como puede observarse en el trabajo editorial tras el rescate de los mineros, aunque quizás no haya tanta distancia en cuanto al gesto unificador que observamos en lo que ambos casos proponen.

El problema de Maquiavelo se basa en la unificación de Italia y en la coyuntura que demanda esta unificación, situación en que toma gran importancia la adecuación de la postura (práctica política) en relación a la coyuntura, y en este caso, la convicción ante la inminencia de una acción que debe realizar otro, en el momento histórico de Maquiavelo consiste en endosarle esa misión a la monarquía, acá prácticamente vemos al propio presidente como rescatista.

Dentro de las problemáticas que nos propone el rescate de los mineros y tomando en cuenta lo anteriormente dicho se puede establecer la equivalencia de ciertos elementos del diagrama. Por una parte tenemos una tragedia en desarrollo a modo de coyuntura específica y la demanda que esta puede generar, por otra parte encontramos una reacción lenta que va transformándose en la gran operación mediática que conocemos. Siendo la comprensión de la dinámica de la tragedia en curso, la clave de tal despliegue, en la medida que, como plantea Althusser

<sup>1</sup> Sebastián Piñera fue elegido por la empresa norteamericana Decker Communications, como el mejor comunicador del mundo 2010 por su destacada participación en el rescate de los 33 mineros, amplificando el milagro para el mundo. (Decker Communications es una consultora con base en San Francisco, California. Su giro son las comunicaciones para aumentar el impacto y la influencia de los negocios. <http://www.decker.com>)

<sup>2</sup> Louis Althusser, *Maquiavelo y nosotros*, Madrid, Akal, 2004

<sup>3</sup> Cabe recordar que desde el 12 de julio de este año 2010, 13 mapuche de Temuco, 5 de Concepción, a los que se sumaron 10 en Angol, 3 en Lebu y 1 en Valdivia, además de 2 menores en Cholchol, desarrollaron una huelga de hambre líquida e indefinida, debido a la aplicación de la ley antiterrorista en su contra, esta huelga se desarrolló durante 88 días, y en paralelo al evento de los mineros.

las relaciones coyunturales devienen relaciones de fuerza en su compromiso con el objetivo político, que en este caso es el rescate.

Este proceso de comprensión es al mismo tiempo el proceso de identificación de espacios de acción vinculados a la práctica política, generados por los lugares o espacios vacíos abiertos por la coyuntura, que le otorgan sentido y apoyo.

Desde un primer momento se vociferó que se haría lo “humanamente posible” por sacarlos con vida, en lo que puede ser un reconocimiento de la coyuntura, los lugares vacíos y su relleno, en términos de un desafío que se presenta como el problema y la solución simultáneamente.

Si bien el enfoque anterior nos permite introducir el problema desde un aspecto más general, haciendo el énfasis histórico necesario y centrando la importancia de la atención a la coyuntura como objeto de la práctica política. Quisiera proponer ahora una mirada a través de Ernesto Laclau, intentando profundizar un poco acerca de la relación entre las nociones de lugares vacíos y significantes vacíos, que de alguna manera se podrían identificar como los elementos de tensión que dan lugar a las discusiones de las cadenas de equivalencias que es una de las posibles maneras de dismantelar la operación imagen país desplegada en tiempos de tragedias, entendiéndola como un intento de operación hegemónica.

Cuando en el discurso final del rescate escuchamos a Piñera, agradecer a dios y atribuir al rescate un elemento místico relacionado al número 33, se puede observar el pegoteo de elementos y palabras, lugares comunes del lenguaje y de la retórica de los ideales universales que funcionan en un momento construido paso a paso, por distintos aparatajes ideológicos y represivos del estado, que vienen trabajando desde hace mucho más que los 69 días de encierro de los mineros y que los 88 días de huelga de hambre de los comuneros Mapuche, para que esta operación de rescate tenga todo el sentido humanitario, y convoque a la unión, a la esperanza y a la fe en cumplir el propósito. El otro sentido, el más obvio y fácil de distinguir es el que confirma que como país en vías de desarrollo, que es como suele llamársele a ciertos países subdesarrollados intervenidos económicamente, Chile depende absolutamente de la actividad minera, que a su vez se concentra en la zona norte de Chile, territorios que previo a la guerra del pacífico (1879-1883) pertenecían a Bolivia y Perú, mas adelante me referiré a esto en particular, por ahora el foco va sobre la minería como la principal actividad industrial, generada a partir de la nacionalización del cobre firmada por Allende en 1971 y salvajemente desarrollada por Pinochet y los gobiernos de la concertación. Como antecedente extra, este sector es un importante benefactor en materias de la inversión cultural que se hace en Chile, por supuesto bajo el concepto de la ley de donaciones culturales que no es más que un paliativo ante la carencia de políticas culturales que se ha establecido como una práctica ampliamente aceptada desde el apagón cultural que se vivió en los años de dictadura. Hago referencia a todos estos antecedentes porque considero importante esbozar cierto diagrama de fuerzas en relación al asunto en cuestión.

Volviendo al problema identificado en relación al montaje y se podría quizás





también decir desmontaje de determinada imagen país, podemos decir que la estrategia estaría en la modulación y manejo de ciertas coyunturas, en este caso se podría agregar al carácter coyuntural algún tipo de inclinación fortuita hacia la operación unificadora, como quizás ocurre en toda coyuntura catastrófica que involucra la caída en desgracia de una comunidad específica ante una manifestación de la naturaleza, al menos en el ámbito de lo políticamente correcto, porque sabemos que también ante las catástrofes se radicaliza la lucha de clases generándose prácticas que rápidamente son condenadas, excluidas y difamadas por los medios de comunicación, para luego justificar la militarización de la zona en pos del resguardo de los bienes privados, bienes como agua y alimentos que en una situación de emergencia siguen siendo privados y quienes los necesitan considerados delincuentes por intentar acceder a ellos.<sup>4</sup>

Específicamente en el caso del terremoto, que como desastre natural unifica inmediatamente al grupo humano como víctima de un imponderable natural, se impregna un estado traumático que se despliega como una suerte de entrenamiento en el juego de las diferencias, que como explica Laclau en relación a la categoría discursiva: “Cualquiera que sea la centralidad adquirida por un elemento, debe ser explicada por el juego de las diferencias como tal.”<sup>5</sup>

En este sentido, el desastre natural podría haber operado como un centro estructural de efecto centralizador, que al constituirse como horizonte totalizador debe proceder a través de la interacción de las propias diferencias.

Sabemos que la elaboración de este discurso hegemónico coyuntural proviene desde el poder del estado que se sirve de todos sus aparatos como hemos revisado, ahora esta misma naturaleza de la situación es lo que nos facilita la tarea, ya que la maniobra hegemónica necesita ir inscribiendo cada significante que pretende ocupar así como cada acto individual de significación. Es así como se fue configurando en un primer momento el circo de la reconstrucción post-terremoto, en que no se mueve una piedra sin las cámaras y el presidente, constituyéndose y afirmándose como un “estilo” de hacer política asociado con los medios de comunicación, en que el presidente se constituye como protagonista y héroe que aparece en carne y hueso ante cada vicisitud. Este estilo puede ser leído como una estrategia de representación que opera justamente a partir del juego de cadenas de equivalencia en la relación pueblo-mandatario, en que el mandatario aparece como una víctima más de la inmensa mayoría popular, volviendo difusa por un momento la millonaria diferencia entre pueblo y mandatario.

Como se menciona anteriormente en el análisis de la coyuntura en el caso específico del rescate, dadas las condiciones imponderables de un desastre natural, se complica un poco el diagrama de Laclau en relación al elemento de exclusión como la diferenciación que propicie la cohesión de un determinado grupo, ya que en este caso esa operación no se lleva a cabo, en su reemplazo tenemos un

<sup>4</sup> Durante los días posteriores al terremoto se militarizó y estableció toque de queda en las zonas más afectadas, así como también surgieron espontáneamente en los barrios más acomodados, grupos de vecinos armados ante la amenaza de saqueo de los sectores más populares.

<sup>5</sup> Ernesto Laclau. *La razón populista, El pueblo y la producción discursiva del vacío*, p. 93

discurso pseudonacionalista que define identitariamente a un pueblo de acuerdo a la necesidad del momento, apelando a un chovinismo barato y reivindicando a una clase trabajadora como el gran orgullo chileno. Podemos ver claramente que aquí si hay una operación interesante que tiene relación de algún modo con esta tensión entre diferencias y equivalencias, porque si pensamos el accidente de los mineros como un accidente laboral que se genera a partir de las condiciones en que se trabaja, tenemos un diagrama bastante claro en relación a las responsabilidades civiles y penales en este caso. Pero sin embargo aquí no se habla de la poca fiscalización, de las paupérrimas condiciones en que se desarrolla la mediana y pequeña minería, de las irregularidades en los contratos, etc, etc. Lo que aquí hay es una operación estudiada a cabalidad por el estado, que opera en un espacio social traumatizado aún por el terremoto y que pretende unificar, que en realidad acá es hegemonizar, tanto en el llamado de la esperanza como en el de la resignación, o sea de cualquier manera.

En este sentido sería importante establecer una diferenciación percibida entre los planteamientos de Althusser y Laclau en cuanto al problema hegemónico, en el caso del primero el problema analizado a través de Maquiavelo viene a marcar una genealogía en cuanto a la inauguración de la política y de su práctica, como una moción de orden muy lúcida en un momento histórico determinado, en que se identifican actores principales y secundarios en relación a la tarea histórica. De algún modo la tarea histórica de la monarquía es hegemonizar, por lo tanto entiendo la diferenciación en cuanto a lo específico del momento histórico que trae a colación, más allá de la pertinencia y vigencia de Maquiavelo, es en el desarrollo de la política como la ciencia del estado y del poder, en donde se observa la complejización de la operación hegemónica de acuerdo a los tiempos. Laclau difiere entonces en términos de que su análisis se vuelve más específico, indagando en el laboratorio simbólico en que se desarrolla este proceso de construcción del pueblo, en que la práctica política desde su forma actual como democracia representativa, encarna en sí misma una gran forma de hegemonía, la hegemonía de un sistema que se produce y reproduce en todas las esferas, excluyendo a quién no participa, condenando a las excepciones y no permitiendo ningún giro en la convención democrática oficial. En este escenario de algún modo se aprecian los efectos de la guerra fría en cuanto a que el elemento excluido en esta cohesión democrática es claramente el legado marxista, enemigo de la democracia y de la religión, pero este debate maniqueo al parecer ya no tiene mucho sentido dadas las circunstancias que nos gobiernan actualmente, en que las personas hacen política sin saberlo, creen tomar distancia de la misma y ya no creen en proyectos partidistas sino en personas a su imagen y semejanza. El supuesto desencanto del pueblo con la política no es tal, es con determinadas formas de hacer política, lo que nos lleva nuevamente al sistema simbólico que se establece entre el juego de diferencias y la equivalencia, como la forma ahora afectiva y efectiva de ejercer el poder representativo. Según plantea Laclau acerca del funcionamiento de este sistema de diferencias insoslayables a través de la lógica de equivalencias que se

consume en una plenitud fallida en cuanto a la realización de una idea de totalidad, este sistema eventualmente es proclive a su constante redefinición tanto en cuanto vaya asumiendo su rol en cada coyuntura que se presente como una oportunidad de hegemonizar.

De esta manera vamos comprendiendo que los 33 mineros devienen 33 posibilidades de discurso hegemónico, 33 significantes flotantes o vacíos de los que habrá que hacerse cargo a través de las equivalencias posibles según cada caso, es así como rápidamente luego de constatar que se encontraban con vida se comienza a desplegar la operación, cámaras introducidas por el ducto de la sonda, publicidad en las cápsulas en que se les enviaban los alimentos, visitas y saludos de personajes de fama internacional, etc. Quizás el diagrama del sistema de equivalencias, en este punto se internacionalizó pero ya no como maniobra política sino como maniobra publicitaria (ahora cuál sería la diferencia?), que según las propias palabras de Piñera, le costó menos de la mitad que una campaña publicitaria país, por supuesto siempre calculadora en mano. Ya lo dijo Marshall Berman en su análisis acerca de Marx, en el libro “Todo lo sólido se desvanece en el aire”, a propósito de las particularidades del capitalismo, que este tenía la capacidad de sacar dividendos económicos incluso de las crisis y catástrofes naturales, este puede calificar como un ejemplo de esa reflexión.

Entrando ahora en otro plano del problema quisiera abordar y quizás intentar forzar un poco la noción de campo que construye Pierre Bourdieu aplicándola al objeto de estudio, de algún u otro modo ya se han aportado antecedentes en este sentido que podríamos retomar, pero antes quisiera referir, que si bien todo el análisis anterior estuvo centrado en el sistema de la lógica de equivalencias, esto aparece acá como su inversión, ya que la noción de campo se estructura justamente a partir de lo singular, de una toma de posición y de diferenciación respecto al otro dentro de un mismo universo social o campo. En este sentido la operación imagen país se inscribe en el campo de lo político, pero quizás en este sentido estricto la noción de campo puede problematizar aspectos que aquí pueden aparecer como geopolíticos, ya que es obvia la relación directa con los países del cono sur, en especial Perú y Bolivia, países con los que existe una tensión histórica desde la guerra del pacífico debido al anexamiento de los territorios ocupados por Chile, territorios que guardaban grandes riquezas apreciadas por cualquier país que vive de la exportación de sus materias primas, como lo son los países del cono sur. Esto a Bolivia le significó la pérdida del límite marítimo, situación que tensiona el ambiente de la región hasta hoy, de algún modo la diferenciación que se vende como identidad chilena versus el resto de Latinoamérica, tiene que ver con una suerte de arribismo heredado de la intervención económica que sufre Chile en los años 80 con el advenimiento de los chicanos (todos colegas y amigos del actual presidente por supuesto) y en parte también por el socavamiento de las bases culturales llevado a cabo prácticamente como un programa durante la dictadura militar.

Es particularmente interesante lo que ocurre con Bolivia, ya que entre los 33

mineros, se encontraba un Boliviano, que trabajaba sin contrato y que había llegado por la promesa económica que significa Chile en la región. Observamos, así como a cada uno de los 33 mineros, que este minero era recibido por el presidente y su señora, pero esta vez el comité de bienvenida portaba una pequeña banderita de Bolivia a modo de homenaje póstumo, a lo que no fue Bolivia luego de la guerra del pacífico. Evo Morales lo visitó al día siguiente en el hospital. Hoy Carlos Mamani sigue viviendo en Chile, en una casa sin agua ni alcantarillado, mientras sus compañeros viajan por el mundo, aparecen en programas de televisión extranjera, se fotografian con los jugadores del Manchester United o ganan dinero ofreciendo charlas motivacionales.

Ahora si pensamos esta operación como una producción cultural que se inscribe en un campo político global, no me queda otra alternativa que recurrir a la gira internacional que realizó el presidente y su equipo dos días después del rescate, en que recorrió algunos países de Europa mostrando el famoso papelito escrito con tinta roja que daba cuenta del primer rastro de vida y regalando piedras que los mineros sacaron del interior como souvenirs de un viaje, en una gira patética y vergonzosa que ha quedado inscrita como tal en el campo político global, aunque su inscripción mas bien pasa justamente por la relación mediática establecida y por poner en boca de todo el mundo a un pequeño país, el porqué no importa, eso queda claro al observar el éxito atribuido a tal gira por las autoridades de gobierno. Pero mas allá de estos detalles anecdóticos que sobran, si lograra ubicar esta operación en la tensión de campo que propone Bourdieu,<sup>6</sup> tomando en cuenta su posición en el campo en relación al polo dominante (*chicago-boys, neoliberalismo, la nueva derecha*), la distribución de su capital simbólico específico (*estabilidad económica, gira presidencial, insólita cobertura mediática del rescate*) y la mediación de las disposiciones constitutivas de su habitus mas sus intereses, se ubicaría sin lugar a dudas en el polo que pulsa por la banalización, por la conservación de la estructura del campo, por la perpetuación de las reglas del juego en vigor.

En conclusión, lo que nos muestra la estrategia en relación al espacio de posibilidades abiertas por luchas anteriores, definiendo una toma de posición al respecto, creo que podríamos volver a Laclau en términos de que esta posición es un descalce en relación al sentido mas profundo de cualquier espacio abierto por luchas legítimas anteriores, ya que esta operación se enmarcaría como una de tantas redefiniciones del campo en su relación específica con la coyuntura, y el único espacio de posibilidades a que aspira es el abierto por esta forma de construir hegemonías según la orden del día, el Populismo, espacio que según la tesis de Laclau es el futuro próximo de una práctica política que en la dinámica de la vacuidad hegemonizada, se constituye a través de una articulación de la contingencia como una forma de construcción identitaria.

---

<sup>6</sup> Pierre Bourdieu, *Razones prácticas: sobre la teoría de la acción*, Anagrama, 1997



#### BIBLIOGRAFÍA citada:

- Louis Althusser. *Maquiavelo y Nosotros*. Akal, 2004. Capítulo I, Teoría y Práctica Política, pp. 45-69.
- Pierre Bourdieu, *Razones prácticas. Sobre la teoría de acción*, Barcelona, Anagrama, 1997, pp. 53-90.
- Ernesto Laclau, *La Razón Populista*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006. Capítulo 4. El Pueblo y la producción discursiva del vacío. pp. 67-128.

#### BIBLIOGRAFÍA complementaria:

- Ernesto Laclau, “¿Por qué son útiles los significantes vacíos en política?”, en *Emancipación y diferencia*, Buenos Aires, Ariel, 1996, pp. 69-86.
- Louis Althusser, “Ideología y aparatos ideológicos del estado”, en: Zizek, *Ideología*, p. 115-156.
- Pierre Bourdieu, “Los Tres Estados del capital cultural”, 1979.
- Pierre Bourdieu y Terry Eagleton, “Doxa y vida cotidiana: una entrevista”, en: Zizek (comp.) *Ideología. Un mapa de la cuestión*, pp. 295-308.
- Slavoj Zizek, *El espinoso sujeto. En Centro Ausente de la ontología política*, Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 183-222.
- Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Siglo XXI, 2008.

#### \*OTRAS FUENTES:

- *El Ciudadano*, publicación electrónica, <http://www.elciudadano.cl/>
- *El Mostrador*, publicación electrónica, <http://www.elmostrador.cl/>

**DISCURSO DE SEBASTIÁN PIÑERA  
TRAS EL RESCATE DEL PRIMER MINERO,  
13 DE OCTUBRE DE 2010**

“...Buenas noches... Florencio Avalos, el primer minero ya está con nosotros, lo vimos todos abrazar a su mujer Mónica, a su hijo Byron, con un amor, con una ternura, con un cariño que realmente emocionó a todos y cada uno de los chilenos. Pero todavía nos queda una larga jornada, en este instante la cápsula va bajando nuevamente a las profundidades de esta montaña, para traer al segundo minero Mario Sepúlveda, y así seguirá, sin descanso como han sido estos 69 días, porque hoy día 13 de Octubre del año 2010, el 13 del 10, del 10, nuevamente el número mágico de 33, el primer minero ha sido rescatado en una forma que realmente enorgullece a todos los chilenos, después vendrá Mario Sepúlveda, después vendrán todos y cada uno de los 33.

Yo quiero en esta noche de tantas emociones, en primer lugar agradecerle a dios, porque sin la ayuda de dios esto no habría sido posible y agradecerle también a los rescatistas, al ministro Lawrence Golborne que está con nosotros esta noche(aplausos...), al ministro Jaime Mañalich quienes desde el primer día se comprometieron en cuerpo y alma con este rescate, pero a todos los rescatistas, a esos cientos, miles de personas que han hecho su aporte para que esta noche sea una noche maravillosa que los chilenos y el mundo entero nunca va a olvidar, y ojalá... ojalá el ejemplo de los mineros se quede para siempre con nosotros, porque los mineros han demostrado, igual como lo demostraron las víctimas del terremoto y los que están trabajando en la reconstrucción de lo que el terremoto destruyó, por que cuando Chile se une, y lo hacemos siempre en la adversidad... somos capaces de grandes cosas, el temple de nuestro pueblo, el alma de nuestro país muestra lo mejor de sí misma cuando estamos viviendo tiempos adversos, yo quiero invitar a todos los chilenos a que no solamente en tiempos de adversidad tengamos esta unidad y este compromiso, sino que lo proyectemos hacia adelante, como país tenemos tantos desafíos, tenemos tantas metas por lograr, tantos problemas por enfrentar que estoy seguro que vamos a saber hacerlo igual como hemos hecho este rescate, yo quiero recordar los primeros días cuando no sabíamos si estaban vivos, no sabíamos si estaban muertos, no sabíamos donde estaban, hubo algunos que quizás perdieron la fe, pero hubo otros que nunca la perdieron y por eso creo que Chile ha cumplido con Chile, por que los chilenos nos comprometimos a no dejarnos quebrar, a no rendirnos, y hemos cumplido y ahora estamos viendo la última parte de la promesa, rescatarlos vivos, sanos y salvos..., el abrazo entre Florencio y su mujer Mónica, el abrazo entre Florencio, Mónica y su hijo Byron yo estoy seguro va a quedar grabado en el corazón de todos los chilenos para siempre, por que reflejó mejor que un millón de palabras, la preocupación, la gratitud, el amor que hoy día embarga a todos los chilenos, y esperamos que estas tareas de rescate, que van a continuar durante todo este día Miércoles, probablemente también mañana

Jueves, sigan demostrando lo que los ingenieros, los rescatistas, los trabajadores chilenos son capaces de hacer, es por eso que en esta noche de tantas emociones, de tanta alegría, quiero saludar a todos los chilenos que sé que están siguiendo con el corazón, con el alma esta operación de rescate, piensen que podemos sentirnos más orgullosos que nunca de ser chileno y que lo mejor de nuestro país es lo que juntos vamos a construir, agradezco todos y cada uno de los rescatistas y a todos y cada uno de los chilenos por que ellos también transmitieron su fuerza, su fé y su esperanza.

(...pregunta 1)

Estaba programado que Mónica, la mujer de Florencio esperara sola la llegada de Florencio, pero el niño con lágrimas en los ojos pidió estar cuando llegara su padre, y yo le dije a Florencio que pocas veces había visto tanto amor y tanto cariño de un hijo por su padre como lo vi en los ojos de Byron y también que había visto el amor de su mujer Mónica, estoy seguro que uno muchas veces solamente echa de menos lo que cree que puede perder, yo estoy seguro que Florencio, Mónica, Byron, van a iniciar una nueva vida igual que todo el resto de los mineros, les deseo que esa vida sea plena, feliz y fecunda.

(...pregunta2-acerca de la cobertura mediática del rescate)

Esta operación de rescate ha sido tan maravillosa, tan limpia, tan emotiva... emotiva, que no había ninguna razón para no permitir que todos los ojos del mundo que están siguiendo esta operación la pudieran ver, por eso ustedes tuvieron acceso y vieron lo que han visto todos los chilenos y millones de personas a lo largo del mundo, porque en esta operación de rescate los chilenos hemos mostrado lo mejor de nosotros mismos y eso tenemos que mostrárselo al mundo.

(...pregunta 3)

Atacama ha sido siempre una tierra en que nada ha sido fácil y los mineros lo saben mejor que nadie, arrancan los frutos de la tierra con un esfuerzo, con una tenacidad, ha sido así siempre y va a seguir siempre, por eso yo le quiero decir a los atacameños fuerza atacama, por que los atacameños han sido heroicos, lo fueron en la guerra del pacífico, lo fueron a lo largo de nuestra historia, lo han sido hoy día con este rescate maravilloso en la región de atacama.

Florencio me expresó la gratitud que sentía él y también la de todos sus compañeros que habían estado atrapados durante 69 días, la gratitud con Chile la gratitud con los chilenos, sintieron desde el primer momento que no estaban solos, escucharon nuestras palabras, nuestro compromiso de hacer todo lo que fuera humanamente posible, y el estaba emocionado y agradecido con Chile, con su país y eso me lo expresó con palabras, con lágrimas en los ojos y con un abrazo muy apretado.

Chile y los chilenos hemos aprendido muchas lecciones, hemos aprendido el valor de la fe y la esperanza, la esperanza es el sueño de los hombres despiertos, hemos aprendido el valor de la fe, la fe en dios, la fe en nuestro país, la fe en noso-

tros mismos, hemos aprendido el valor del compañerismo y del liderazgo que nos mostraron los mineros desde el primer día, hemos aprendido la solidaridad de los rescatistas y de todos lo que han contribuido a esta maravillosa operación de rescate que no tiene parangón en la historia de la humanidad, creo que nunca se había intentado con éxito un rescate de la magnitud del que estamos siendo hoy día testigos privilegiados, y también el valor del coraje, el valor de los chilenos cuando tienen que enfrentar la adversidad y que por muy difícil y fuertes que sean los golpes que recibimos de la naturaleza, siempre sabemos que somos capaces de volver a ponernos de pié y volver a caminar.

Esta mina ha tenido una larga historia de accidentes y por tanto esta mina no se va a volver a abrir, mientras no asegure y garantice que la integridad, la seguridad y las vidas de los que trabajan en ella estén plenamente resguardadas, y lo mismo va ocurrir con muchas otras minas a lo largo de nuestro país, y no solamente la minería, estamos haciendo una revisión completa de las normas laborales de las normas de protección de la vida e integridad de nuestros trabajadores de las normas de dignidad de nuestras trabajadoras y trabajadores, en el sector de la minería de la construcción, del transporte y la pesca y la industria, vamos a cambiar la forma de hacer las cosas, porque un país que quiere ser desarrollado es un país que tiene que proteger y respetar a sus trabajadores como son, porque nuestros trabajadores merecen y realmente necesitan una protección que muchas veces en el pasado no han tenido.

Este sitio, este campamento esperanza, cuyo nombre no puede haber sido mejor puesto, van a reflejar la esperanza de los chilenos en el futuro y por supuesto vamos a construir un memorial para que esta verdadera hazaña que han realizado los mineros, sus familiares y todos los chilenos, se mantenga en nuestra memoria y nos guíe en el futuro para siempre, muchas gracias... buenas noches.

# CONCLUSIONES

Con la dificultad que conlleva concluir algo estando tan cerca del problema, se podrían buscar dentro de lo que esta investigación ofrece, algunas respuestas y nuevas preguntas en función del material estructural de este trabajo y en relación a las posibles expectativas que hubiera podido generar lo enunciado por esta tesis.

En términos de los objetivos que se plantearon podríamos revisar que es lo que se avanza en la discusión propuesta, en este sentido entiendo que lo que se ha planteado en este trabajo tiene que ver con la intención de ampliar el nivel de comprensión de la problemática que encierra la práctica artística en términos generales y el Grabado en términos particulares, en este recorrido apareció la necesidad de entender la

noción de reproducción como garante del complejo sistema de relaciones que conforman nuestra realidad, en este sentido puede ser riesgoso en términos de la generalidad que puede provocar una noción tan amplia en su campo de operaciones como la reproducción. Es en función de esto que el Grabado como una práctica artística que se desarrolla en un espacio incómodo (o determinado por la noción de reproducción como problema histórico que lo instrumentaliza, o determinado por su valor estético en cuanto imagen) y movetizo, puede activarse en su función crítica estableciendo un diálogo entre su propia estructura y la exterioridad a la que se debe.

Una de las preguntas que se planteó este trabajo será muy difícil de respon-

der, ya que la relación entre la forma de una sociedad y la forma de producir es de carácter dinámico e inestable, en éste momento histórico mas que nunca ya que es un momento en que nunca el arte estuvo tan expandido, no me refiero al disfraz del campo expandido post minimalista, sino me refiero a la situación que enfrenta el estado del arte del mismo arte, en que su expansión consiste en su dilución y cooptación permanente, en este sentido y a partir de lo que también se intentó plantear en este trabajo se vuelve sumamente problemática la enunciación de un arte político en el diagrama de fuerzas actual, la potencia crítica de la práctica artística se enfrenta a la hostilidad del modo de producción capitalista de otra manera que hace 100 o 50 años, pensando en el momento histórico de las vanguardias del siglo XX. Esto podría hacernos pensar si vale la pena hacer un arte de enunciación abiertamente política cuando esta enunciación está siendo cooptada y desactivada permanentemente, o si estas enunciaciones políticas son realmente críticas en función de desafiar el estado de las cosas o si sólo reproducen la realidad en la cómoda complicidad de un estilo de arte político. La artista Andrea Fraser responde a la pregunta ¿ Que hace que una obra sea política? de la siguiente manera:

Una respuesta es que todo arte es político, el problema es que la mayor parte es reaccionario, esto es, pasivamente afirmativo de las relaciones de poder en las cuales es producido. [...] Yo definiría el arte político como un arte que conscientemente se propone intervenir (y no simplemente reflexionar acerca de) las relaciones

de poder, y esto necesariamente implica las relaciones de poder en las cuales existe. Y hay otra condición: Esta condición debe ser el principio organizador de la obra en todos sus aspectos, no sólo en su forma y en su contenido, sino también en su modo de producción y circulación.<sup>1</sup>

He querido responder como ventrilocuo a través de esta cita a un problema central en la producción de arte contemporáneo y a una preocupación personal que pretende reflejar este trabajo, que se propone aportar tanto a la discusión del arte contemporáneo como campo de conocimiento específico como a la práctica y a las formas de enseñanza de este campo de conocimiento.

Por otra parte esta investigación busca abrir nuevos espacios de discusión en cuanto a la necesidad del arte contemporáneo de transversalizar sus diagnósticos y lecturas de la realidad circundante, en esta línea es que ha buscado en lo que podrían ser las discontinuidades y continuidades históricas de una práctica tradicional del arte como es el Grabado y su condición de apéndice del orden productivo, y que por lo visto podría derivar en una relación mas bien parasitaria y abrasiva, haciendo del Grabado una práctica de potencia crítica frente al orden productivo general y las condiciones de producción que constituyen su propia práctica.

---

<sup>1</sup>Entrevista con Andrea Fraser en el artículo de Gregg Bordowitz: "Tactics inside and out", Artforum (septiembre 2004), p. 215



## DOSSIER DE EXHIBICIÓN

# EL RELATO DE CHILE, LA REPARTICIÓN DE LOS CUERPOS







Fernando Caridi Vergara, *Texto corporativo*, 2012  
De la serie *La repartición de Chile, el relato de los cuerpos*  
Letras de aluminio color imitación cobre  
Tipografía aproximada a la utilizada por CODELCO Chile



Fernando Caridi Vergara, *El hombre de cobre*, 2012  
De la serie *La repartición de Chile, el relato de los cuerpos*  
Piezas del kit de figuras de acción "Los Mineros"  
Cápsula Fénix, minero y herramientas bañadas en cobre en base de madera



Vista de exhibición  
De la serie *La repartición de Chile, el relato de los cuerpos*



Fernando Caridi Vergara, *Souvenirs/Recuerdos de Huelga*, 2012  
De la serie *La repartición de Chile, el relato de los cuerpos*  
Rocas extraídas de mina San José y placas conmemorativas en base de madera



Fernando Caridi Vergara, *Circuito cerrado*, 2012  
De la serie *La repartición de Chile, el relato de los cuerpos*  
Circuito cerrado de televisión a 4 canales



Fernando Caridi Vergara, *Maqueta*, 2012  
De la serie *La repartición de Chile, el relato de los cuerpos*  
Figuras de acción “Los Mineros” y accesorios  
Recreación del rescate de los 33 mineros de Atacama. Ubicada en el sótano de la galería.  
Sólo podía observarse desde el exterior de la galería o en el circuito cerrado de televisión.



Fernando Caridi Vergara, *Maqueta*, 2012  
De la serie *La repartición de Chile, el relato de los cuerpos*  
Figuras de acción “Los Mineros” y accesorios  
Vista desde el exterior de la galería.



# LA REPARTICIÓN DE CHILE, EL RELATO DE LOS CUERPOS

COMITÉ M33 \* COLEGIO CONTRAMETAFÍSICO DE LIBERACIÓN ACÉFALA

1. La minería latinoamericana se sitúa en un enclave de repeticiones ideológicas generadas por el modo de producción capitalista. La colusión que los grandes corporativos globales realizan en complicidad con las elites de estado para generar una economía espectacular de representaciones culturales, se sitúa históricamente como el mayor latrocinio para los latentes momentos de emancipación radical. Para su infortunio, sus estrategias se develan precarias en términos de alta construcción teórica y ajenas a inversiones de bajo materialismo.

2. El 5 de agosto de 2010 ocurrió un derrumbe en la mina San José, ubicada a 30 kilómetros de la ciudad chilena de Copiapó. El desastre dejó atrapados a 33 mineros. Los trabajadores fueron encontrados con vida 22 días después por un equipo de rescate que penetró con alta maquinaria 623 metros bajo tierra. “Estamos bien en el refugio los 33.” El 13 de octubre, tras terminar labores de encamisado y 70 días después del accidente, los 33 fueron extirpados “de las entrañas de la tierra”. La operación tuvo un costo de 20 millones de dólares y fue financiada por el Estado de Chile y por la Corporación del Cobre (CODELCO). El evento de rescate constituye uno de los acontecimientos con mayor cobertura mediática de los últimos años. El onanismo telespectacular produjo una farsa de la exaltación nacional como festín orgiástico de los capitales inmiscuidos.

3. Del 12 de julio al 12 de octubre del 2010 se emplazó una huelga de hambre por un grupo de comuneros mapuches acusados de infringir la legislación antiterrorista. Entre los delitos que les imputaron se enlistaba: homicidio frustrado y atentado incendiario. Los comuneros mapuches seguían su Programa de Recuperación de Tierras, el cual consiste en tomar posesión de los territorios de los que sistemáticamente han sido desplazados y despojados por políticas colonialistas, imperialistas y neoliberales. El proceso de despojo se agudizó durante la década de los noventa, al inicio de la transacción a la democracia. La estrategia de acción de los comuneros es la quema de camiones madereros de las grandes empresas forestales generando así un sabotaje en la cadena de producción. Este delito, por genealogías dictatoriales, es considerado atentado terrorista y comparece ante la justicia militar. La misma estrategia jurídica fue utilizada para acusar a los anarquistas okupas. La sistematización legal permite la elaboración de montajes espectaculares bajo una estructura de constante desplazamiento de significantes vacíos.

4. La infantilización de las condiciones de producción, distribución y consumo de las materias primas de países periféricos, subdesarrollados, tercermundistas, en vías de desarrollo (y los eufemismos pertinentes para cualesquiera regiones sempiternas en persistencia feudal), evidencian un dispositivo ideológico que traviste un

imaginario pre-ilustrado de los discursos emancipatorios. El minero es simultáneamente un menor de edad y un héroe del capital a la vanguardia de los enanos del progreso y otras disneyficaciones. El comunero mapuche y el anarquista okupa son productos de la ansiedad del terrorismo de estado. Los sujetos ocultos de la historia aparecen como yacimientos emancipatorios contra la modalidad contemporánea del tiempo.

5. “Todo hombre es un minero, toda mujer es su mina.”

6. En octubre de 1899 se descubrió el cuerpo de un indígena recostado y perfectamente momificado en el complejo minero de Chuquicamata. El cuerpo presentaba una capa de costra verde producto de un proceso de incorporación del cobre en los tejidos orgánicos del indígena, por lo que se le llamó “el hombre de cobre”. El cuerpo fue expuesto en el Pabellón Chileno de la Exposición Panamericana de Buffalo de 1901 así como en ferias y circos, hasta llegar a la colección del Museo de Historia Natural de Nueva York. La circulación del hombre de cobre hace parte de complicados procesos de transmutación del capital y se constituye como mito originario de la minería chilena.

7. La epifanía reaccionaria del estado-nación meneguante de Chile se anuncia telúrica en el terremoto del 27 de febrero del 2010. La modulación de la tragedia en términos de plusvalía simbólica se hace posible. La extracción de los mineros es consecuencia irrefutable de las fallas tectónicas del capital.

8. El 16 de julio de 1971, Salvador Allende estatizó la minería del cobre chilena. La ley fue aprobada por unanimidad en el Congreso Nacional. Las empresas Anaconda y Kennecott terminaron debiendo cifras millonarias al Estado Chileno. Esto se debió a que se le restaron las ganancias excesivas a la prometida indemnización a razón de los bajos impuestos que pagaban desde 1955. En 1981, ocho años después del golpe militar, se revierte el proceso de nacionalización y las concesiones pasan a manos privadas con el beneficio de su explotación hasta que se agote el yacimiento. La inversión extranjera en Chile se disparó durante los años noventa, periodo en que se consolidan en el poder las elites neoliberales formadas en Harvard y Chicago.

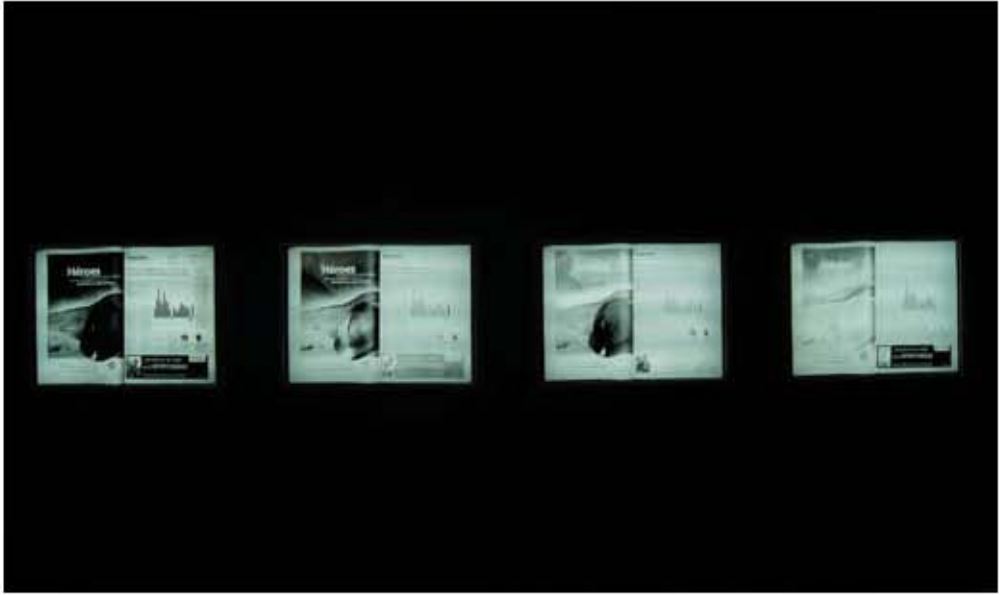
9. Juan Downey, Energy Systems, Center for Inter-American Relations, Nueva York, 3 de abril – 11 de mayo 1975. “Anaconda ausente. He sido conminado hoy a retirar una serpiente viva de mi obra de arte.” Juan Downey, The Debt, Exit Art, Nueva York, 28 de junio – 9 de julio 1988.

10. El resto se sigue de aquí.





Fernando Caridi Vergara, *Economía de los héroes, héroes de la economía*, 2012  
 De la serie *La repartición de Chile, el relato de los cuerpos*  
 Ejemplar de edición offset de 3000 impresiones sobre papel educación  
 Inversión a negativo de las páginas 30-31 del periódico chileno *La Tercera* (23/08/2010)



Fernando Caridi Vergara, *Economía de los héroes, héroes de la economía*, 2012  
De la serie *La repartición de Chile, el relato de los cuerpos*  
Cajas de luz, matrices de color para impresión offset 4 tintas  
Inversión a negativo de las páginas 30-31 del periódico chileno *La Tercera* (23/08/2010)



Fernando Caridi Vergara, *Economía de los héroes, héroes de la economía*, 2012  
De la serie *La repartición de Chile, el relato de los cuerpos*  
Ejemplar de edición offset de 3000 impresiones sobre papel educación  
Inversión a negativo de las páginas 30-31 del periódico chileno *La Tercera* (23/08/2010)



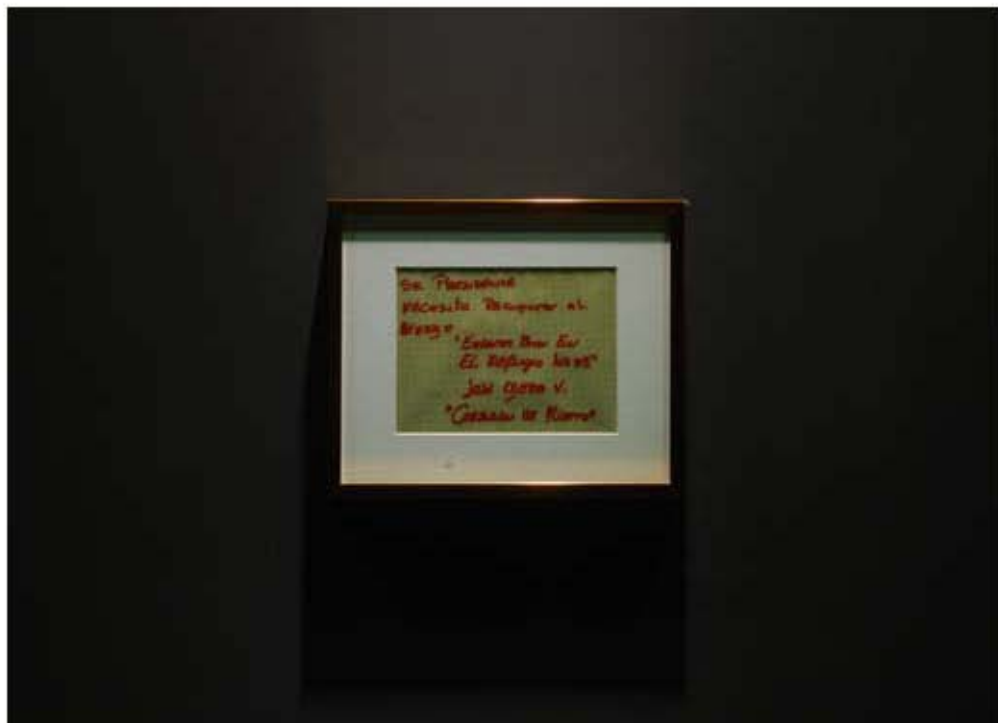
Fernando Caridi Vergara, *Economía de los héroes, héroes de la economía*, 2012  
De la serie *La repartición de Chile, el relato de los cuerpos*  
Casco de plástico con accesorios



Fernando Caridi Vergara, *Economía de los héroes, héroes de la economía*, 2012  
De la serie *La repartición de Chile, el relato de los cuerpos*  
Video color, dos canales, 4:30 min.



Fernando Caridi Vergara, *Economía de los héroes, héroes de la economía*, 2012  
De la serie *La repartición de Chile, el relato de los cuerpos*  
Letras de aluminio color imitación cobre  
Tipografía aproximada a la utilizada por GRUPO MÉXICO



Fernando Caridi Vergara, *Economía de los héroes, héroes de la economía*, 2012  
De la serie *La repartición de Chile, el relato de los cuerpos*  
Impresión digital y marco color cobre  
Segundo mensaje de minero José Ojeda



## A PARTIR DE MAÑANA, TODO

A partir de mañana, todo busca articular una reflexión que investigue las posibilidades del individuo de devenir sujeto político. La exposición enfatiza el papel que toma el poder detrás de los flujos de información y los códigos de representatividad, y hace referencia a los diferentes niveles de intensidad de los gestos individuales y las acciones colectivas producidos en distintos contextos geopolíticos e históricos.

El territorio de la cultura digital se ha desplazado de las exploraciones sobre la relación con la interfaz y la interacción tecnológica, al terreno de las apropiaciones políticas y sociales. Si algo caracteriza a los movimientos sociales de los últimos tiempos es el enfrentamiento con un poder que se sustenta sobre una estructura de medios hegemónicos. En respuesta, los movimientos sociales han incorporado el uso y las formas de los medios digitales para su organización: horizontalidad en la circulación de la información y toma de decisiones, enfrentamiento con los sistemas de representación de los medios tradicionales y principios de heterogeneidad y multiplicidad. A través de estos medios de comunicación directos, se conforman contrapesos y alteridades a los mensajes de las grandes cadenas televisivas y consorcios de comunicación, poniendo en duda la legitimidad y veracidad de la interpretación de la realidad que los grandes medios difunden.

Puesto que lo que estos movimientos reconocen como fracturado es al propio sistema que ya no los representa, lo que los impulsa no es asegurar una forma de representación, sino el afecto social, las demandas imposibles, las causas irrefutables y no negociables. Su estallido no se puede prever, éste nunca se anuncia completamente por sus causas; los movimientos parecieran surgir casi de la nada y de orígenes demasiado débiles frente a las consecuencias que detonan.

¿Cómo emerge, entonces, el tiempo de absoluta fuerza del momento, la posibilidad acechante del ahora en donde un reclamo intolerante levanta los ánimos de muchos, y encuentra la posibilidad de la esperanza? El tiempo del estallido social no puede ser el mañana de la promesa de progreso de la modernidad, tampoco el de un pasado que institucionaliza y monumentaliza. Su tiempo es el ahora de la posibilidad, acontece: en donde el futuro deja de ser finalidad, para activar un presente que se sustrae a las causas y consecuencias. Esta experiencia del tiempo como potencia no se reduce a demandas concretas sino a la posibilidad de desear e imaginar un nuevo orden, una nueva ética, una nueva estética, una nueva vida en común, lo posible, todo.

Alejandra Labastida, Edwin Culp, Mauricio Marcín



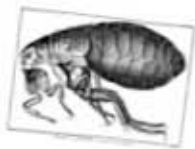


# BIBLIOGRAFÍA

- ACHA, Juan, Arte y Sociedad Latinoamericana. El sistema de producción, México, Trillas, 2012.
- \_\_\_\_\_, Arte y Sociedad Latinoamericana, el producto artístico y su estructura, México, Trillas, 2012.
- ADORNO, T.W. y Max Horkheimer, “Dialéctica de la Ilustración, fragmentos filosóficos”, Madrid, Trotta, 1998.
- ALTHUSSER, Louis, “La filosofía como arma de la revolución” y los aparatos ideológicos del estado, México, Siglo XXI, 2008.
- \_\_\_\_\_, Maquiavelo y Nosotros, Madrid, Akal, 2004.
- BREA, José Luis, El tercer umbral, 2009. (archivo pdf. online en [www.joseluisbrea.net](http://www.joseluisbrea.net)).
- Althusser Louis y Etienne Balibar, Para leer el capital, México, Siglo XXI, 1974.
- BENJAMIN, Walter, La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica, Madrid, Itaca, 2002.
- BERMAN, Marshall, Todo lo sólido se desvanece en el aire, México, Siglo XXI, 2008.
- BOURDIEU, Pierre, Razones prácticas. Sobre la teoría de acción, Barcelona, Anagrama, 1997.
- \_\_\_\_\_, “Los Tres Estados del capital cultural”, 1979.
- BOURDIEU, Pierre, PASSERON, Jean Claude, La Reproducción, elementos para una teoría del sistema de enseñanza, México: Fontamara, 1995.
- CAMNITZER, Luis, *Catalogo N°3*, Caracas: Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, Museo de Bellas Artes de Caracas, 1969.
- \_\_\_\_\_, Didáctica de la liberación, Madrid, CENDEAC, 2011.
- \_\_\_\_\_, De la coca-cola al arte boludo, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2010
- COMERON, Octavi, Arte y postfordismo, notas desde la fábrica transparente, Madrid, Trama, 2007.
- DEBORD, Guy, Comentarios sobre la sociedad del espectáculo, Barcelona, Anagrama, 1990.
- \_\_\_\_\_, La sociedad del espectáculo, México, Pretextos, 1997.
- FOSTER, Hal, Diseño y delito, Este funeral es por el cadáver equivocado, Madrid, Akal, 2004.
- GRAMSCI, Antonio, El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce, Cuadernos de la cárcel III, México, Juan Pablos, 1998.
- HUYSSSEN, Andreas, En busca del futuro perdido, Cultura y memoria en tiempos de globalización, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- LACLAU, Ernesto, Emancipación y diferencia, Buenos Aires, Ariel, 1996.
- \_\_\_\_\_, La Razón Populista, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
-

- LUXEMBURGO, Rosa, La acumulación del capital, Ediciones Internacionales Sedov (<http://grupgerminal.org/?q=system/files/LA+ACUMULACI%C3%93N+DEL+CAPITAL.pdf>)
- MARX, Karl y Friedrich Engels, La ideología alemana, México, Colofón, 2008.
- RAY, Gene (et.al), Joseph Beuys: Mapping the Legacy, Published by D.A.P./Ringling Museum, 2001.
- SONTAG, Susan, Bajo el signo de Saturno, Madrid, Debolsillo-Random House Mondadori, 2007.
- ZIZEK, Slavoj (comp.), Ideología. Un mapa de la cuestión, México, Fondo de Cultura Económica, 2008.
- \_\_\_\_\_, El espinoso sujeto. En Centro Ausente de la ontología política, Buenos Aires, Paidós, 2001.
- VVAA, Arte desde 1900, modernidad, anti modernidad, posmodernidad, Madrid, AKAL, 2006.





LA SOCIEDAD DE LOS PERROS  
Sarpullido editorial