



“El Crimen Perfecto”

Oscar Figueroa Chaves



**CENTRO DE INVESTIGACIÓN, DOCENCIA Y EXTENSIÓN ARTÍSTICA
ESCUELA DE ARTE Y COMUNICACIÓN VISUAL
“El Crimen Perfecto”
PROYECTO DE TRABAJO FINAL DE GRADUACIÓN.
OPCIÓN B: EVENTO ESPECIALIZADO
PARA OPTAR POR EL GRADO DE LICENCIATURA CON ÉNFASIS EN GRABADO
OSCAR FIGUEROA CHAVES
1-1272-154
2011**




Tabla de Contenidos

Introducción

Capítulo 1	1.1.Justificación	7
	1.2.Definición del problema	14
	1.3.Objetivos de la investigación	14

Referente Teórico-Práctico

Capítulo 2	2.1.Estado de la cuestión	17
	2.1.1.Antecedentes	17
	2.2.Referentes Artísticos	45
	2.3.Teorías y/o conceptos Relacionados	60

Paradigma,Enfoque y Metodo de Investigación

Capítulo 3	3.1.Paradigma de investigación	100
	3.2.Enfoque de investigación	101
	3.3.Metodología de la investigación	101
	3.3.1.Sujetos y fuentes de investigación	101
	3.3.2.Técnicas e instrumentos	102
	3.3.3.Tratamiento de la información	104

Resultados de la investigación

Capítulo 4	4.1.Objetos a utilizar en la propuesta	106
	4.2.Funcionalidad más usada en la sociedad de los objetos utilizados	107
	4.3.Elementos de la investigación policial	112

Propuesta Visual

Capítulo 5	5.1.Herramientas de Cosificación I y II	126
	5.2.Calzado	138
	5.3.Informe Pericial	140
	5.4.Jardinera	143
	5.5.Para/Aguas	147
	5.6.Sixaola	150
	5.7.Efímera Cocción	152
	5.8.Derecho de Llamada	155
	5.9.Interrogatorio/ Entrevista	158
	5.10.Manos Enguantadas	158
	5.11. Archivador	160

	Referencias	161
--	-------------	-----

(...) el objeto y el sujeto son lo mismo. Sólo podemos entender la esencia del mundo si podemos entender, en toda su ironía, la verdad de esta equivalencia radical.

Jean Baudrillard

Introducción

CAPÍTULO 1

1. Justificación del tema.

La observación y el análisis del entorno son de gran importancia para cualquier investigador, y más aún para un comunicador visual, ya que son dos medios para crear estrategias de comunicación con el espectador. “*El Crimen Perfecto*” es un proyecto de trabajo final de graduación que gira alrededor del cuestionamiento de los objetos cotidianos como instrumentos de control y condicionamiento social.

Las sociedades humanas son testigo de cómo se producen de forma acelerada los objetos, pero ¿Cómo son vividos? ¿Realmente se reflexiona lo cotidiano en nuestra cultura? Los objetos en general se crean para cumplir una función, una función práctica “*operativa*”, pero asimismo hay otras de tipo simbólico explícito o no determinado construido por los usos y los sesgos culturales, que implica a su vez, un uso predeterminado y eso forma parte de su diseño, no obstante, ¿Qué otras necesidades además de la funcional satisfacen los objetos?

El objeto gira alrededor de su uso, la sociedad actúa y modifica el mundo por medio de los objetos, en otras palabras es un medio entre la acción y la persona. Todos los objetos que forman parte en una cultura tienen sentido, tienen una razón de ser y hay momentos en que las cosas dicen como palabras y simbolizan como imágenes. También (el objeto) conlleva además de su significado propio o específico, otro de tipo expresivo o apelativo, es decir, es susceptible de ser transformado en su recepción por distintas connotaciones y significados construidos culturalmente. Estas connotaciones las podemos entender por el hecho de que los objetos son producidos y consumidos, poseídos y personalizados.

En este sentido Jean Baudrillard menciona que:

“Cada uno de nuestros objetos prácticos está ligado a uno o varios elementos estructurales, pero, por lo demás, todos huyen continuamente de la estructuralidad técnica hacia los significados secundarios, del sistema tecnológico hacia un sistema cultural. El ambiente cotidiano es, en gran medida, un sistema “abstracto”: los múltiples objetos están, en general, aislados en su función, es el hombre el que garantiza, en la medida de sus necesidades, su coexistencia en un contexto funcional (...).” (Baudrillard, 1968, pp. 6.)

En los objetos se pueden observar los niveles de denotación objetiva y el de connotación, por los cuales el objeto se comercia y personifica, para posteriormente darle un uso e introducirse en un sistema cultural.

Como se mencionó anteriormente los objetos en general se han definido de acuerdo a su función operante.

“La paradoja que quisiera señalar es que estos objetos que tienen siempre, en principio, una función, una utilidad, un uso, creemos vivirlos como instrumentos puros, cuando en realidad suponen otras cosas, son también otras cosas: suponen sentido; dicho de otra manera, el objeto sirve para alguna cosa, pero sirve también para comunicar informaciones, todo esto podríamos resumirlo en una frase diciendo que siempre hay un sentido que desborda el uso del objeto”. (Barthes, 1966, pp. 248).

Los objetos ordinarios, nos invitan mediante una ilusión a creer que el ser humano ejerce poder sobre ellos y no al contrario.

En el proyecto “*El Crimen Perfecto*”, se realiza un cambio en la semántica de algunos objetos que son utilizados como herramientas de trabajo tales como: el martillo, el serrucho, la máquina de escribir, la plancha, entre otros; y en algunos casos objetos de la vida diaria de uso personal como: el paraguas y las sandalias, entre otros, los cuales son tan pero tan cotidianos que devienen invisibles con respecto al estatus de otros; tan accesibles y reconocibles para cualquier persona en su función primaria.

“(…) se ha dicho que la visión es el modo predominante de la percepción y que estamos dominados por el paradigma ocularcéntrico que afecta nuestra interpretación del conocimiento, la ética y el poder. Una vez que hemos visto algo, forma parte de nuestras experiencias (aunque sigamos caminando y olvidemos). Algunos objetos son capaces de viajar tanto geográfica como socialmente y categóricamente”. (Capelán, 1999, pp. 5).

La idea de desviar y evidenciar la funcionalidad más obvia de los objetos que se visualizan en las obras, parte del interés de revelar y cuestionar el carácter no neutral de los objetos cotidianos como instrumentos de control y condicionamiento social en la cual el proponente de este evento especializado no se encuentra exento, los cuales funcionan en la sociedad para mantenerla en un estado de masa integrada, según la teoría de los autores anteriormente mencionados.

Por consiguiente, a partir de la re-semantización por medio del absurdo y la ironía alrededor de la función, la utilidad y el uso de los objetos, y el empleo limitado de elementos en cada pieza, así como la utilización del recurso de la hibridación de objetos de distinta naturaleza, se pretende generar cuestionamiento, confusión e incertidumbre, sometiendo al objeto a la condición de víctima de sí mismo.

Por otra parte, el montaje de la propuesta parte de algunos elementos propios de la investigación policial cuando se localiza “*la escena del crimen*”, que ayudará a una mejor comprensión del corpus de las obras y la metáfora de “*El Crimen Perfecto*”. La perfección de este crimen radica en que no han podido ser descubiertos el criminal, la víctima, ni el móvil, un “*crimen*” que no sólo borra a su víctima sino también a todas las pruebas del mismo.

“Ningún cadáver, ninguna víctima. Y en lo que concierne al presunto autor de este Crimen Perfecto, es un misterio total: puede imputarse a cualquiera. No se puede identificar a ningún sospechoso, ni siquiera el arma; diríase que el arma utilizada en el crimen es el mismo crimen. Nadie, ninguna clase, ningún grupo, ningún sujeto puede ser cargado con la responsabilidad de esta actualización radical de las cosas, de esta hiperrealización incondicional de lo real. En otras palabras, es como si todas las personas fueran asesinos y víctimas simultáneamente, reversiblemente, las dos posibilidades unidas en una especie de banda de Moebius.” (Baudrillard, 2000, pp. 55).

Pero ¿Cómo cambiar el aspecto de la cosa ordinaria a “*obra de arte*”? ¿Cómo se realiza esta transfiguración? ¿Cómo se diferencia la “*obra de arte*” y el objeto ordinario? ¿Cuáles son los rasgos esenciales del arte? Estas preguntas surgen debido a que actualmente se vive en una época en la que cualquier cosa puede ser arte, donde no se dan parámetros para poder decir que es o no arte, además que las obras artísticas pueden estar realizadas en cualquier material.

Como lo señala Arthur C. Danto en su libro *La Madonna del Futuro, ensayos en un mundo de arte plural*:

“(…) las obras de arte siempre son sobre algo y que, por consiguiente, tiene un contenido o significado; y, en segundo lugar, que para ser una obra de arte algo tiene que encarnar su significado. Puede que esto no agote el asunto, pero si no se pudiera sostener estas condiciones no puedo imaginar qué aspecto podría tener la definición de arte sin ellas” (Danto, 2000, pp. 21).

De igual forma tiene gran importancia la intencionalidad con que se realizan los objetos.

En este sentido resulta de gran aporte el artículo titulado “Sobre la manera de disponer nubes” de Thomas McEvelley, publicado por primera vez en la revista *Artforum* (1984) y posteriormente en el libro “*De la Ruptura al <<Cul de Sac>>, arte de la segunda mitad del siglo XX*” (2007) en el cual el autor define trece categorías o dimensiones de contenido que pueden tener las obras de arte, tales como: El que emana del aspecto de la obra de arte entendida como representacional, el que emana de los suplementos verbales proporcionados por el artista, el que procede del género o medio de la obra de arte, el que proviene del material en el que está hecha la obra, entre otros. Claro está, que no todas las obras encarnan todas las categorías de contenido o al mismo nivel. El artista puede destacar unos más que otros. Asimismo, ninguna obra puede alcanzar un “*grado cero*” de contenido, ya que este es en sí un nivel de contenido.

A partir de lo señalado anteriormente, aspectos como el material y el medio con que están realizadas cada una de las piezas dentro del proyecto, la citación continua de la historia del arte, específicamente del siglo XX, los gestos y actitudes, tales como: agudeza, ironía, parodia, entre otros, que pueden aparecer como cualificadores de otros niveles de contenido, así como tratar de inducir la interpretación de las piezas por medio de los títulos, se convierten en elementos de gran importancia para potenciar los mensajes que plantea el proyecto.

Las prácticas artísticas de los años sesentas y setentas, con una gran influencia de Marcel Duchamp -quien intentó liberar la obra de los postulados de los artistas modernos, para definirlo como idea-, plantearon formas de romper con los límites del arte, cuestionando por esa razón los paradigmas a los que estaba sometido tales como los soportes tradicionales (pintura, grabado, escultura), la idea del objeto artístico entendido como mercancía, o las mismas instituciones, sean el museo (en países como Estados Unidos, Francia, Inglaterra), o el Estado (en países que pasaron por estrictas dictaduras militares, como Brasil, Argentina o Chile, entre otras). Con ese tipo de prácticas artísticas y producciones se expandieron los límites del objeto de arte, que tuvo la opción de circular en otros espacios físicos, otras áreas de conocimiento, otros tiempos y sobre todo, otros soportes y lenguajes que animan el mundo del arte actual.

Las piezas del proyecto serán mejor entendidas en la medida en que se conozcan las influencias y los referentes del proyecto, producciones que principalmente se ubican dentro de un enfoque conceptual, es decir, en donde la idea o el concepto se vuelven lo más importante. Propuestas visuales como las de Marcel Duchamp, precursor de los ready-made, quien se encontraba más interesado en las ideas que en el producto final, asimismo propuestas del arte conceptual, especialmente de artistas latinoamericanos, como Luis Camnitzer, Cildo Meireles y Víctor Grippo

“(...) mientras los artistas norteamericanos –haciendo eco de la frase de Kosuth: “la ausencia de realidad en el arte, es precisamente la realidad del arte”- dirigía su crítica a un mundo artístico institucionalizado, los latinoamericanos, gran parte de ellos al menos, hicieron de la esfera pública su blanco preferencial” (Ramírez, 2004, pp. 45). Inclusive artistas del istmo centroamericano, como Priscilla Monge, Darío Escobar, Joaquín Rodríguez del Paso y Adán Vallecillo, “son algunos de los artistas quienes marcaron el punto de inflexión en Centro América con

relación al uso del objeto dentro del discurso artístico” (Pérez-Ratton, 2007, pp. 8.),

Los cuales cargan con significados y connotaciones que trascienden o superan a la función, la utilidad, y el uso, ocultas para quien lograr penetrar más allá de la mera intención práctica.

El énfasis en cada uno de estos artistas cede preferencia por el proceso “*estructural*” o “*ideático*” que se extiende más allá de la consideración meramente perceptual y/o formal. Asimismo, las influencias de teóricos como Jean Baudrillard y Roland Barthes quienes estudiaron la cotidianidad de los objetos, como estos son vividos y las connotaciones que cargan en la sociedad. Igualmente importante ha sido la influencia del filósofo Arthur C. Danto, quien realiza una distinción entre los objetos ordinarios y los objetos artísticos, y cómo se realiza esta trasfiguración.

En la propuesta se pretende visualizar el arte como una construcción social, ya que el arte no se ha creado sobre la superficialidad. “*La creación de arte es un acto esencialmente social. Y eso porque el artista hace posible –cuando menos a nivel psíquico- que la cultura continúe en contacto con sus límites que la apartan de su naturaleza*” (Burnham, 1971, pp. 55.), por consiguiente, este proyecto busca establecer vínculos y relaciones con otras disciplinas que estudian la cultura y el comportamiento de la sociedad.

“Lo esencial es que comencemos a apreciar la complejidad de lo que hacemos cuando nos relacionamos con una obra de arte. Lejos de ser un reflejo “puramente óptico” e inmediato, el hecho artístico es un juego de abalorios semiótico infinitamente complejo, que envuelve diferentes niveles y direcciones de significados, e infinitos retornos de las relaciones entre ellas.” (McEvelley 2007, pp. 117).

En el desarrollo de la propuesta denominada “*El Crimen Perfecto*”, se pretende dejar claro que durante el proceso de los años de formación universitaria, del año 2004 al 2011, se fue transformando la necesidad de utilizar -además del grabado- otros vehículos de comunicación y expresión, que permitieran investigar y experimentar mediante el análisis de las posibilidades semánticas de cada uno de los objetos y materiales seleccionados, alrededor de la atribución de sus contenidos y cargas simbólicas -las cuales no se pueden dejar de lado-, el medio más adecuado para el mensaje de cada obra; por lo tanto la propuesta no está sujeta a una técnica o a un estilo en particular, esto con la idea de buscar una congruencia entre lo técnico, lo formal y lo conceptual de cada una de las piezas y así no limitar la finalidad del evento especializado de Arte y Comunicación Visual, sino que visualizar el arte como un proceso de pensamiento en permanente construcción.

2. Definición del Problema:

- ¿Cómo re-semantizar artísticamente objetos ordinarios para que revelen su carácter no neutral en tanto instrumentos de condicionamiento y control social?

3. Objetivos

3.1. General:

- Crear, a partir de objetos de uso personal y herramientas de trabajo una propuesta artística que cuestione el carácter no neutral de esos objetos como instrumentos de control y condicionamiento social.

Específicos:

- Seleccionar objetos dentro de las categorías de herramientas de trabajo y objetos de uso personal.
- Sobreexponer la funcionalidad operativa de los objetos aplicada a sí mismos mediante estrategias visuales de sustitución, simulación, hibridación e ironización.
- Diseñar un montaje empleando la metodología general de investigación criminalística como organizadora del espacio y lectura del corpus de piezas de este evento especializado.

Marco Teórico-Práctico
CAPÍTULO 2

2.1 ESTADO DE LA CUESTIÓN

2.1.1 ANTECEDENTES

Las series “*Tipo de Cambio*” y “*Ctrl+Alt+Supr*”¹, son un conjunto de trabajos realizados desde el 2007 realizados por el proponente de este Proyecto de Evento Especializado, en torno al tema de la construcción de la identidad del costarricense a partir de los cambios de paradigma en el mercado laboral.

No se pretendía establecer si lo de ahora o lo de antes era mejor, sino cuestionar los paradigmas y los clichés de lo nacional construidos e impuestos por la clase hegemónica en torno a la figura del campesino, mostrando así uno de los aspectos de la crisis de la identidad del costarricense actual, en donde lo económico tiene gran preeminencia.

“(...) la representación trata de hacer parecer como natural lo que no es más que el producto de una construcción histórica, artificial, las intenciones de una crítica de la representación apuntarían a desnaturalizar y problematizar las representaciones, así como revelar el papel que estas tienen en la construcción de la realidad”.

(Díaz, 2003, pp. 36).

Aquí es donde comienza a surgir en el proponente de este proyecto de graduación la necesidad de utilizar otros medios y técnicas, además del grabado, para poder comunicar lo que se pretendía. Para ello consideró necesario introducir pequeños giros semánticos en las imágenes de referencia utilizadas para mostrar los procesos socioculturales que se originan en su construcción histórica, donde se toma el periodo dorado de la agricultura en Costa Rica, apropiándose de los iconos socioculturales que han marcado el imaginario cultural

¹ Control+Alt+Suprimir, es un control alternativo de supresión, es un comando utilizado por el sistema operativo de Windows que se ejecuta mediante el teclado de la computadora y se utiliza para dejar de ejecutar un programa que no responde o para tratar de reiniciar la computadora.

local del siglo XX y poniéndolos en diálogo en diferentes relaciones con lo actual representado por la economía de servicios, con símbolos como circuitos y teclados que ya no corresponden a un lugar y una forma de vida específica como el café o el banano, sino que se comparten con el resto del mundo.

“Si fuera posible acceder al comando que titula esta muestra (Ctrl+Alt+Supr) o al menos algún ESCape a la globalización, no tendríamos que enfrentar estas contradicciones donde lo local y lo externo ya no son tan fáciles de discernir. Pero no es posible. Ante esta problemática el artista trabaja con fotografías, apropiación y resignificación de objetos, intervenciones en el espacio de exhibición y en el espacio público, alternando lo reconocible de ese pasado arquetípico costarricense con el absurdo, ejemplificando en diferentes duplas de asociación esa aparente contradicción cultural utilizando la moneda y la actividad económica como el eje principal de su propuesta con la que invita al espectador a cuestionarse como se construyen esas percepciones colectivas de identidad”²

La estrategia empleada recurre a elementos de “hibridación” en el sentido en que lo define García Canclini (1990), en este caso no solo técnica sino conceptualmente, pues se busca “entrar y salir” al pasado y al presente a partir de imágenes e incluso íconos reconocidos por la memoria colectiva.

² Texto curatorial de Paulina Velázquez para la exposición “Ctrl+Alt+Supr”, en el Centro Cultural de España, San José, Costa Rica. 2011.

“Billetes de Costa Rica”. de la serie: *Tipo de Cambio* (2007) . Impresión digital sobre papel, cartón de presentación y madera de balsa.

En *“Billetes de Costa Rica”*, se realiza un cambio semántico de billetes de Costa Rica que consistió en la sustitución de sus personajes e imágenes, con la imaginería de la moneda conocida como *“dólar”* que más se utiliza en la época actual, y a su vez elementos y símbolos culturales propios de la sociedad estadounidense. La idea del engaño pretende hacer parecer lo ajeno como propio, y así mostrar la crisis costarricense de la representación de nosotros como nosotros. Se está invirtiendo el sentido de los billetes originales cuyos

“(…)grabados se relacionan con concepciones políticas, económicas y culturales de la sociedad en que surgen (...) nos pueden brindar importante información sobre el contexto histórico en que fueron emitidos y sobre las aspiraciones y prioridades de quienes los emitieron (...) en ellos se han grabado retratos de

destacados ciudadanos relacionados con el desarrollo político, económico, social y cultural del país (...).” (Chacón, 2001, pp. 5)

El tratamiento de los billetes es el resultado de la aplicación de programas de diseño, como Adobe Photoshop; ya que permiten manipular la imagen, modificar o borrar elementos, cambiar colores, componer imágenes, ajustar el contraste y la nitidez. Por otra parte, para la edición de los billetes se empleó impresora láser (grabado no tradicional), ya que esta posee los procesos de la técnica del grabado de duplicación, creación y reproducción de imágenes, y también, permite reducirlas o aumentarlas, así como reproducir elementos en color de alta calidad.



Ejemplo de los cambios en las imágenes

El montaje de los billetes es la simulación de un museo numismático, porque el museo tiene como finalidad la conservación, adquisición, estudio y exposición de los objetos que mejor ilustran las actividades de las personas, o culturalmente importantes para el desarrollo de los conocimientos humanos. Este tipo de montaje pretende reforzar la idea del engaño.



“**Alegorías**”. *de la serie: Tipo de Cambio* (2007). Montaje en la VI Bienal de Artes Visuales Costarricense *Bienarte*, Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, San José, Costa Rica. Transferencias a papel con dibujo a lápiz litográfico, maco de madera y vidrio.

En esta pieza concreta se realiza una reinterpretación de los personajes y fragmentos incluidos en la pintura “*Alegoría al café y al banano*”, del artista italiano Aleardo Villa, la cual se encuentra ubicada en el segundo vestíbulo del Teatro Nacional de Costa Rica y mejor conocida por su reproducción en el emblemático billete de cinco colones, hoy fuera de circulación.

Esta alegoría es en base a la agricultura comercial. Con ello se mantuvo la idea de la importancia del café dentro de la base económica del país y de la “*vocación*” agrícola de la sociedad costarricense, sociedad de “*labriegos sencillos*”.

La reinterpretación consistió en sustituir los productos tradicionales como el café y el banano por imágenes representativas de la industrialización, la internacionalización, la globalización y los medios masivos de comunicación.



“Cogida” de la serie: *Tipo de Cambio* (2007). Pieza compuesta de teclas de computadora, canastos de café, sacos de yute, pintura acrílica para exteriores y café molido como aromatizante. Montaje Galería Gráfica Génesis, San José, Costa Rica

Con esta pieza se alude directamente al tipo de decoración que se realiza en algunos espacios públicos (como edificios de gobierno, escuelas y otros) para conmemorar “*el mes de la patria*”, donde se apela con frecuencia al café como símbolo típico de Costa Rica. En la pieza también se utilizan canastos pero que en lugar de “*el grano de oro*”, contienen y se desbordan de teclas de computadora. Asimismo, la pieza se montó en una esquina, cuyas paredes fueron pintadas de blanco con sócalo, característicos de las casas de adobe, también utilizadas típicamente como símbolo de la vida campesina, que supuestamente encarna nuestra “*alma nacional*”.



“La Costa Rica de antaño” de la serie: *Tipo de Cambio* (2007). Impresión digital sobre papel fotográfico, marco de madera y vidrio. Pieza seleccionada en la Bienal Iberoamericana de Video Creación y Arte Digital **INQUIETA IMAGEN V**, Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, San José, Costa Rica.

Por otra parte, en “*La Costa Rica de Antaño*”, se ha propuesto la reinterpretación de algunas fotografías de finales del siglo XIX y principios del siglo XX del territorio costarricense, mediante la sustitución o incorporación de personajes o imágenes representativas de la globalización. Esta pieza pretende simular las fotografías originales.

Otra pieza de esta misma serie es “*Musaceae Circuits 001-000-012*”, que consta de doce fotografías de pequeño formato, las cuales simulan ver el interior de la hoja al ser tomadas contra la luz del sol, pero que en realidad son las láminas transparentes de teclados de computadora que se colocaron al otro lado de la hoja.

“*Musaceae Circuits 001-000-012*”, de la serie: *Tipo de Cambio* (2008-2011). Políptico, 12 fotografías a color en cajas de luz (hojas de banano intervenidas con láminas internas de teclados de computadora)

En la propuesta denominada “*Para Exportación*” se realiza la simulación de una bodega de beneficio de café, mediante la utilización de sacos de yute colocados como si fueran embodegados y se efectuó la sustitución del café por teclas de computadora.



“Para Exportación”, de la serie: *Tipo de Cambio* (2008). Teclas de computadora, sacos de yute, y café molido como aromatizante. Montaje Casa de Cultura Popular, José Figueres Ferrer, San José, Costa Rica.

Por su parte, en *“Tropical Mouse”*, se hace la resemantización de varios *“mouse”* de computadora, mediante el ensamblaje de éstos simulando ser racimos de banano, el montaje de cada racimo se presenta colgando a la misma altura y en línea recta; así mismo cada uno de estos lleva consigo una bolsa contra plagas (con plaguicida), la cual es utilizada en las grandes plantaciones bananeras.

“Tropical Mouse”, de la serie: *Tipo de Cambio* (2008). Objeto/instalación. Obra compuesta de mouse de computadora, y bolsas bananeras contra plagas. Montaje en la VI Bienal del Istmo Centroamericano, Museo para la Identidad Nacional, Tegucigalpa, Honduras.

Por otra parte, **“Proceso de Secado”**, es un video que documenta una acción realizada en un beneficio de café ubicado en Heredia, Costa Rica; lugar que se ha caracterizado por el cultivo de este grano. La acción consistió en realizar en uno de los patios del beneficio destinado para el secado del café, el proceso que permite que el grano pierda la humedad excesiva. Pero en este caso se ha sustituido el “*grano de oro*” por teclas de computadora.

La acción tuvo un tiempo aproximado de dos horas con diez minutos y se utilizaron aproximadamente cien mil teclas.



“Proceso de Secado”, de la serie: *Tipo de Cambio* (2008). Video presentado como obra en la VI Bienal del Istmo Centroamericano, Museo para la Identidad Nacional, Tegucigalpa, Honduras

En lo que respecta al conjunto de propuestas *“Ctrl+Alt+Supr”*, esta además de pretender cuestionar la construcción de la identidad alrededor de factores económicos, intenta cuestionar directamente el desfase entre el valor de cambio y el valor de uso, o entre el valor simbólico y valor real.



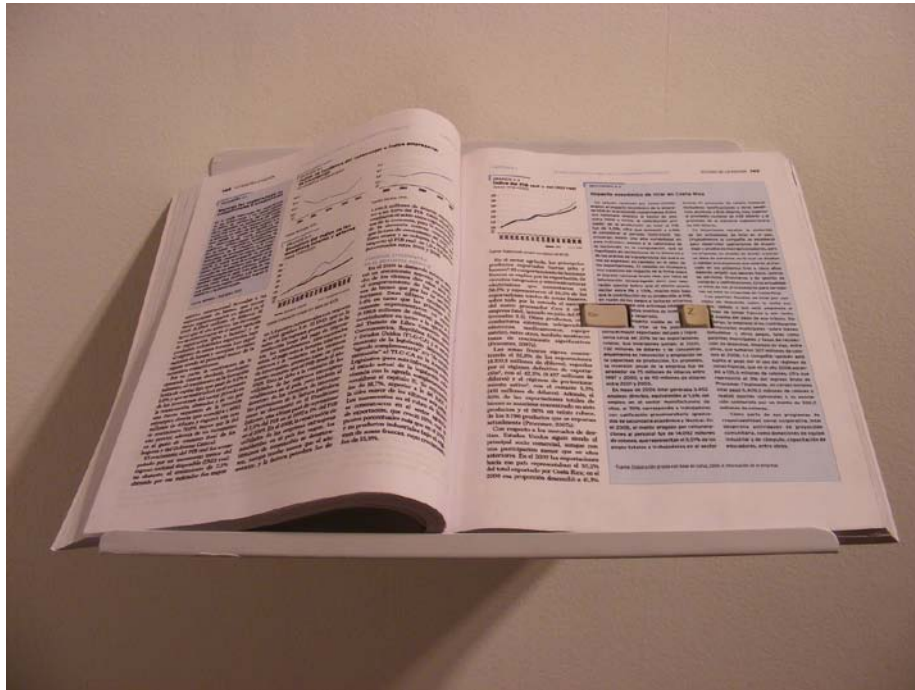
“Delete”, de la serie: *Ctrl+Alt+Supr* (2011). Monedas de cien colones del año 2000. Montaje Centro Cultural de España, San José, Costa Rica.

Con la pieza titulada *“Delete”* se pretende poner en evidencia la devaluación de causada por la inflación de la moneda costarricense, la propuesta está realizada por dos monedas de cien colones de Costa Rica, a las cuales se les pulió el lado donde se encontraba el valor (corona) hasta que esta desapareciera.

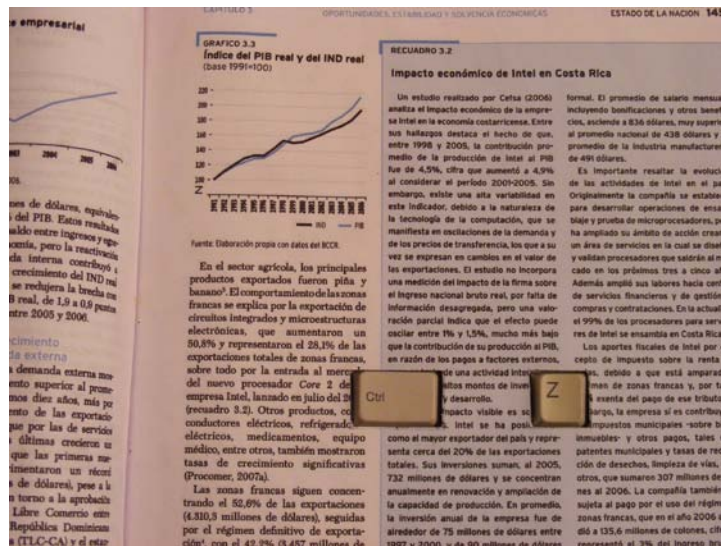
Por su parte *“Entre Líneas”*, en un objeto constituido por el Informe del Estado de la Nación de Costa Rica del año 2011, el cual se encuentra abierto en el capítulo de economía, específicamente en el apartado del impacto económico de INTEL en Costa Rica, el cual suena bastante *“prometedor”*. A esta sección se le realizó un boquete donde se incrustaron teclas de computadora, las teclas son *ctrl* y *z*, las cuales son un comando del teclado de las computadoras para deshacer la acción realizada.

Mediante el uso de estos recursos y medios se pretende cuestionar el impacto de la transnacional INTEL en el país, ya que el porcentaje que da al Producto Interno Bruto es

“falso”, ya que este evade impuestos al estar en Zona Franca, pero esto no es algo que se mencione en el informe,



“Entre Líneas”, de la serie: *Ctrl+Alt+Supr* (2011). Objeto. Obra compuesta de informe del Estado de la Nación de Costa Rica del 2011 y teclas de computadora. Montaje Centro Cultural de España, San José, Costa Rica.

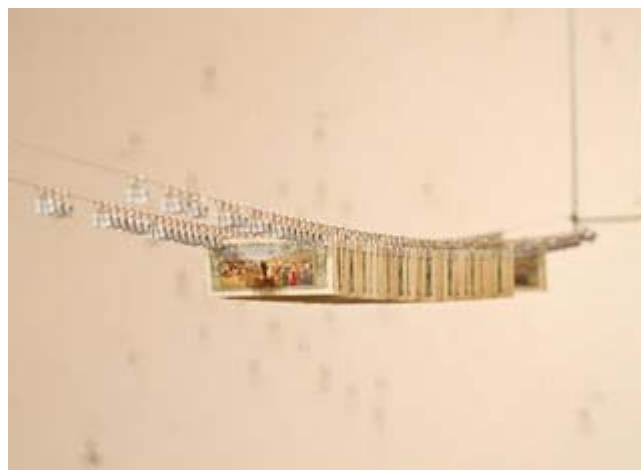




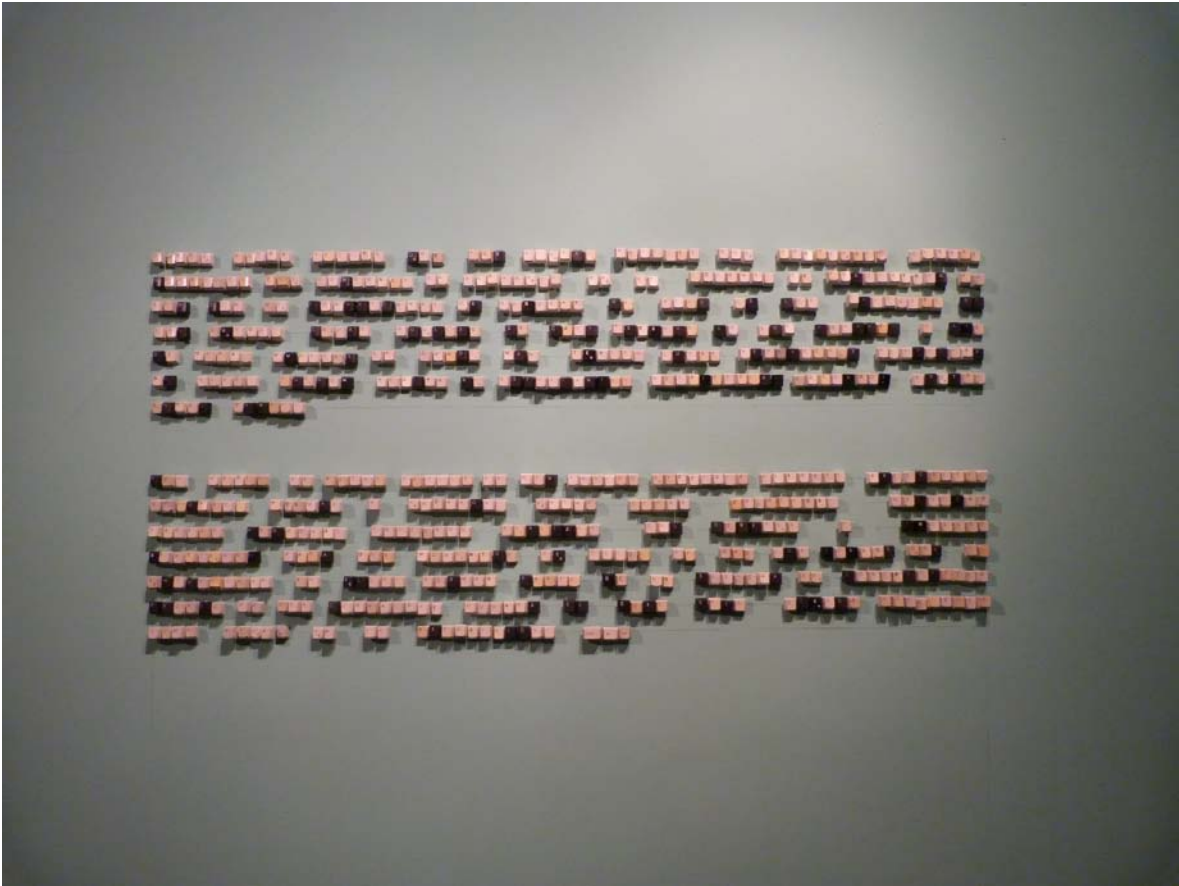
“The Most Beautiful Bill”, de la serie: *Ctrl+Alt+Supr* (2011). Objeto/instalación. Obra compuesta por doscientos billetes de cinco colones. Montaje Centro Cultural de España, San José, Costa Rica.



Esta pieza se creó a partir de doscientos billetes de cinco colones de Costa Rica, los cuales a cada uno de ellos se le retiró el personaje principal de la *“Alegoría al café y al banano”* que aparece en el reverso del billete. Una vez esto, los billetes fueron colocados uno tras otro a una altura de un metro sesenta, aproximadamente a la altura de la vista de una persona promedio. Durante la exposición las personas que visitaban la muestra podían tomar un billete y llevárselo.







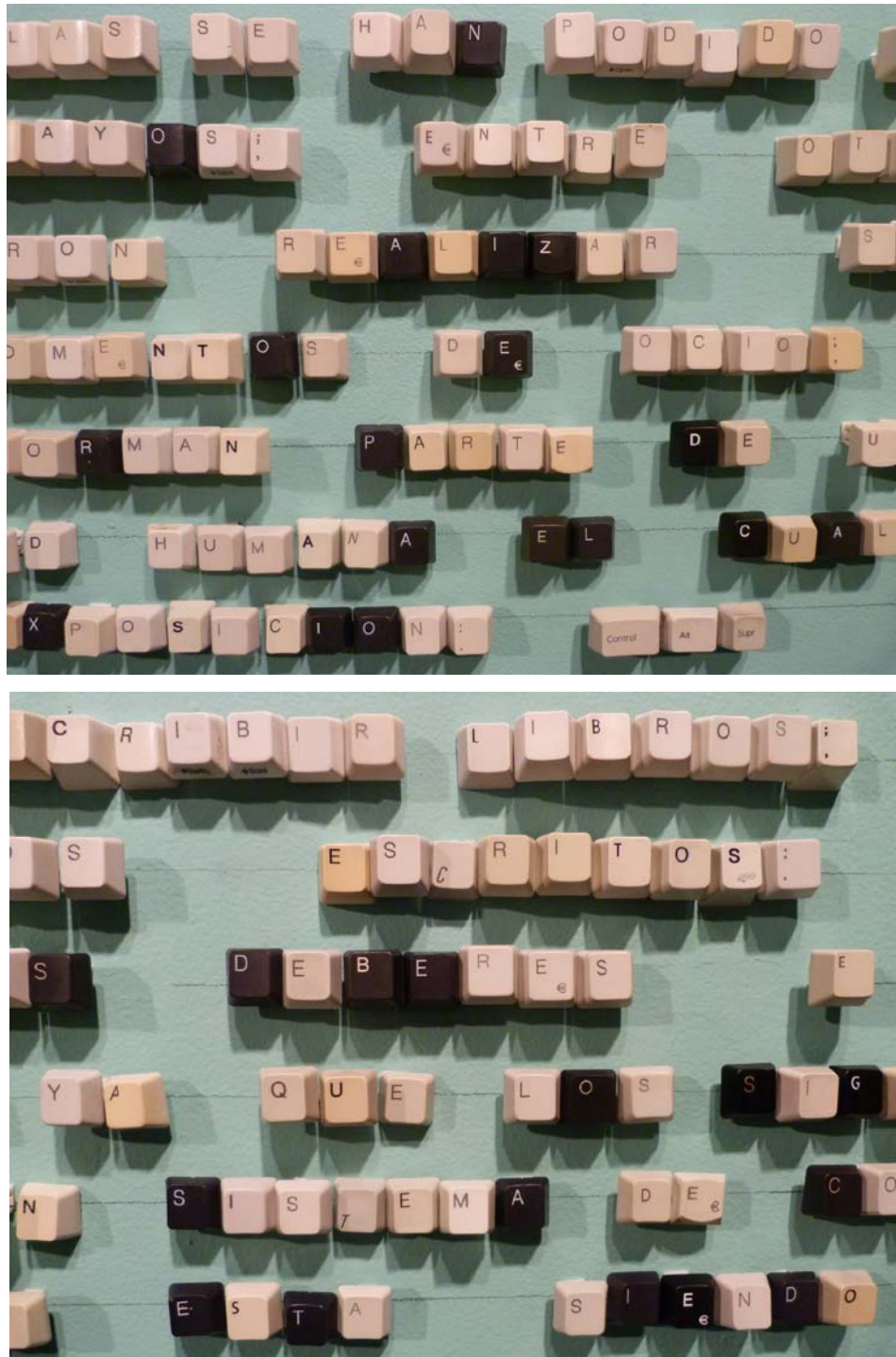
“*Sin Título*”, de la serie: *Ctrl+Alt+Supr* (2011). Objeto. Obra compuesta por teclas de computadora. Montaje Centro Cultural de España, San José, Costa Rica.

Texto con teclas de computadora:

Sobre estas teclas que son piezas móviles que contienen signos gráficos que componen el alfabeto de un idioma, se encuentran un sin fin de impresiones de arrugas de piel de las falanges de los dedos, cuyas huellas de cada persona no son iguales a las de otra, huellas en donde han tenido lugar verdaderas historias de vida. Fueron teclas de estudiante, secretaria, abogado, poeta, entre muchos.

Por medio de estas teclas se han podido escribir libros, artículos, guiones, poemas y ensayos, entre otros escritos. Asimismo varias personas pudieron realizar sus deberes e incluso sirvieron para sus momentos de ocio, ya que los signos que se encuentran en ellas

forman parte de un sistema de comunicación propio de una comunidad humana el cual está siendo utilizado como pieza en la exposición: Ctrl+Alt+Supr





“Sistema Musaceae”, de la serie: *Ctrl+Alt+Supr* (2011). Instalación. Obra compuesta por 230 chiras y 1000 cables de computadora aproximadamente. Montaje Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, San José, Costa Rica.

“La instalación del artista Oscar Figueroa titulada “Sistema Musaceae” es una intervención del espacio que se aborda desde la analogía de la economía, basada en los productos de exportación nacional y las nuevas posibilidades comerciales a partir de la tecnología global, la línea de exploración del artista, replantea las relaciones entre el imaginario costarricense, trazado desde la

construcción del estado-nación y el desarrollo tecnológico en la actualidad”³



³ Texto curatorial de María José Chavarría curadora MADC, para la exposición **“Sistema Musaceae”**, en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, San José, Costa Rica. 2011.





También, vale recordar que **“Ritos/Realidades”** (2007), fue un evento especializado para optar por el grado de Licenciatura en Arte y Comunicación Visual con Énfasis en Grabado, en la Universidad Nacional de Costa Rica, de Tatiana Rodríguez Mejía.

En esta propuesta visual Rodríguez Mejía, realiza una instalación partiendo de una reflexión no exenta de matices autobiográficos, en torno al tema de lo femenino, en el caso particular del rito del matrimonio, en donde utiliza el objeto como instrumento comunicador. Aporta a este trabajo argumentos sobre la aplicación del concepto de grabado y su hibridación con otros medios como el ensamblaje y la instalación en el montaje final, *“(…) que en su totalidad se establece como un juego entre medios constructivos, desdibujando la frontera entre la representación gráfica y escultórica, lo artesanal y el objeto tomado de su realidad y ensamblado, entre la tradición y la fuerte presencia del arte de concepto”*. (Rodríguez Mejía, 2007, pp. 5).

Por su parte, Jean Baudrillard defendió en su tesis de Doctorado lo que denominó **“El Sistema de los Objetos”** (1968). En el cual plantea que los objetos son signos que

comunican y forman parte de un sistema, en el que se incluye al sujeto. Trató de aplicar los conceptos surgidos de la lingüística de Ferdinand de Saussure y las teorías económicas y políticas de Karl Marx, analizando el valor de cambio como significado y el valor de uso como significado.

“(…) no se trata de objetos definidos según su función, o según las clases en las que podríamos subdividirlos para facilitar el análisis, sino de los procesos en virtud de los cuales las personas entran en relación con ellos y de la sistemática de las conductas y de las relaciones humanas que resultan de ello”. (Baudrillard, 1968, pp. 2).

El trabajo de Jean Baudrillard, ayuda a entender cómo son vividos los objetos y a qué otras necesidades responden además de las funcionales, asimismo brinda información sobre donde se da la cotidianidad del objeto.

Este mismo teórico realizó unos textos llamados *“Cultura y Simulacro”* (1977) y *“El Crimen Perfecto”* (1996), En estas obras el pensador francés expone las desastrosas consecuencias de la expurgación de la otredad, la ausencia y la negatividad de la cultura occidental, un *“crimen”* que no sólo borra a su víctima sino también a todas las pruebas del crimen mismo. La simulación es entendida aquí como una estrategia de desaparición de cualquier significación, de cualquier finalidad.

En estos textos Baudrillard se ubica desde *“el simulacro”*.

“La ausencia de las cosas por sí mismas, el hecho de que no se produzcan a pesar de lo que parezca, el hecho de que todo se esconde detrás de su propia apariencia y que, por tanto, no sea jamás idéntico así mismo, es la ilusión material del mundo. Y ésta sigue siendo, en el fondo, el gran enigma, el que nos sume en el

terror y del que nos protegemos con la ilusión formal de lo real”
(Baudrillard, 1996, pp. 6).

Asimismo, Baudrillard asume una posición bastante pesimista sobre las posibilidades del individuo frente al poder según la cual es el objeto el que maneja al ser humano, y en una directa alusión a Marcel Duchamp, afirma que todos nos hemos convertido en un *ready-made*, y que al estar involucrados en esto somos incapaces de percibirlo. “(...) *ya no somos nosotros quienes dominamos el mundo, sino el mundo el que nos domina a nosotros. Ya no somos nosotros quienes pensamos el objeto, sino el objeto el que nos piensa a nosotros. Vivíamos bajo el signo del objeto perdido, ahora es el objeto el que nos pierde.*” (Baudrillard, 1996, pp. 41).

Una de las influencias y colega de Baudrillard fue el francés Roland Barthes quien en su libro “*La Aventura Semiológica*” (1966), realiza una reflexión desde el punto de vista semiótico, donde ve en la palabra “*objeto*” grandes grupos de connotaciones: el objeto existe, es fabricado, tiene una finalidad de uso pero también tiene un sentido que lo desborda.

El libro en mención ayuda a entender cómo se manejan los objetos dentro de la sociedad, lo cual puede llevar a un distanciamiento, para objetivar el objeto y estructurar su significación.

Barthes dice que:

“(...) no hay ningún objeto que escape al sentido. ¿Cuándo se produce esta especie de semantización del objeto? ¿Cuándo comienza la semantización del objeto? Estaría tentado a responder que esto se produce desde el momento en que el objeto es producido y consumido por una sociedad de hombres, desde que es fabricado, normalizado; (...) Todos los objetos que forman parte

de una sociedad tienen un sentido; para encontrar objetos privados de sentido habría que imaginar objetos enteramente improvisados; pero, a decir verdad, tales objetos no se encuentran (...)” (Barthes, 1968, pp. 248).

Por otra parte para poder entender el objeto artístico son de vital importancia los libros de Arthur C. Danto *“La Transfiguración del Lugar Común”* (1981) y *“La Madonna del Futuro, ensayos en un mundo de arte plural”* (2000).

En el contexto actual, es necesario plantear algunas interrogantes, tales como ¿Qué son las obras de arte?, ¿Cuáles son los rasgos esenciales del arte?, ¿Cómo se diferencia la *“obra de arte”* y el objeto ordinario? Esta serie de preguntas son vitales en el arte contemporáneo. Al respecto en la *“Transfiguración del Lugar Común”* la paradoja es la siguiente: *“Dadas dos cosas que se parecen entre sí en cualquier grado elegido, pero una de ellas es una obra de arte y la otra un objeto ordinario, ¿Qué es lo que las diferencia?”* (Danto, 2000, pp. 21).

Como se puede observar estamos en una época en donde cualquier cosa puede ser catalogada como arte, aquí radica la importancia del libro para la propuesta, ya que él trata de explicar cómo se realiza la transformación de objeto ordinario a objeto artístico u obra de arte, transformación o transfiguración que se trata de dar en el proyecto.

Esta concepción parte del hecho de que no existe una esfera objetiva a la que acudir en caso de polémica en torno a un objeto del que hemos de discernir si es arte o no, para concluir que un estado de cosas cualquiera puede ser una obra de arte. Partiendo del hecho de que hoy las obras de arte ya no se pueden “dar por tácitamente reconocibles y distinguibles de otras cosas”, de que eso que las convierte en arte *“no es algo visible al ojo”*,

Danto relativiza el juicio subjetivo del gusto e invita a participar en los juegos del lenguaje y los ámbitos institucionales propios del arte moderno. Agrega que *“La interpretación artística puede que ya no vuelva a ser una tarea espontánea o cómoda, pero sí se revelará imprescindible a la hora de restituir el peculiar y enorme valor cognitivo de la experiencia estética”* (Danto, 1981)

Otro referente importante es *“La Madonna del Futuro, ensayos en un mundo de arte plural”*, libro que recopila una lista de ensayos de Arthur C. Danto, realizados de 1993 a 1999, en los cuales trata de trazar las líneas para poder llegar al arte contemporáneo: la pintura tradicional, el pop art, la mezcla de géneros y las instalaciones; las relaciones entre arte y filosofía. Danto centra sus comentarios en la obra de artistas del pasado como Veermer y Tiepolo, los artistas modernos como Dalí, De Kooning, Kline, Rothko, Johns, y en los descendientes de Andy Warhol. Sin duda alguna estos ensayos son vitales para realizar una aproximación al arte contemporáneo.

También Thomas McEvelley en su libro titulado: *“De la Ruptura al <<Cul de Sac>>, arte de la segunda mitad del siglo XX”* (2007), en esta lectura McEvelley presenta varios ensayos su crítica formalista/estético del arte, así como la destrucción de la teoría kantiana/greenbergiana y de su función social por parte de McEvelley, pero lo que más interesa de este teórico para el presente proyecto, es la relación concomitante de forma/contenido; esto es,

“(…) ninguno de ellos aparece nunca sin el otro. La misma relación existe entre muchos términos emparejados, como causa y efecto, arriba y abajo, derecha e izquierda, y ni por lo más mínimo significa que no se puedan distinguir, sino más bien que la existencia de uno siempre implica la existencia del otro. De hecho, el intento de absorber uno de ellos en el otro es contraproducente, pues en la relación de concomitancia universal ningún elemento

puede ser autosuficiente ni tener prioridad ontológica.”

(McEvelley, 2007, pp. 94).

McEvelley explica que existen diversos niveles de contenido que emanan de distintas propiedades de la obra de arte, especialmente útiles referidas al arte contemporáneo, de igual forma que las obras de arte no poseen todos los niveles de contenido y dependiendo de la intención del artista unos resaltan más que otros. Menciona además que ninguna obra puede alcanzar un grado cero de contenido, ya que este es un grado de contenido.

En las obras de arte se encuentran tantas formas como lecturas de los significados que de una obra de arte se propongan. Cada posible enlace de relaciones entre categorías es en sí mismo otro medio de transmitir un contenido preciso, aunque haya infinitos niveles de contenido.

De lo anteriormente mencionado lo fundamental es que el arte no reside en algo que el ojo pueda ver, es decir, el arte no es, y ni se puede entender como una mera experiencia visual o estética. Cada obra de arte tiene significados, y lo importante es poder permear en ellos para poder entender las obras.

Así las cosas, en la propuesta *“El Crimen Perfecto”* se busca explotar algunos contenidos para resaltar y potenciar el concepto del proyecto, esto con la idea de buscar una coherencia entre lo conceptual, lo formal y lo técnico en la propuesta.

En una obra de arte el título sin duda alguna trata de controlar, entre otros aspectos, las interpretaciones de una obra, *“y aún el más óptico de los críticos no puede evitar ser influenciado por ellos”*. (McEvelley, 2007, pp. 109). No por nada Duchamp decía que lo más importante en una obra de arte era el título. En la propuesta se establece un contenido que emana de los suplementos verbales proporcionados, desde los títulos de cada pieza e incluso el título del trabajo *“El Crimen Perfecto”*,

“Esto es la historia de un crimen, del asesinato de la realidad. Y del exterminio de una ilusión, la ilusión vital, la ilusión radical del mundo. Lo real no desaparece en la ilusión, es la ilusión la que desaparece en la realidad integral. Desgraciadamente, el crimen jamás es perfecto. Además, en este proyecto negro de la desaparición de lo real no han podido ser descubiertos ni los móviles ni los autores, y no se ha encontrado nunca el cadáver de lo real. Si las consecuencias del crimen son perpetuas, es que no hay asesino ni víctima. Si existiera alguna de las dos cosas, un día u otro se despejaría el secreto del crimen, y se resolvería el proceso criminal. El secreto, finalmente, consiste en que uno y otro se confundan”. (Baudrillard, 1996, pp. 5)

El contenido de una obra cambia conforme el género o medio, así como del material que se utilice, por ejemplo no comunica lo mismo una pintura que una escultura. *“Este tipo de contenido cambia según cambian los móviles culturales del ambiente”.* (McEvelley, 2007, pp. 109). Además de ello cada material tiene cargas simbólicas diferentes. Por esta razón la serie no se encierra en un medio o material en particular, todas estas decisiones del artista cargan contenido.

“El arte declaradamente específico de un sitio implica la selección del contexto como un declaración fundamental acerca del contenido”. (McEvelley, 2007, pp. 107). Este es un factor fundamental durante el montaje de la muestra, ya que hay obras que funcionan mejor en unos lugares que en otros, como por ejemplo, lugares exteriores, lugares no convencionales para montaje, entre otros.

La utilización de sugerencias o citas a partir de la historia del arte es muy común. En el proyecto se realizan citas más que todo de la Historia del Arte del siglo XX. Asimismo

será de gran importancia el contenido que proviene de los gestos y actitudes (agudeza, ironía, parodia, entre otras) que pueden aparecer como cualificadores de cualquiera de las categorías ya mencionadas.

2.1.2 REFERENTES ARTÍSTICOS

A continuación se describen los principales aportes, de los referentes artísticos del proyecto “*El Crimen Perfecto*”, los cuales se tomaron en cuenta debido a sus características técnicas, formales y conceptuales, los medios utilizados por ellos, así como sus motivaciones.

La elección de estos referentes viene tomando forma desde los comienzos de la formación artística del proponente de este Proyecto de Evento Especializado, los cuales han pesado cada vez más en las producciones elaboradas y formas de concebir y entender el arte.

Algunos de estos artistas ya han sido mencionados con anterioridad, pero en este apartado se abordará sus obras desde el aporte que le pueden hacer a la propuesta “*El Crimen Perfecto*”

La obra del francés Marcel Duchamp, quien se encontraba más interesado en las ideas que en el producto final, es de una importancia determinante para lo que se propone en este evento especializado. Duchamp quien fue el creador de los llamados ready-made, los cuales consistían simplemente en la combinación o disposición absurda de objetos de uso cotidiano, objetos que provocativamente presentó como artísticos.

A pesar que buscaba con esto salir del arte, después de él, el arte no es el mismo; logra un aporte indispensable, especialmente para toda la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad.

Marcel Duchamp, *En previsión de brazo roto*, 1915. Centre Pompidou. París, Francia

Marcel Duchamp, *Rueda de Bicicleta*, 1913. Centre Pompidou. París, Francia

Esta acción de Duchamp elevó el objeto banal producido en masa a la categoría de obra de arte, y colocó las obras de arte al mismo nivel que los objetos cotidianos. Además redujo la acción creadora del artista a un nivel bastante rudimentario. En una ocasión Marcel expuso una de sus *ready-made*, “(...) el cual era un peine del tipo de los empleados para cepillar perros. No tenía nada que contribuyera a la gratificación de la vista, y, si lo tenía, esa gratificación la proporcionaban en igual medida peines exactamente iguales a aquél, que,

sin embargo, no eran obras de arte. La diferencia entre obras de arte y meros objetos es decisiva, pero no reside en algo que el ojo pueda ver” (Danto, 2000, pp. 13).

Marcel Duchamp, *Fuente*,
1917. Centre Pompidou.
París, Francia

“El gesto de Duchamp implicaba que el arte podía existir fuera de los convencionales medios (hechos a mano) que son la pintura y la escultura, y por encima de las consideraciones del buen gusto.” (Smith, 1980, pp. 112) pero mucho más que eso cambió la pregunta de; “¿Qué es arte?” por “¿Bajo qué condiciones algo es arte?”

Lo anteriormente mencionado es de vital importancia para el presente proyecto, en especial la idea, de salirse de los medios “*convencionales*” del arte, de igual forma es importante el concepto de que el arte tenía más sentido con respecto a las intenciones del artista, que lo manual y estético.

Como se mencionó en la introducción del evento especializado, las prácticas artísticas de los años 60 y 70 plantearon formas de romper con los límites del arte, cuestionando por esa

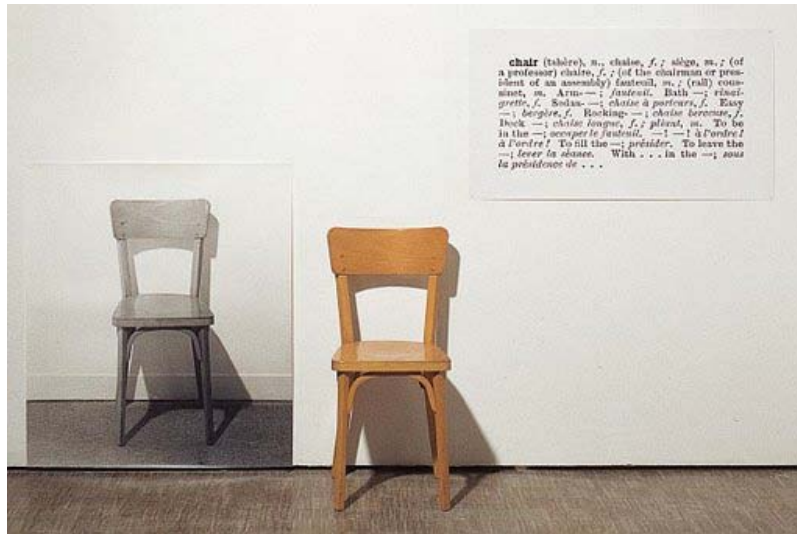
razón los paradigmas a los que estaba sometido tales como los soportes tradicionales (pintura, grabado, escultura), la idea del objeto artístico entendido como mercancía, o las mismas instituciones, sean el museo (en países como Estados Unidos, Francia, Inglaterra), o el estado (en países que pasaron por estrictas dictaduras militares, como Brasil, Argentina o Chile, entre otras). Tales producciones expandieron los límites del objeto de arte, que tuvo la opción de circular en otros espacios físicos, otras áreas de conocimiento, otros tiempos y sobre todo, otros soportes. Esta manera de enfrentarse al arte a través de la gran variedad de lenguajes que anima el mundo del arte actual, responde a la época de mayor libertad que ha vivido el mundo del arte como lo señala Arthur C. Danto en su libro *“Después del fin del arte”*

El arte conceptual es un referente importante sobre todo en relación a la visión de la obra de arte como proceso de pensamiento, señalando significados, conceptos e intenciones, resaltando la simplicidad en las obras, estrechando grandes lazos con la filosofía y la lingüística.

Con una gran influencia de Marcel Duchamp, al arte conceptual le importaba la reflexión sobre la obra, el concepto, y el proceso creativo, más que el objeto artístico y sus aspectos materiales, es decir, la obra de arte no es el objeto físico producido por el artista, sino que consiste en concepto e ideas.

En los años sesenta Joseph Kosuth produjo una serie de obras como *“Una Silla y Tres Sillas”*, que planteaban preguntas muy complejas sobre el discurso, el pensamiento, la representación y la concepción de la realidad. Este artista pretendía cuestionar la naturaleza del arte como parte de la producción del significado. Según Kosuth, es necesario comprender cómo funcionan las obras en el mundo, como las sociedades producen significado. *“La obra invita a la reflexión teórica: ¿es silla la que vemos representada en la fotografía, la que definimos en el diccionario o la que construimos? Todas y cada una son el resultado abstracto, son una construcción mental y por tanto, todas una ficción.*

Con la obra, a la vez se reivindica la razón como estructura primaria y superior, los sentidos como delegados a un mundo construido e irreal". (Rodríguez Mejía, 2007, pp. 15).



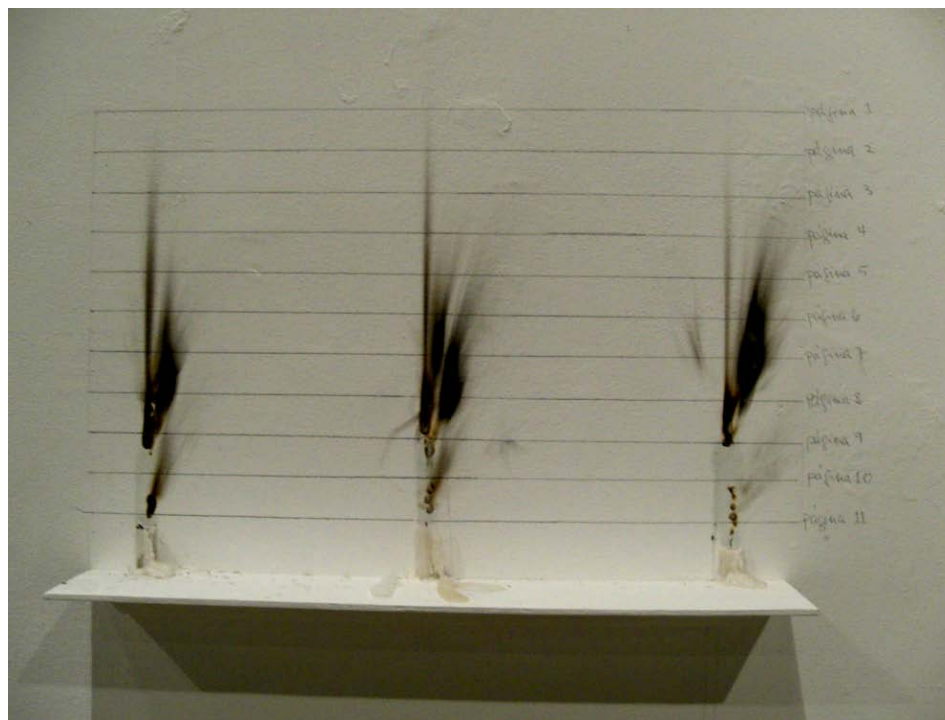
Joseph Kosuth, fotografía a blanco y negro, silla de madera e impresión digital. Centre Pompidou. París, Francia

En su última conferencia *Various Accommodations*, Joseph Kosuth plantea algo vital para el proyecto: el arte conceptual trabaja con significados, no con formas, colores o materiales. "(...) cualquier cosa (material o inmaterial) puede ser empleada por el artista, siempre teniendo en cuenta que tanto la forma como la presentación son sólo vehículos para la transmisión de una idea." (Kosuth, 25 de julio de 2006).

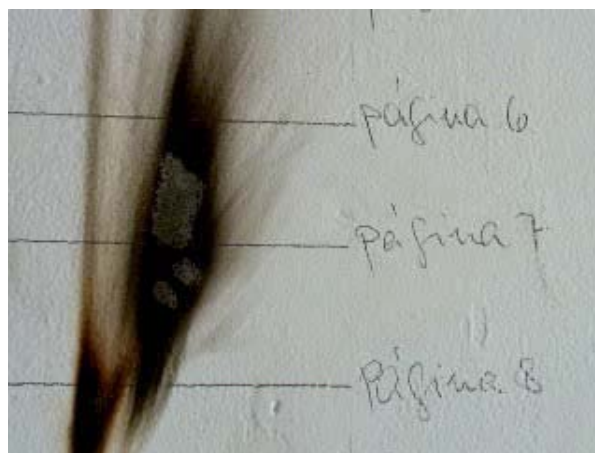
Siempre desde el arte conceptual, pero esta vez desde una perspectiva Latinoamericana, son de vital importancia las propuestas artísticas de Luis Camnitzer, Cildo Meireles y Víctor Grippo, quienes tomaron como motivación la sociedad de América Latina.

En el trabajo de Luis Camnitzer ha desarrollado un trabajo plástico sobre la base de un sólido discurso que se define por buscar nuevas reflexiones en torno a las lecturas de la identidad latinoamericana, la necesidad de alcanzar una clara conciencia de qué puede ser

el carácter crítico, cultural e intelectual de toda obra de arte y el posible papel reformador de éste frente a la sociedad.



Libro del Tiempo, Luis Camnitzer, 1979, velas y grafito sobre pared, Museo de Arte y Diseño Contemporáneo Costa Rica



Gran parte de su obra visual ha pretendido incidir, mostrar, denunciar, concientizar de una u otra determinada situación socio-política, en su país Uruguay.

Las Memorias del Agua, Luis
Camnitzer, 1998, libro y
poliéster. Museo de Arte y
Diseño Contemporáneo,
Costa Rica

Por su lado, Víctor Grippo, artista conceptual y químico argentino, se caracterizó por realizar una obra que se adentra en la interacción entre la ciencia, el arte y la vida, tomando como base objetos de la vida cotidiana, buscando sus significados, sociales, políticos, algo que es sumamente trascendente para el proyecto ya que se busca en las propuestas planteadas en el trabajo.



Tabla, Víctor Grippo .1978,
mesa y tinta

“(...) porque la realidad que nos toca, la que yo tengo hasta hoy, no es una realidad que me satisfaga. Creo que la razón que me mueve o por lo menos debería moverme es el hecho de modificar la materia que trabajo y, a través del oficio que he elegido, modificar la realidad que me circunda, lo que conlleva una modificación de mí mismo.” (Grippo, 1981, pp. 179)

Analogía IV, Víctor Grippo
1972



Asimismo el artista brasileño Cildo Meireles quien ha sido en ocasiones anteriores un referente de gran importancia, como por ejemplo en la serie “*Tipo de Cambio*”, nuevamente es primordial para el abordaje de las obras de la serie “*El Crimen Perfecto*”, Meireles es uno de los ejemplos más contundentes de la expansión/circulación del objeto de arte, en Latinoamérica, por ello es de gran peso para el presente trabajo. Este artista se relaciona con la realidad socio-política de su país. Un ejemplo de ellos son sus envases subversivos, “*Inserciones en circuitos ideológicos*” (1970), relacionada con la represión socio política que vivía su país (Brasil). Utilizaba botellas de coca cola a las que imprimía determinados textos, de igual manera estampaba frases críticas en billetes de banco.

Las “*Inserciones en Circuitos Ideológicos*” toman forma en dos proyectos: el Proyecto Coca-Cola y el Proyecto Billeto. El trabajo empieza con un texto que el artista escribió en abril de 1970 que propone lo siguiente:

1. En la sociedad hay ciertos mecanismos de circulación (circuitos)
2. Estos circuitos claramente incorporan la ideología de quienes los producen, pero al mismo tiempo son pasivos cuando reciben inserciones.
3. Esto ocurre siempre y cuando las personas activan esos circuitos.

Proyecto Coca-Cola.



Cildo Meireles. *Inserciones en circuitos ideológicos: Proyecto Coca-Cola, 1970-75.*
Botellas de Coca-Cola y mensajes en calcomanía serigrafiadas. Dimensiones variables.

Esta pieza también surge del reconocimiento de dos prácticas bastante comunes: las cadenas (cartas que uno recibe, copia y envía a otras personas) y los mensajes en botellas, arrojadas al mar por víctimas de naufragios. Implícita en estas prácticas está la noción de un medio de circulación, una noción evidenciada más claramente en el caso del papel moneda y, metafóricamente, en contenedores retornables (botellas de refrescos, por ejemplo).

El texto integrado a las botellas
es el siguiente:

2 - Proyecto Coca-Cola

Imprimir en las botellas
informaciones y opiniones
críticas y devolverlas a
circulación.

Algunas botellas también decían:

"Yankees go home"



Proyecto billete.



Inserciones en circuitos ideológicos: proyecto billete. 1970

Sello de caucho sobre billete

Dimensiones variables

1 –Proyecto billete

Imprimir informaciones y opiniones
críticas en los billetes y devolverlos
a circulación.



“Mi trabajo aspira a una condición de densidad, gran simplicidad, la franqueza, la franqueza de idioma e integración (...) Me gusta el trato con las cosas paradigmáticas, cosas materiales que son reconocibles por el público en sus vidas cotidianas, cosas que son al mismo tiempo materia y símbolo. Por ejemplo el dinero”

Cildo Meireles.

Viniendo un poco más hacia el contexto centroamericano la obra de la artista costarricense Priscilla Monge, tiene como característica primordial en sus obras el juego con planteamientos conceptuales como la manipulación ideológica, la falta de sentimiento de pertenencia, la agresión cotidiana, entre otras, así como el uso de soluciones formales variadas, que van desde el dibujo hasta el video, entre otras, alrededor de temáticas de una gran importancia y pertinencia social, lo cual coincide con el proyecto. Su discurso gira en torno de la ambigüedad que se presenta en la sociedad costarricense.

Ha utilizado reiteradamente una iconografía deportiva o de la idea del juego, como metáfora de la sociedad en la cual se encuentra inmersa. Suele moverse en una dualidad

violencia/ternura, vida/muerte, creación/destrucción, las cuales desmenuza para volverlas a unir, para establecer una confusión entre las dualidades en las que se centra.

La utilización de esta artista como referente surge de que *“el juego objetual de Priscilla parte del principio de que todo objeto, por más común que sea, o tal vez justamente por su banalidad, es capaz de engendrar el más profundo terror, y que basta establecer un contrapunto en los materiales o desviarlo de su funcionalidad más obvia, para que se transforme en algo desestabilizador o escalofriante”*. (Pérez-Ratton, 2002, pp. 11). Así mismo, destaca en sus obras la austeridad de medios, la simplicidad en las piezas y los montajes escenográficos.



Cepillo, Priscilla Monge, 1999.
Mango de peine y cabello de la artista. TEOR/ÉTica. Costa Rica

Otro artista centroamericano que se ubica en el campo de la explotación del objeto como obra de arte, es el hondureño Adán Vallecillo. Su interés se sitúa en *“(...) actualizar o replantear en sentido de conceptos provenientes de discursos político-económicos, morales, científicos, y estéticos asumidos como verdaderos o pertinentes para nuestra realidades particulares”* (Vallecillo, 2007, pp. 17). Por esta razón es considerado como un referente para el proyecto, ya que toma o parte de motivaciones similares. Es decir, es

más un referente conceptual que formal, debido a que sus obras son de una gran complejidad técnica, mientras lo que se busca en la propuesta es lo contrario.

Carcelero. Adán Vallecillo,
2007, candado y cucharas de
metal. TEOR/ética. Costa Rica



2.1.3 Conceptos y teorías relacionados para la comprensión del evento especializado

Semántica

Es el estudio de los significados de las palabras y las expresiones, las cuales pueden variar dependiendo del orden gramatical que tengan, es decir de acuerdo a la sintaxis.

Los objetos por su parte, no pueden alejarse de tener sentido, es decir también tiene semántica, desde “(...) *el momento en que el objeto es producido y consumido por una sociedad, desde que es fabricado, normalizado (...)*” (Barthes, 1968, pp. 248). Este concepto es fundamental, ya que en las propuestas se realiza un cambio en la semántica de cada uno de los objetos que se utilizan.

Semiótica

Dentro del proyecto el concepto de semiótica es vital, ya que en el proyecto se busca explotar las connotaciones sociales de cada uno de los objetos utilizados.

Las dos concepciones comúnmente aceptadas del término semiótica son:

1. Una concepción limitada a los sistemas de signos instituidos en la práctica social y no-lingüísticos: carteles de señalización, escudos, uniformes, entre otros.
2. La concepción que considera Ferdinand de Saussure, que la lingüística es una parte de la semiología, "*ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social*". Extendiendo el modelo lingüístico a todos los sistemas de signos humanos, la cual podría calificarse como "*semiolingüística*" aún cuando sus defensores rehúsan este apelativo. Sin embargo, construye sus objetos sobre el "*patrón*" de los objetos de la lengua.

Todo acto de comunicación puede describirse como la interacción de un signo producido por un emisor, interpretado luego por un receptor. Su estudio combinará producción e interpretación de un mismo signo.

Algo pasa de la mente del productor a la del intérprete. Más formalmente, puede considerarse que en todo fenómeno semiótico hay un traspaso, a través de un signo, de una cierta forma de relaciones que está en la mente de un productor hacia la mente de un intérprete. El signo se transforma en un medio para la comunicación de una figura.

Hay que destacar que en el acto de comunicación, definido como signo producido y signo interpretado, tanto el productor como el intérprete hacen referencia a la misma relación de naturaleza institucional que liga al signo con su objeto. El productor lo utiliza como algo ya institucionalizado que le permite elegir una cosa (el signo) y presentarla como el sustituto de otra cosa ausente (el objeto), con la garantía (en el interior de su comunidad) de que un intérprete eventual que comparta su cultura tendrá la posibilidad de poner en funcionamiento la relación empleada en el otro sentido. La comunicación sólo se logra cuando el objeto del que habla el productor es el mismo que imagina el intérprete.

Forma y Contenido

Aristóteles planteaba que no podía existir forma sin contenido, asimismo que no podía hallarse contenido sin forma. Estos solo tienen sentido en una correspondencia o en una diferenciación. Al querer separar o ignorar uno de los dos se estaría eliminando automáticamente el otro, es decir, tienen una relación de concomitancia. *“El núcleo de la cuestión forma/contenido es la cuestión de la relevancia de las intenciones del artista, que, por supuesto, el formalismo excluye como externas a la obra física”*. (McEvelley, 2007, pp. 95). En términos de semiología la relación forma/contenido se encuentra *“motivada”*, esto quiere decir, el contenido es inherente a las propiedades formales de la obra, asimismo esta relación también podría estar *“inmotivada”*, es decir, el contenido es añadido desde fuera

por el público de la obra, donde también se incluye el artista. “(...) *si la relación forma/contenido está inmotivada, existe una cantidad ilimitada de interpretaciones, ninguna más fuertemente vinculada al objeto físico (la obra de arte) que otra. El proceso de interpretación, pues, siendo incontrolable hasta el punto del azar, debería evitarse*” (McEvelley, 2007, pp. 97).

La idea de que el arte es forma pura (la forma sin el contenido), dejó de ser pensado hace muchos años. “*Todo lo que pudiéramos decir acerca de una obra de arte que no sea una descripción neutral de sus propiedades estéticas, es una atribución de contenido (...) Si no existe la descripción neutral como tal entonces todos los enunciados acerca de una obra de arte implica atribuciones de contenido, reconózcase o no*”. (McEvelley, 2007, pp. 108).

Instalación

A pesar de emerger en el contexto artístico alrededor de los años sesenta, como reconsideración de los límites del arte y la vida, expandiéndose más allá de los cánones estéticos, la instalación se ha ido formando como un entramado de propuestas y contribuciones que se han realizado desde inicios del siglo XX, debido a la importancia que poco a poco fue tomando el espacio en las distintas esferas de la vida, lo cual se puede observar en los teóricos de la época quienes analizaban incesantemente las amalgamas espacio/temporales.

En los comienzos del siglo XX Marcel Duchamp utilizó objetos cotidianos re-significados como obra artística, más que la apreciación de la escultura tradicional que se basa en el trabajo artístico.



Marcel Duchamp, “Perchero”, 1917. Galería de Arte Moderno. Roma, Italia.



En 1912 Pablo Picasso empezó a sustituir parte de sus representaciones pictóricas por el propio material pegado sobre la superficie de la pintura, a lo cual se le denominó “collage”, no solo era una cuestión volumétrica dentro del plano pictórico, sino que además *“profundizaban en la concepción de arte como lenguaje y, en consecuencia, suponían una reflexión plástica que no se correspondía ya con el universo restringido de lo pictórico o lo escultórico; una reflexión que se adentraba en el problema de los nuevos soportes del lenguaje plástico, en su implicación con lo real –en la propia comprensión de lo real- en la*

64 / El Crimen Perfecto

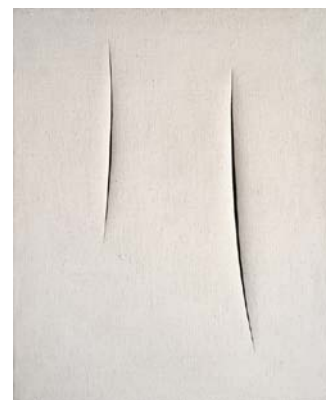
des/contextualización de los objetos de las formas en su inclusión del arte, o en relación entre las cosas y sus características materiales referidas a una lógica diferente”. (Larrañaga, 2001, pp. 11).



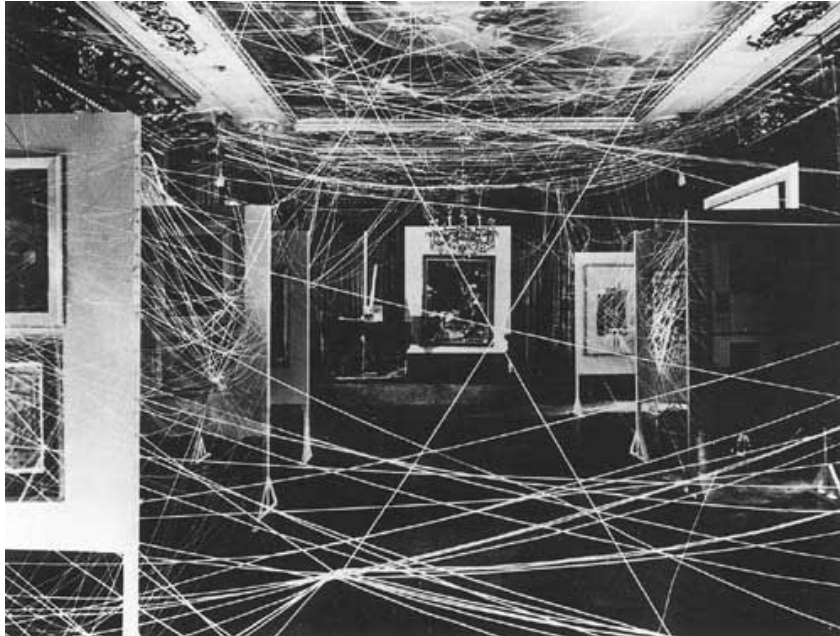
Pablo Picasso, “*Naturaleza muerta con silla de paja*”, 1912. Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris

A finales de los años cuarenta Lucio Fontana con su *Concetto Spaziale* perforó varios de sus cuadros incorporando así el espacio que atravesaba a la obra de arte.

Lucio Fontana “*Concetto Spaziale*” Galería de Arte Moderno. Roma, Italia.



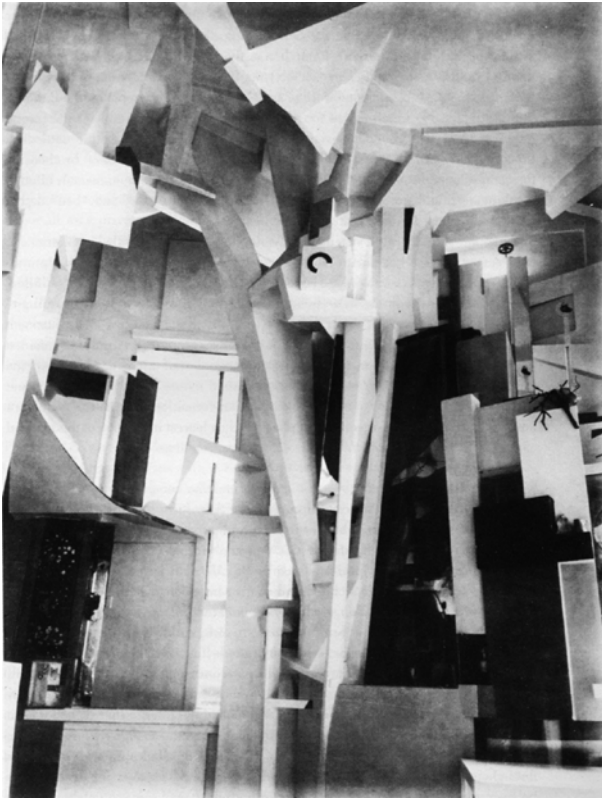
A principios de los años cuarenta, Duchamp realizó un tipo de tela de araña que enlazaba un cuarto de Whitelaw Reid Mansion de Nueva York y todo lo de su interior; al cual tituló “*Primeros Papeles del Surrealismo*”.



Marcel Duchamp, “*Primeros Papeles del Surrealismo*”, 1942. Whitelaw Reid Mansion de Nueva York

Poco a poco el espacio se fue insertando cada vez más en el “*discurso*” del arte, en muchos de los artistas, “*de manera que, cuando el arte pretende coincidir con la vida, los espacios de la representación comienzan a ser lugares que se recorren, formas que pueden tocarse, objetos con los que nos podemos relacionar o usar de diferentes maneras*”. (Larrañaga, 2001, pp. 17).

Kurt Schwitters hizo una aportación muy importante con sus “*Estructuras Merz*”, en su apartamento comenzó haciendo un ensamblaje con todo tipo de materiales encontrados que utilizó para cubrir el techo y las paredes, en estos se podían observar boletos de tranvía, pedazos de cartón, fósforos, envoltorios, trozos de madera, hierro y tela, entre otras cosas. Su obra creció tanto que para diez años después su obra ocupaba dos pisos.



Kurt Schwitters, “Merzbau”

Con la entrada del arte conceptual al ámbito artístico el género de la instalación cobró gran fuerza. La total abertura hacia el espacio inicia con el surgimiento del happening; Allan Kaprow inició sus happenings en 1959 con “*18 happenings en 6 partes*”, en el cual utilizó diapositivas, música, la proyección de una película y danza, realizadas simultáneamente.

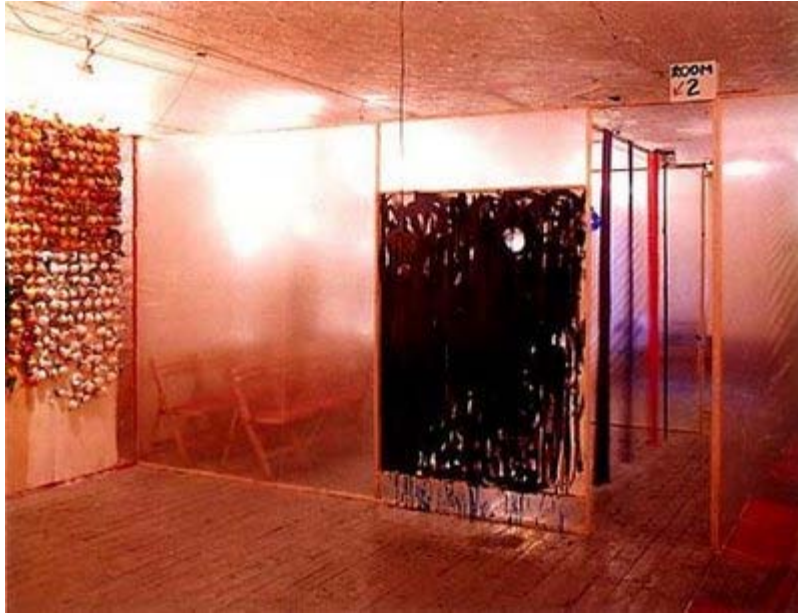
Este happening, presentado en la Galería Reuben en Nueva York, Kaprow sintetizó su entrenamiento como “*action painter*” con su estudio sobre los eventos performáticos y anotados de John Cage. Con un trabajo cuidadosamente concebido y ajustadamente guionizado, creó un ambiente interactivo que manipuló al público. Este obtuvo unos programas y tres cartas engrapadas, mismas que proporcionaban instrucciones para su participación: “*El performance está dividido en seis partes (...) Cada parte contiene tres happenings que ocurren al mismo tiempo. El comienzo y el final de cada uno se señalarán con una campanada. Al final de la performance se escucharán dos campanadas (...)*” No

habrán aplausos después de cada serie, pero puedes aplaudir después de la sexta serie si así lo deseas.” (Schimmel, 1998, pp.61). Estas instrucciones también estipulaban cuando los miembros del público se les requería cambiar de asientos y moverse a los siguientes tres cuartos en los que estaba dividida la galería.

Estos cuartos estaban formados por unas sábanas de plástico semitransparente, pintadas y con collages que hacían referencia a la obra previa de Kaprow; también habían paneles en los cuales se pintaron palabras, e hileras de fruta de plástico. “(...) *al contrario de Cage, cuya invitación a que participara el público estaba motivada por su deseo de renunciar al control autoral, los miembros del público en muchas de las obras de Kaprow se convertían en utilería, a través de la cual operaba la visión del artista.*” (Schimmel, 1998, pp.61).



“18 happenings en 6 partes” (detalle) Galería Reuben en Nueva York



“18 happenings en 6 partes” (detalle) Galería Reuben en Nueva York



“18 happenings en 6 partes” (detalle) Galería Reuben en Nueva York

Igualmente en Nueva York, pero en la Green Gallery de Nueva York alrededor de 1964, Dan Flavin realizó una instalación la cual consistió en la colocación de tubos de luz de neón coloreado en paredes, piso, esquinas, vértices, entre otros sitios. Con esto Flavin incorporó

el espacio de exhibición como soporte, manipulando con ello la percepción de los espectadores. “(...) *la propuesta de Flavin no iba dirigida a un espectador que mirase desde el exterior, (...) sino a aquél a quien se invita a entrar en el lugar de la representación para pasear por entre los signos dispersos en ella. (...) en este caso no solo se reclama a recorrer, el espacio, rodear los objetos artísticos, mirarlos o relacionarlos, se le llama fundamentalmente para que interfiera, es decir, para que él mismo se introduzca entre los signos, huellas y reflexiones, y manipule las propias operaciones y las reglas sintácticas que puedan cargar a aquéllos sentidos*”. (Larrañaga, 2001, pp. 30).

Una vez que el espectador se hallaba en la sala de exhibición, no solo observaba como las luces de neón coloreadas afectaba el ambiente, sino que además interactuaba con ellas, con la interferencia de él y de los otros espectadores, con sus sombras, alteraciones, entre otras cosas. Incluso el espectador funcionaba como pantalla y proyección.



Dan Flavin, Green Gallery de Nueva York, 1964



(Detalle)



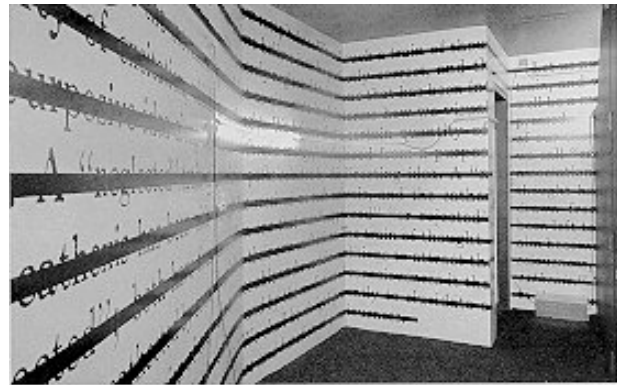
(Detalle)

Por otra parte, Joseph Kosuth es su Instalación “Zero & Not” la cual es un texto de psicología de la vida cotidiana escrito por Freud en 1901, el texto se traduce dependiendo

del idioma del lugar en donde se monta, además es ampliado considerablemente y tachado, con el texto tachado se cubren las paredes del lugar de exhibición.

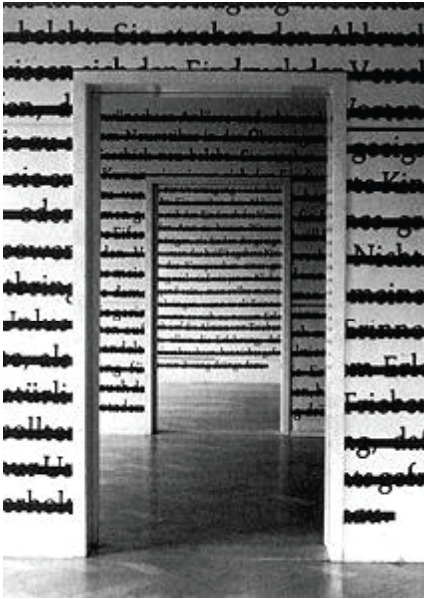
“En este caso, el espectador que recorre sus dependencias deberá estar familiarizado con las “investigaciones” previas de Kosuth y su interpretación del nuevo arte conceptualizado, con el texto de Freud y el posterior desarrollo de su pensamiento, con las interpretaciones de la negación y de la ausencia del pensamiento contemporáneo, con las lecturas espaciales como relatos del texto (...)”. (Larrañaga, 2001, pp. 46).

La instalación necesita un espectador implicado en el dialogo, creativo y con la necesidad de interferir y generar nuevas condiciones del discurso de la pieza, que exija y actúe, de atención constante del espacio que le rodea, *“(...) un observador dispuesto a cambiar el sentido de lo que vemos, a mirar/se, que pregunta y se pregunta, que se sitúa en disposición de interrogar e interrogar/se (...)”* (Larrañaga, 2001, pp. 47).



Joseph Kosuth, “Zero & Not”

(Detalle)



(Detalle)

Se han realizado tantas cosas a las cuales se les han llamado instalación que es realmente difícil marcar algún margen o limitación al género, pero en términos generales, *“podríamos decir que se había pasado de la concepción de un espacio donde se incluyen las cosas y las personas, a un espacio donde se exponen esos mismos sujetos y sus objetos, y después a un espacio como confluencia y elaboración, un espacio que se activa o se construye, un espacio como relación”*. (Larrañaga, 2001, pp. 27).

Por un lado, le da una gran importancia al espacio, lo vuelve el contenido específico de la instalación, es decir se convierte en el eje fundamental de la propuesta. Asimismo, al espectador no solo lo incluye sino que además lo vuelve parte de la construcción de la misma. Los mecanismos están en función del espectador, se podría decir que es este el que activa la pieza, le da vida a la misma.

“La incorporación del cuerpo, del recorrido y de la experiencia física, sensorial y psicológica plantea diversos problemas de valoración e interpretación de la nueva relación presentativa o representativa del usuario/espectador con el conjunto de artilugios, instrumentos o estructuras, cuando no olores sonidos u obstáculos que el artista dispone en

73 / El Crimen Perfecto

la obra de arte". (Larrañaga, 2001, pp. 36). La instalación trabaja la intersección de tres experiencias; la espacial, la perceptiva y la lingüística. Tan solo el recorrido en la pieza implica una representación temporal, es decir, una incorporación de tiempo, y el movimiento dentro de la misma como un proceso de construcción de la pieza.

Performance Art

Durante los últimos años de la década del cuarenta Jackson Pollock estuvo experimentando con sus "*Action Painting*", Pollock ponía el lienzo extendido a sus pies, se abalanzaba sobre el mismo con gestos fluidos derramando pintura en enlazados movimientos extraídos de la visceralidad de la acción. La teatralidad dinámica en la ejecución de las pinturas abstractas de Pollock generaría una línea desde el expresionismo abstracto americano hacia el surgimiento del Performance Art, según palabras de Allan Kaprow en el manifiesto "*El Legado de Jackson Pollock*".

Jackson Pollock en su estudio realizando una de sus pinturas.



El término de *"Performance Art"* es extraordinariamente abierto en su significación; su uso y difusión lo han hecho difícil para referirse específicamente a una forma concreta de arte.

Una base fundamental en el surgimiento del *Performance Art* gira en torno al arte conceptual; pero a pesar de ello durante la primera parte del siglo XX, se pueden observar algunos rasgos del performance como Rose Lee Goldberg propuso en su libro *"Performance: Live Art 1969 to the Present"* escrito en 1979. Goldberg estableció cómo los artistas visuales han producido actuaciones en vivo, al mismo tiempo que realizaban objetos. Asimismo menciona que para entender el Performance Art es necesario entender el Futurismo, Constructivismo, Dadá y Surrealismo tener en cuenta que *"(...) estos movimientos encontraron sus raíces e intentaron resolver asuntos problemáticos en "performance" (...) era en "performance" que ellos ensayaban sus ideas, para sólo más tarde expresarlas en objetos"*. (Goldberg, 1979).

En el Futurismo, con el poeta simbolista Marinetti, se crean las bases de renovación en la historia artística. Marinetti empieza a trabajar con nuevos planteamientos en favor de las nuevas ideas de simultaneidad, dinamismo y velocidad.

"Entresacando unos puntos de su Manifiesto Futurista puede apreciarse el carácter de rebeldía contra la sociedad y cómo abrió las posibilidades para desarrollar la ruptura de los paradigmas en el arte plástico: "2. Coraje, audacia, y revuelta serán elementos esenciales de nuestra poesía. 3. Hasta ahora la literatura ha exaltado el pensamiento inmóvil, el éxtasis y el sueño. Intentamos exaltar la acción agresiva, una fiebre de insomnio, el corredor de zancadas, el salto mortal, el puñetazo y la bofetada. 7. No hay más belleza que en la lucha. Ningún trabajo sin un carácter agresivo puede ser una pieza maestra. La poesía debe ser concebida como

un ataque violento de fuerzas desconocidas, para reducirlas y postrarlas ante el hombre". (Almela, 2001, pp. 5)

Por otra parte el Dadá anticipó expresiones conceptuales del performance. Así mismo, la Bauhaus en Alemania produciría en la década de los veinte, obras precursoras de índole conceptual en vivo. Unos años después el compositor e instrumentista estadounidense John Cage empezó a colaborar con el pianista David Tudor y el coreógrafo y bailarín Merce Cunningham para crear proyectos de performance. Cage difundiría en Estados Unidos entre 1950-58 los eventos Dadá. Sus conciertos llevados a cabo en Black Mountain College en North Carolina, y más tarde en "*The New School for Social Research*" en New York difundieron sus composiciones musicales donde el azar y la incorporación de sonidos "*no artísticos*" influyeron en la aparición de nuevas tendencias en la actuación.



John Cage, David Tudor y Merce Cunningham, entre otros The New School for Social Research

La primera acción pública es la que ya se ha mencionado con anterioridad de Allan Kaprow titulada “*18 happenings en 6 partes*”, realizada en 1959 en donde la acción de público era de gran importancia.

Alrededor de esta época se desarrolló el rol del artista como “*maestro de ceremonias*” enfatizando el aspecto ritualista en el arte, originando una corriente artística denominada “*Action*”. Las acciones filosóficamente orientadas de Yves Klein y Piero Manzoni abarcando preocupaciones que iban de lo espiritual y estético a lo social y político replanteaban la naturaleza de una obra de arte. Yves Klein en 1960 con “*Living Brushes*” extendía sobre el lienzo cuerpos desnudos femeninos untados de pintura, dejando su marca como la acción misma de pintar en esa actuación. Manzoni se presentaba firmando varios individuos convirtiéndolos en esculturas vivas. Y múltiples obras de Joseph Beuys respondían a la caracterización de “*Action*”.



Yves Klein, "*Living Brushes*", 1960 (detalle)

Pero propiamente, el *Performance Art* comenzó a identificarse como tal en los últimos años de la década de los sesenta. A lo que se le podría denominar "*actuación conceptual*", la cual era una actividad específicamente conceptual sin parecido al teatro o a la danza, y que se realizaba en galerías, o en la calle, con una amplia variedad de temáticas. En 1969, Gilbert and George se presentaron como objetos de arte robóticos con los rostros pintados, de pie encima de una mesa, con repetitivos gestos siguiendo una melodía monótona, acción a la que llamaron "*The Singing Sculpture*".

Gilbert & George. Performance
"*The Singing Sculpture*" 1960



El PerformanceArt ha sido considerado como un modo de llevar a cabo diversas ideas formales y conceptuales, viendo así expresiones que constantemente han sido usadas contra los convenios del arte establecido por el sistema social y las clases hegemónicas del arte.

Cualquier definición estricta puede inmediatamente negar la posibilidad de decir lo que el performance es en sí mismo que hace referencia a disciplinas tan variadas como la literatura, teatro, drama, música, arquitectura, poesía, cine, fantasía, combinándolas de cualquier manera.

“El Performance de las vanguardias euroamericanas busca subvertir la primacía de lo racional con prácticas que celebran la expresividad somática; trata de desplazar al coleccionista como público ideal y a la contemplación como modelo de recepción, proponiendo el diálogo con un público popular; y pone en duda las reglas del mercado (...) El latinoamericano (performance), no obstante, afronta una serie de problemas distintos que influyen en las relaciones entre el arte, la sociedad, el lenguaje y las instituciones que controlan la diseminación de la expresión creativa (desaparición, brutalidad militar, mano de obra explotada, entre otras cosas)”. (Fusco, 1999, pp. 94).

Ana Mendieta. “Yagul”,
Fotoperformance. 1973.



A pesar de que “*performance*” pueda parecer una palabra extranjera e intraducible, las estrategias performáticas están profundamente enraizadas a América desde sus orígenes. Sin embargo, el vocabulario que refiere a aquellas acciones corporales que tienen una relación con las artes visuales (arte de acción,) y con las tradiciones teatrales.

Es de vital importancia establecer una diferenciación entre el performance como hecho artístico y su documentación entendida como prolongación de la propuesta original, es decir, performances realizados o rediseñadas en función de su posterior registro. “*Esta relación propone considerar su recepción estética en el seno de la tensión que se establece entre medios de expresión irreductibles, tensión que pone en funcionamiento una dialéctica que tiene por polos al acto original y al registro final del mismo*”. (Alonso, 1997, pp. 1).

Este diálogo solo puede comprenderse en función de las propuestas originales. Las acciones documentadas en fotografía y video, tienden a privilegiar al registro como soporte antes que a la acción registrada.

“(...) obras como las de Ana Mendieta dan al registro la categoría de «huella» del acto original, mientras otras parecen desplegarse en situaciones aún más complejas, como podría ser el caso de los registros que la artista francesa Orlan realiza de sus intervenciones quirúrgicas o la superposición entre acto y registro en las fotografías de Cindy Sherman”. (Alonso, 1997, pp. 1).

Cindy Sherman
Sin título #66, 1980



Lo que resulta evidente es que el registro no agota al acto y que éste no existe independientemente de aquél. Por el contrario, muchos artistas tienden a dimensionar o rediseñar la acción en función del medio de registro elegido, posibilitando una recepción diferente en cada caso (acto, registro), que les ha permitido trascender la instancia de la acción-transformada-en-objeto y su documentación.

“La recepción debe entenderse en esos casos como una pugna - característica de la confrontación dialéctica- entre la génesis y el resultado del acto, donde la complementariedad de los medios se coarta dando lugar a un espacio de indeterminación productivo, espacio privilegiado de la relación del autor con su espectador, donde se ponen en marcha las claves de la recepción estética de la obra”. (Alonso, 1997, pp. 1).

Durante muchos años la fotografía fue utilizada por los artistas para documentar las acciones que realizaban y eventos de carácter efímero. La fotografía era la evidencia de una realización artística, su corroboración y verificación para la posteridad, transformándose en prueba de la intervención del ejecutor.



Ana Mendieta. Sin Título. Fotoperformance. 1978.

Por otra parte, que el grupo Fluxus y los performances de los setentas le dieron una gran importancia al video, a la documentación de sus acciones a través de la utilización de este medio tecnológico. Como menciona la artista Marina Abramovic: “(...) *el video compartía la instantaneidad de la performance permitiendo además la prolongación temporal de la acción*”. (Abramovic, 1995).



Marina Abramovic, “*Art must be beautiful, artist must be beautiful*”,
videoperformance, 1975 Centre Pompidou. París, Francia

Como ya se ha mencionado en el presente escrito la foto y el video performance son procedimientos basados en acciones pensadas especialmente para ser registradas, en donde la información mediática cobra gran importancia.

“La secuenciación del registro fotográfico o la edición videográfica permitieron además alterar los patrones temporales propios del acto performático o focalizar la recepción del mismo, con la posibilidad de generar un metadiscurso crítico en relación al proceso de ejecución de la obra o su fruición”. (Alonso, 1997, pp. 2).

Objeto Encontrado

Objeto encontrado, en un sentido artístico, indica el uso de un objeto que no se ha diseñado para un propósito artístico, pero que existe para otro propósito. Los objetos encontrados pueden existir como artículos utilitarios, manufacturados, entre otras cosas. Estos objetos son “*descubiertos*” por el artista para ser utilizados de una manera “*artística*”, y señalados como “*encontrado*” para distinguirlos de los artículos adrede creados usados en las formas de arte. Estos objetos “*mundanos*”, también pueden ser modificados si el artista lo cree necesario para la obra.

Las tendencias objetuales se refieren en sentido estricto a aquellas donde la representación de la realidad objetiva ha sido sustituida por la presentación de la propia realidad objetual, del mundo de los objetos.

El cubismo con la invención del collage, el objeto que quedaba excluido del concepto del arte quedaba aceptado como obra de arte. El collage crea la tensión entre la representación y lo reproducido. Los materiales reales no están sometidos a la obra de arte, ya que por sí mismos poseen unos valores “*estéticos*” que anteriormente “*no*” poseían, y se les eleva a la categoría de “*arte*”.

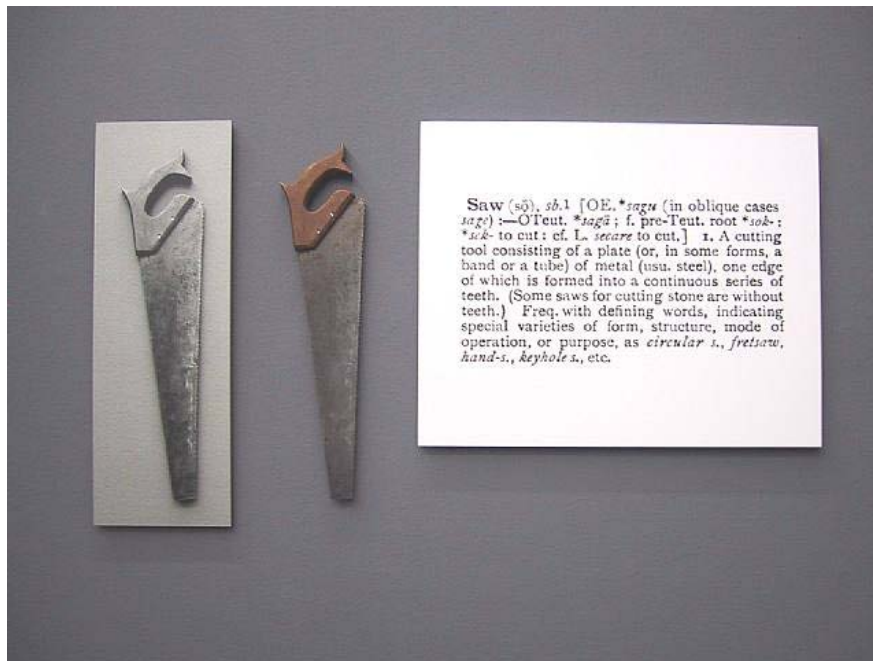
Pero el especial precursor del llamado “*objeto encontrado*”, es el francés Marcel Duchamp, quien como ya se ha mencionado con anterioridad, se encontraba más interesado en las ideas que en el producto final. Duchamp quien fue el creador de los llamados ready-made, puso la banalidad de un objeto cualquiera a la altura de un “*objeto artístico*”, simplemente por intención del artista o la persona que lo decidía.

"En 1913 tuve la feliz idea de fijar una rueda de bicicleta sobre un taburete de cocina y de mirar cómo giraba. Unos meses más tarde compré una reproducción barata de un paisaje de atardecer

invernal, que llamé “Farmacia” tras haberle añadido dos breves toques, uno rojo y el otro amarillo, al horizonte. En Nueva York, en 1915, compré en una quincallería una pala de nieve sobre la que escribí: “En previsión de brazo roto” (In advance of the broken arm)”. (Duchamp, 1961).



La primera mitad del siglo XX, fue de gran inversión para el mundo del arte en busca de nuevos medios; y en especial el objeto ordinario visto como obra de arte. Esto se puede observar desde el dadaísmo, los objetos absurdos, así como en el surrealismo, y posteriormente con la entrada en escena de nuevos medios que buscaban la hibridación para realizar sus propuestas como lo fueron las instalaciones, los happenings y los performances. Luego, con la consolidación del arte conceptual –tomando en cuenta la gran influencia duchampiana- y su rechazo a los medios tradicionales, y el objeto visto como arte logró su apogeo, vinculándolo con la filosofía y la lingüística; definiendo al objeto como un elemento complementario al significado de la obra.



Joseph Kosuth, “Uno y tres serruchos”, 1965. Centre Pompidou. París, Francia

En la actualidad la explotación del objeto como obra de arte se podría decir que se encuentra en su máximo apogeo, con las nuevas tecnologías, las obras de arte actuales no encajan, ni pueden ser catalogadas completamente en algunos de los géneros ya que existe una constante hibridación de medios.

Apropiación

La apropiación surge como una propuesta en la exposición “*Pictures*”, en Nueva York en 1977. En esta muestra se presentaron trabajos de Troy Brauntuch, Robert Longo, Sherrie Levine y Cindy Sherman, cuyo propósito era poner en escena, antes que la representación misma, los procesos a través de los cuales ésta obtiene su codificación social. Los “*apropiacionistas*” quisieron hacer evidente de qué forma usos establecidos y que pasan por “*naturales*” en realidad son el resultado de un trabajo en el que ha triunfado una cierta política de la representación que merece ser cuestionada.

Cindy Sherman, “*Untitled Film Still #6*”



El precursor del apropiacionismo fue Marcel Duchamp, al adueñarse de un objeto banal el cual pertenece al mundo de los “*útiles*” y trasladarlo al mundo artístico, por ejemplo: una rueda de bicicleta, una ampollita de boticario, un portabotellas, una pala de albañilería, entre otras muchas cosas. “*Parte del proyecto de Duchamp era eliminar el aspecto manual, artesano –la “mano del artista”, de la definición del arte, y encontrar modos de hacer arte sin manufactura como los ready-mades (...)*” (Danto, 2005, pp. 30)



Marcel Duchamp, “*Portabotellas Perdido*”, 1914. Centre Pompidou. París, Francia

Sin embargo, a pesar de las grandes aportaciones de Duchamp, el mejor ejemplo de apropiación gira alrededor de la caja de jabones de marca “*Brillo*”, con la que surgen varias apropiaciones; la primera es la que realiza el norteamericano Andy Warhol, al adueñarse del empaque de “*Brillo*” de los supermercados diseñada por el artista de expresionismo abstracto James Harvey, la segunda apropiación la realiza el artista apropiacionista Mike Bidlo, quien en lugar de apropiarse del paquete de “*Brillo*” de los supermercados se adueña de la “*Caja de Brillo*” de Warhol. Cada una de estas cajas son distintas, pero esto es algo que no se puede apreciar simplemente con la vista, si fuera este el caso, las tres cajas son casi idénticas.



Andy Warhol, “Caja de “Brillo”, 1964. Museo de Arte Moderno, New York

Para poder comprender cualquier producto humano, es necesario comprender la intención de la persona que lo hizo, así como la época en la cual fue creado, esto quiere decir que a pesar de las similitudes formales de las tres cajas, estas pertenecen a “*historias*” distintas. En primer lugar hay que discernir entre la apropiación y el objeto apropiado. Apropiación se conoce como la extracción de objetos, imágenes, textos, entre otras cosas, de su contexto cultural para trasladarlos a otro, dándoles con esto un nuevo significado; se trata de “*imitaciones*”, de “*copias*”, de traslados, de interpretaciones, de paráfrasis o de francas parodias, estos trabajos aportan siempre una ganancia de sentido, (en palabras de Evodio Escalante) de otro modo no serían aceptados en el mundo del arte.

El contenedor de Harvey, está decorado con onduladas zonas de rojo separadas por una de blanco, la cual da la impresión de ser como un río, río blanco que muestra en forma de metáfora lo sucio recién limpiado y, sobre este se encuentra impresa la palabra “*BRILLO*”, con las consonantes en azul y las vocales en rojo. Estos colores (azul, blanco, rojo) remiten al patriotismo estadounidense. “*Así se conecta la limpieza con el deber, y se transforma el*

lateral de la caja en una bandera de la higiene pictórica". (Danto, 2005, pp. 35). Esta caja de Harvey esta realizada para persuadir a comprar y consumir.

Por otra parte, la *"Caja de Brillo"* de Andy Warhol era una reacción al expresionismo abstracto, lo que sería en palabras de Arthur C. Danto, *"(...) para honrar lo que el expresionismo abstracto despreciaba"*. (Danto, 2005, pp. 37). El paquete de Warhol, no pudo haber sido realizado en el mismo año que la caja de los supermercados, debido a que en el momento que Harvey realizó la caja de Brillo no se habían presentado las condiciones para poder aceptar la *"Caja de Brillo"* como obra de arte.

En el caso de la apropiación de las cajas de Brillo de Andy Warhol por parte de Mike Bidlo (artista que se ha caracterizado por sus apropiaciones de obras de varios artistas del siglo XX) , la cual fue realizada en 1991, y cuyo título es *"Not Warhol"*, esta no podía ser realizada en la misma época que la caja de Warhol, -podría como objeto, pero no como la obra de arte que es-, debido a que la obra de Warhol en los años sesentas no se había convertido en una de las obras más emblemáticas del siglo XX.



Mike Bidlo, *"Not Warhol"*, 1991. Museo de Arte Moderno, New York

A lo que se quiere llegar con este ejemplo de la “Caja de Brillo”, es que ninguna de las tres puede ser tratada de la misma manera, ya que surgen de momentos históricos distintos, y además, cada una de ellas aporta cosas distintas, cosas que las otras no portan, así que no se pueden tratar como si fueran “sinónimos”, simplemente por su similitud formal. “Esto es lo que se ha querido afirmar con tanta frecuencia que lo que hace a algo una obra de arte no es algo que el ojo capte”. (Danto, 2005, pp. 39).

Otros ejemplos de apropiación en el arte, se encuentran en las figuras de Richard Prince y Cindy Sherman. El primero cuando trabajaba en Time-Life en los años setenta, improvisando un estudio en un almacén del sótano donde recopilaba anuncios de las revistas de mayor difusión y volvía a fotografiar sus imágenes, cambiándoles el encuadre, el colorido o el ángulo y exhibiéndolas posteriormente como obras propias. Por su parte, Sherman desde 1978 se utiliza a ella misma como modelo para trabajar alrededor de los estereotipos femeninos que las revistas, la televisión, el cine, entre otros, ofrecen de la mujer. Para ello no se apropia de imágenes, sino de conceptos, de clichés y de roles con que enseña una y otra vez el truco de la desaparición del sujeto y de su reabsorción dentro de un sistema de signos, de códigos y de imágenes, convirtiéndose en representación de las ficciones de un yo ajeno y de identidad colectiva.



Richard Prince. Detalles de la serie: “Cowboys & Girlfriends”, 1992. Serie de 14 fotografías.

Viniendo un poco más al contexto latinoamericano, un artista que ha explotado de una forma muy reiterativa el recurso de la apropiación es el colombiano Nadín Ospina, quien se

90 / El Crimen Perfecto

apropia de la cultura popular norteamericana, alrededor del arte Pop, así como de elementos amerindios.

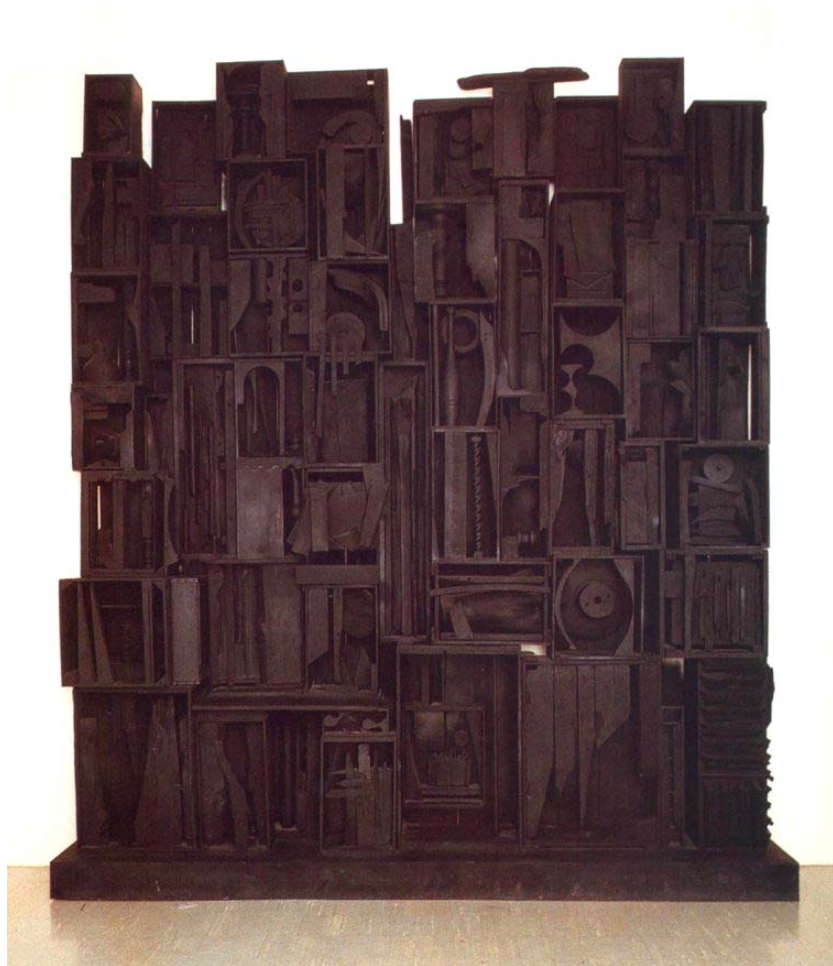
(...) se vale de reproducciones de catálogos que interviene – mediante photoshop - con atributos de algunos iconos de la cultura de masas, especialmente de famosos personajes de los dibujos animados. Luego entrega los bocetos a los hábiles artesanos de cada país donde trabaja, quienes se encargarán de realizar el proyecto”. (Díaz, 2001, pp. 13)



Detalle. “*Esferas de Diquis*”, 2000. Trece piedras talladas. Realizadas en San José de Isnos de Turrialba por Ricardo Matarrita a la manera de esferas talladas de la región del Diquis Pacífico Sur Costa Rica. TEOR/ÉTica. Costa Rica

Ensamblaje

El ensamblaje es una forma de escultura compuesta de objetos “*encontrados*” manejados de tal manera que crean una sola obra. Los objetos que se juntan pueden ser orgánicos o manufacturados por el hombre, todo califica para ser incluido en un ensamblaje, generalmente se usan objetos comunes o fragmentos de ellos. La composición del ensamblaje es similar al collage, aunque éste se define como bidimensional y el ensamblaje es tridimensional.



Louise Nevelson, “*Catedral Celeste*”, 1958. Construcción de madera pintada. 70.86 x 64.52 cm. Centre Pompidou. París, Francia

Fue Jean Dubuffet quien a inicios de los años cincuenta le dio origen a la palabra “ensamblaje” (en lo que respecta al arte), cuando creó una serie de collages que tituló *assemblages d'empreintes*. Sin embargo, Dubuffet no fue el precursor del ensamblaje, ya que Marcel Duchamp y Pablo Picasso habían trabajado con objetos encontrados años atrás. Como ya se ha mencionado reiteradamente en el presente escrito, la obra de Duchamp, es fundamental para la escultura de la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad, ya que exaltó objetos del quehacer diario como “obras de arte”. También el dadaísta, Man Ray abrió el camino para el ensamblaje cuando creó una serie de esculturas que llamó “*Objetos de mi Afecto*”.



Marcel Duchamp, “*Rueda de Bicicleta*”, 1913. Centre Pompidou. París, Francia

En 1961 el ensamblaje fue reconocido oficialmente a través de la exposición “*El Arte del Ensamblaje*”, organizada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York. William C. Seitz, el curador de la exposición, definió el término cuando explicó que el ensamblaje estaba constituido por objetos naturales o manufacturados, completos o fragmentados, no elaborados como materiales artísticos.

Seitz definió ciertas características del ensamblaje: “1. *Están predominantemente “ensambladas” más que pintadas, dibujadas, modeladas o grabadas.* 2. *Sus elementos constituyentes están formados, por ejemplo o en parte, por materiales, objetos o fragmentos naturales o manufacturados, no considerados materiales artísticos*”. (Seitz, 1961).

Esta exposición exhibía obra de artistas como George Braque, Joseph Cornell, Jean Dubuffet, Marchel Duchamp, Pablo Picasso, Robert Rauschenberg, Jean Tinguely, Jasper Johns, Man Ray y Kurt Schwitters. Entre ellos, se reconoce especialmente la aportación al desarrollo de esta forma de expresión de Rauschenberg, Johns y Schwitters.



Robert Rauschenberg, “*Monograma*”, 1955-1959. Centre Pompidou. París, Francia

Original/Reproducción

El crítico literario marxista y filósofo judeo-alemán Walter Benjamin, en su ensayo: “*La Obra de Arte en la Época de su Reproductibilidad Técnica*” (1935), expuso los cambios que experimentó el arte en los primeros quince años del siglo XX. A partir del concepto de “*pérdida del aura*”, la cual explica desde las técnicas de reproducción. Benjamin observa la marcada transformación debido al cambio tecnológico y el impedimento, a partir de 1859, de sostener cualquier estética normativa, no idealista. Esto lo presenta de dos formas, por una parte, eliminando el mito clásico de la “*unicidad*” de la obra de arte, debido a los avances de las técnicas de reproducción, mientras que la otra, invalida el carácter individual del “*momento*” creativo. Benjamin parte de un determinado tipo de relación entre obra y receptor, que califica de “*aurática*”. Lo que el menciona como “*aura*” se entiende por inaccesibilidad, esto quiere decir, “*la manifestación irrepetible de una lejanía -por cercana que pueda estar-*”. (Benjamin, 1935, pp. 5). Benjamin explica el deterioro del “*aura*” y la crisis de la experiencia transmitida como tradición,

“La autenticidad de una cosa es la cifra de todo lo que desde el origen puede trasmitirse en ella desde su duración material hasta su testificación histórica. (...) la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible, y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario”. (Benjamin, 1935, pp. 4).

Esa aproximación aparece como una violación técnica del espíritu debido a las masas,

“Es de decisiva importancia que el modo aurático de existencia de la obra de arte jamás se desligue de la función ritual. Con otras

palabras: el valor único de la auténtica obra artística se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor útil. Dicha fundamentación estará todo lo mediada que se quiera, pero incluso en las formas más profanas del servicio a la belleza resulta perceptible en cuanto ritual secularizado". (Benjamin, 1935, pp. 6).

Para Benjamin, la recepción "aurática" depende de categorías como singularidad y autenticidad. Sin embargo, estas categorías se encuentran de más frente a un arte como el cine que se basa en los avances de la reproducción. La idea fundamental de Benjamin es que mediante la transformación de las técnicas de reproducción cambian los modos de recepción, pero también se ha de transformar el carácter completo del arte. Debido a este "valor cultural", en la obra de arte predomina su "valor exhibitivo". Se trata de "la liquidación del valor de la tradición en la herencia cultural". (Benjamin, 1935, pp. 5).

Benjamin con el concepto de aura captó la relación entre obra/productor, que se da en la institución del arte regulada por el principio de autonomía. Por esta razón, las obras de arte no influyen por sí mismas, sino que su efecto está determinado por la institución en la que funcionan; y que los modos de recepción hay que fundamentarlos social e históricamente. Debido a esto la historia del arte no puede desprenderse de la historia de las formaciones sociales y de sus fases de desarrollo.

La "decadencia del aura" se da por la "pérdida de experiencia" que Benjamin menciona como rasgo distintivo de la modernidad. El deterioro de la experiencia del lenguaje como lugar de verdad y vehículo de la tradición, tiene su origen en la teoría de la "pérdida del aura". En las reflexiones Walter Benjamin la prensa y el papel desempeñan en la formación de la modernidad, la prensa es "señal" del empobrecimiento de la experiencia. Debido a que se funda en criterio supremo de la "información", en tanto que decae la "narración" como forma tradicional de transmisión de la "experiencia". El pensamiento de

Benjamin se basa, en una concepción individual de la experiencia como incrustada en la tradición, por esta razón, se conecta con la memoria histórica.

Por otra parte, Benjamin vio en el cine el arte específico de la era de la reproducción técnica, en el que se produce definitivamente la destrucción del aura y la superación de la autonomía estética. En el cine, la “*desritualización*” total del arte libera al contemplador, hasta ahora aislado, en una recepción colectiva.

Teoría y conceptos relacionados con la construcción del espacio de exhibición.

Escena de los Hechos

En el lenguaje de la medicina criminalística, escena de los hechos, es sinónimo de “*lugar del suceso*”, “*escena del crimen*” y otras expresiones que tienen el mismo significado. También se denomina escenario del crimen, escena del crimen o teatro del crimen, sitio del hecho criminal.

La investigación en el escenario de la muerte es por lo tanto una investigación del escenario de los hechos, con el levantamiento del cadáver, junto a la descripción y colecta de evidencias.

La escena

Según el diccionario de la Real Academia Española en su séptima acepción es: “*Suceso o manifestación de la vida real que se considera como espectáculo digno de atención*” y escenario en su tercera acepción es: “*lugar en que ocurre o se desarrolla un suceso*”. También se dice que es el lugar donde presuntamente se han cometido actos contrarios al ordenamiento Jurídico Penal.

El hecho

Tiende a interpretarse como expresión material de la conducta humana, plasmada en algo visible, aunque no siempre perdurable; como puede ser aceptar un compromiso o emitir injurias. Se dice que un hecho es algo que ya está “*cumplido*” y no puede negarse su realidad.

Un hecho es la materia que se prueba o se ha probado en un juicio. En el enjuiciamiento civil, los hechos comprenden todos los actos de las partes anteriores a la demanda

Para la investigación forense, hecho es lo realmente sucedido, sin comentarios, opiniones ni previsión de consecuencias. Y la escena de los hechos, el lugar donde presuntamente se han cometido actos contrarios al ordenamiento Jurídico Penal. El lugar del hecho se puede definir como el lugar y los sitios adyacentes donde se cometió el supuesto delito.

En este sentido un hecho puede ser: “*Todos los acontecimientos susceptibles de producir alguna adquisición, modificación, transferencia o extinción de los derechos u obligaciones*”.

La investigación de un hecho delictivo necesita el trabajo ordenado de un equipo de especialistas en medicina forense, física, balística, identificación, química y biología.

Elementos de la investigación policial

Conceptos básicos:

Agraviado: Persona en el que recae un daño como consecuencia de un acto realizado por otra persona ilícito, civil o penal.

Denunciantes: Persona que hace del conocimiento del funcionario competente (Juez, Ministerio Público o agentes policiales), la comisión de un hecho delictuoso, sujeto a acción pública, del que se haya tenido noticia por cualquier medio.

Testigo: Persona que da testimonio de una cosa, o la atestigua. Persona que presencia o adquiere directo y verdadero conocimiento de una cosa.

Imputado: Se denomina imputado, a toda aquella persona a quien se le atribuye la autoría o participación de un hecho punible. Una vez se dicte el auto de apertura a juicio, el imputado adquiere la calidad de acusado.

Víctima: Se considera víctima a la persona directamente ofendida por el delito.

Los Indicios

Concepto:

Esta palabra en el orden Penal y a nivel técnico de la investigación se conoce como evidencia física, evidencia material o material sensible significativo, es decir, desde el punto de vista criminalístico “*Indicio*” significa todo objeto, instrumento, huella, marca, rastro, señal o vestigio, que se usa y se produce respectivamente en la comisión del hecho.

Concepto de Lugar de los Hechos

Es el lugar donde se ha cometido un hecho que puede ser delito. Toda investigación criminal tiene su punto de partida casi siempre en el lugar de los hechos, por lo cual, cuando no se recogen y estudian los indicios en el escenario del crimen, toda investigación resulta más difícil. Por tal motivo, es necesario proteger “*el lugar de los hechos*”, para que los funcionarios del Ministerio Público y agentes de policía de investigación, lo encuentren en forma “*primitiva*” como lo dejó el o los autores.

Metodología General de Investigación en el Lugar de los Hechos

En la criminalística de campo, son aplicados cinco pasos de manera sistemática y cronológicamente ordenados, y son conocidos técnicamente, como: Metodología de la Investigación Criminalística, en el lugar de los hechos. Esta es constituida de la siguiente manera:

- a. La protección del lugar de los hechos.
- b. La observación del lugar.

- c. La Fijación del lugar.
- d. La colección de indicios.
- e. El suministro de indicios al laboratorio.

En el transcurso de la aplicación de estos pasos con sus técnicas, sin obviar los conocimientos y vivencias del investigador, se está con posibilidad en el lugar de los hechos, de plantear y resolver en forma científica los problemas que se presenten de acuerdo a su descubrimiento. Se visualizan los indicios asociados al hecho, se reflexiona para formular las hipótesis de lo ocurrido, descartando algunas y acentuándose en una sola en base a la experiencia y comprobación de indicios, para finalmente tomar las decisiones preliminares sobre el hecho que se investiga. Se esperan los resultados de los análisis realizados por los laboratorios a los indicios encontrados, para sumarlos a las decisiones finales.

A. Protección del lugar:

Al iniciarse toda investigación en el lugar de los hechos, debe protegerse siempre el escenario del suceso antes de la primera intervención del representante del Ministerio Público en su inspección, ayudado por sus órganos auxiliares, es decir los órganos de Policía de Investigación, los expertos, entre otros, teniendo presente que el éxito de toda investigación depende de la protección que se brinde al lugar de los hechos, para ello se debe:

1. Llegar con rapidez al escenario del suceso, desalojar a los curiosos y establecer un cordón de protección.
2. No mover ni tocar nada, hasta que no haya sido examinado y fijado el lugar.
3. Seleccionar las áreas por donde se va a caminar, a fin de no alterar o borrar algún indicio.

La preservación del lugar de los hechos se realiza después de concluida la inspección del representante del Ministerio Público, quien puede disponer que el sitio del suceso sea

cerrado y sellado, ya que posteriormente pueden surgir otras diligencias. Sin una eficaz preservación del lugar podría ser errada la reconstrucción del hecho.

B. Observación del Lugar:

La observación es una habilidad que se debe tener bien desarrollada con el sentido de la vista, apoyada con los demás sentidos.

Este proceso se realiza, para conocer y examinar las particularidad de los indicios utilizando sólo cuatro sentidos; la vista, el olfato, el oído, dejando para último el sentido del tacto; con el que se recaba y se maneja en forma ordenada los indicios después de ser fijados.

Es una actividad que el investigador debe tener muy bien desarrollada con el sentido de la vista y apoyada con los otros sentidos en la exanimación del lugar del hecho y sus evidencias materiales.

En la observación que se realiza en el lugar de los hechos, es recomendable utilizar sólo cuatro sentidos, alertando primeramente: la vista, el olfato y el oído dejando de último el sentido del tacto, el cual será utilizado para efectuar la colección y manejo de indicios en forma ordenada una vez que hayan sido fijados.

Una vez realizada la observación del lugar de los hechos se podrá, a través de los indicios estrechamente ligados al suceso, establecer la “*realidad*” de lo que aconteció y conocer sus circunstancias.

C. Fijación del Lugar:

Se efectúa a las evidencias y sitio del suceso, utilizando las siguientes técnicas:

- a. Descripción escrita;
- b. Fotografía Forense;
- c. Planimetría Forense;

d. El moldeado.

A través del correcto empleo de las técnicas antes señaladas, se puede ilustrar el hecho sin que sea necesario regresar al lugar del mismo. La descripción escrita detalla en forma general y particular el escenario de las cosas e indicios; el croquis simple o la planimetría, precisan la distancia entre los indicios y muestra una vista general superior muy completa del lugar; el moldeado es útil para aceptar huellas negativas en el propio lugar, ya sean pies calzados o descalzados, de neumáticos u otro tipo de instrumento.

D. Colección de Indicios:

Es realizada una vez fijado y estudiado el lugar de los hechos, donde después de un minucioso examen selectivo de los indicios asociativos, se levantan en forma adecuada, embalándolos y etiquetándolos con sus datos de procedencia, para luego enviarlos al laboratorio de criminalística.

E. Suministro de Indicios al Laboratorio:

Se hace con las evidencias materiales coleccionadas en el lugar de los hechos, dependiendo de la potestad del Ministerio Público, quienes son los facultados para dirigir la investigación de los hechos punibles y la actividad de los órganos de policía de investigación. Estas evidencias deben ser consignadas con detalles y descritas en cada particularidad en la inspección realizada por los representantes del Ministerio Público, con la finalidad de evitar que en su manejo sean viciados, contaminados, alterados, sustituidos o destruidos.

El envío de las evidencias a los laboratorios, se deben acompañar por un oficio, donde se mencionan los requerimientos que se deseen conocer en relación a la investigación que se conduce, a fin de obtener respuestas útiles y verdaderas a las interrogantes planteadas.

Técnicas para la Colección de Indicios:

1. Si se tiene que levantar manchas orgánicas frescas, se utilizan pequeñas cucharas esterilizadas o hisopos de algodón esterilizados, depositando las muestras en tubos de ensayo, o pequeños frascos esterilizados, pueden tratarse de manchas de vómito, fecales, sustancias químicas, etc.
2. Las herramientas diversas se levantan con las manos enguantadas, colocando las palmas en los extremos y comprimiendo o sujetando fuertemente; para su embalaje se inmovilizan sujetándolas con cordones dentro de cajas de cartón del tamaño de la herramienta que se va a levantar.
3. Las partículas de cristal, tierra, pintura seca, aserrín, metálicas, entre otras, son levantadas y depositadas en tubos de ensayo o frascos de cristal etiquetados.
4. Las fibras de algodón, lana, nylon, acrilán, seda, licra, entre otras, se levantan con piezas de metal, depositándolas en tubos de ensayo o pequeños frascos de cristal, etiquetados.
5. Las ropas teñidas de sangre, sustancias químicas, con orificios producidos por quemaduras, rasgaduras, se manejan con las manos enguantadas, dejando primero secar la ropa en un ambiente ventilado, para después proteger el área afectada, colocando una hoja, para finalmente embalar dentro de bolsas de polietileno o papel para su traslado al laboratorio.
6. Las armas de fuego portátiles se levantan sujetándolas con una mano del guardamonte y con la otra de la empuñadura o base de la culata, con las manos enguantadas, teniendo cuidado de no dispararlas si están cargadas para su embalaje, se inmovilizan con cordones dentro de una caja de cartón del tamaño del arma para protegerla.
7. Los objetivos pequeños, deben ser levantados con piezas metálicas.

La Entrevista

Concepto de la Entrevista: Es una conversación por algún motivo, con uno o más individuos; en el campo policial es obtener principalmente un hecho; algo que la persona entrevistada ha visto, oído, tocado, degustado u olido ya cerca de lo cual tiene conocimiento de alguna clase.

Importancia de la Entrevista:

Se debe planificar correctamente las entrevistas, pues en un mismo caso, pueden haber varias personas a ser entrevistadas, pero la información que se quiere obtener de cada uno de ellos puede ser totalmente diferente; Por ejemplo: uno responde acerca de personas sospechosas vistas en el lugar del hecho; otro acerca de la procedencia del objeto activo empleado en el hecho, otra sobre la relación entre el victimario y la víctima. Por lo tanto, sí se emplea un orden o método adecuado, se puede hacer a los testigos, las preguntas necesarios para dejar constancia de lo que realmente ocurrió. Además se puede separar lo que en realidad es útil a la investigación y lo que sólo es producto del estado del testigo.

Aspectos Generales de la Entrevista:

Por lo general se entrevista primero al denunciante, quien en la mayoría de los casos es la víctima o un testigo que ha presenciado cómo ocurrieron los hechos, aunque se han dado casos en que el denunciante ha resultado ser: más adelante, el autor del hecho que denuncia, procurando hacer creer con ello a los funcionarios de investigación su inocencia.

En segundo lugar, se entrevista a los testigos de los hechos o de algo relacionado con éstos.

El entrevistador no puede en forma alguna obligar al entrevistado o interrogado a que responda a las preguntas que se formulen y que, muchas veces, personas nerviosas temen declarar o denunciar por no acarrear enemistades o inconvenientes.

Lineamientos que deben cumplirse en las entrevistas con particulares en la calle.

1. No conversar demasiado y ser cordial.
2. Tratar en todo momento de aumentar la confianza del entrevistado en la Institución, a la cual pertenece el interrogador.
3. Tratar de ganar la amistad de jóvenes y niños a fin de ganarse su confianza.

Aspectos técnicos de la entrevista.

Es importante tomar nota de las entrevistas que se realicen, ya que de estas saldrán los detalles e informes que serán remitidos a la superioridad.

A. Manera de tomar notas en las entrevistas:

1. Al comenzar la entrevista no debe tomar nota inmediatamente, es mejor esperar cierto tiempo, mientras adquiere confianza el entrevistado.
2. Se debe tomar nota de los datos que identifiquen al informante o entrevistado, como son nombres completos, apellidos, alias si los tiene, sitio donde habita, teléfono de su casa, sitio y teléfono donde trabaja, lugares que frecuenta y donde sea fácil ubicarlo en caso necesario.

B. Entrevista en el lugar de los hechos:

1. Apuntar la fecha y hora exacta de su llegada al lugar de los acontecimientos.
2. Describir el lugar en estudio y lo allí observado al detalle.
3. Hacer un croquis o plano del lugar.
4. Cuando marque las piezas para su identificación, ponga en sus notas las marcas o clase que usó y sus iniciales.
5. No hacer las cosas con apuro, pues los detalles son, casi siempre los que ayudan a descubrir los hechos.

Interrogatorios:

Concepto de Interrogatorio:

Es el acto que consiste en hacer una serie de preguntas a fin de lograr que los indicios ayuden al esclarecimiento del hecho.

Objetivo del Interrogatorio.

El objetivo perseguido en el interrogatorio de un sospechoso es obtener de él, la información necesaria para el esclarecimiento del hecho.

Lineamientos a seguir durante un Interrogatorio:

1. Debe llevar el nombre del autor del hecho y los cómplices si los hubiere, como se llaman, sus alias compañeros, sitios de reunión, etc., personas que puedan afirmar si es cierto lo expuesto, por la persona que confiesa, ya que por enemistad podría tratar de implicar a otra.
2. Debe explicar de qué utensilios o armas se valieron para cometer el delito y donde se hallan.
3. Donde se encuentra el producto del hecho, si fue escondido o fue vendido y a quién.
4. De igual manera se debe ahondar a fin de saber si el que confiesa o los que acusa como cómplices, tienen cuentas anteriores con la justicia, y por qué delitos, entre otras cosas.
5. No se debe interrumpir al delincuente, una vez que éste comience a confesar, pues así se puede arrepentir y negarse a firmar su declaración o a callarse partes esenciales de ésta.
6. La confesión obtenida mediante violencia no es válida por lo tanto, la persona que confiesa debe hacerlo con toda libertad;
7. Cuando el delito así lo amerite, debe tomarse inclusive, grabaciones de la confesión para dejar mejor constancia de ello;
8. El interrogador debe en todo momento tratar de estudiar lo más a fondo posible las condiciones del interrogado, averiguar cuáles son sus aficiones, sus vicios, sus debilidades, entre otras., con el fin de interrogarlo, atacando sus vulnerabilidad, entre otras cosas, es por ello recomendable que sea especialista en esta rama;
9. Debe evitar las palabras que mencionen el delito. Esto tiende a despertar el instinto de conservación y el natural temor al castigo por parte del delincuente;
10. Generalmente el autor del hecho es incapaz de confesar su delito ante varias personas prefiere hacerlo solo la mayoría de la veces, al funcionamiento que ha venido trabajando en determinado caso y que le ha inspirado confianza, sin embargo cuando se trate de una mujer es recomendable que su confesión y firma sea presenciado a su vez, por otra persona de su mismo sexo, a fin de evitar que posteriormente diga, que el interrogador atentó contra su honestidad;

11. Se debe evitar que por su duración o por la forma de realizado se vea como una coacción.

12. Es recomendable tomar la declaración del sospechoso, aún contándole al interrogador que lo dicho por el interrogado sea falso, y luego dos o tres días después interrogarlo sobre los mismo particulares, siendo lo más probable que se contradiga;

13. Durante el interrogatorio se deben conceder ciertas peticiones razonables que haga el interrogado, como un descanso, un vaso de agua, un cigarrillo, etc. Si el sospechoso lo hace para evitar hacer alguna revelación importante, no debe suspenderse lo que declara hasta tanto no tenga todo lo que, a juicio del investigador, pueda ilustrarlo acerca del caso que se ventila;

Interrogatorio en el lugar de los hechos:

Es recomendable que una vez interrogado el sospechoso, se le lleve hasta el lugar de los hechos, sin mencionar detalle alguno del suceso. Se observa al sospechoso, quien será el guía en el lugar de los hechos, orientándonos hacia los detalles, originando con ello preguntas para otros interrogatorios, para justificar el conocimiento de algunos pormenores.

Para que el interrogatorio sea completo deberá responder a las siguientes preguntas: ¿Quién?, ¿Qué?, ¿Cómo?, ¿Dónde?, y ¿Cuándo?

Normas para la toma de declaraciones

Téngase en cuenta que para interrogar a los testigos se les hace comparecer mediante citación escrita, y al declarársele debe ser bajo juramento, haciendo constar el motivo de su comparecencia y además sé le hace del conocimiento de las Generales de Ley referente a los testigos.

*Paradigma, Enfoque y
Método de Investigación*

CAPÍTULO 3

3.1.Paradigma de la Investigación

La investigación cualitativa está basada en el paradigma de investigación naturalista. Desde esta visión, interesa comprender los fenómenos en sus relaciones complejas desde la interpretación subjetiva de sus actores, más que establecer generalizaciones que expliquen la realidad entendida como una estructura monolítica.

Entendida la creación artística como un proceso investigativo con un alto componente interpretativo e involucramiento del investigador. La realidad que interesa es la que las propias personas perciben como importante.

El paradigma de investigación naturalista se fundamenta en los siguientes principios:

- Se reconoce la existencia de múltiples realidades y no una realidad única y objetiva sino una construcción o un constructo de las mentes humanas, y por tanto, la “*verdad*” está compuesta por múltiples constructos de la realidad.
- Persigue comprender la complejidad y significados de la existencia humana, así como contribuir a la generación de teorías.
- El proceso de investigación es inductivo, es decir, no utiliza categorías preestablecidas, se desarrollan conceptos y establecen las bases de teorías a partir de los datos recogidos.
- La investigación se desarrolla en un contexto natural, sin someterlos a distorsiones ni controles experimentales. Se trata de comprender a las personas dentro de su contexto.
- El investigador se reconoce como parte del proceso de investigación, asume sus valores, experiencias y sistemas de conocimiento de la realidad.

3.2. Enfoque de Investigación

La particularidad del problema lo convierte en una investigación de índole aplicada dentro del marco de la metodología cualitativa, como su nombre lo indica, con fines prácticos, tanto para resolver un problema, como para tomar decisiones, evaluar programas, y en general, para mejorar un producto o proceso por medio del estudio y la prueba de conceptos teóricos.

3.3.Procedimiento metodológico:

El cuadro que se presenta a continuación determina la vinculación de los objetivos específicos con sus correspondientes actividades.

	Objetivos específicos	Actividades
1	Seleccionar objetos dentro de las categorías de herramientas de trabajo y objetos de uso personal.	<ul style="list-style-type: none">- Definir que objetos son catalogados como herramientas de trabajo y como objetos de la vida diaria de uso personal.
2	Sobreexponer la funcionalidad operativa de los objetos aplicada a sí mismos mediante estrategias visuales de sustitución, simulación, hibridación e ironización.	<ul style="list-style-type: none">- Sustituir partes de un objeto por su intervención operativa.- Representar un objeto en el material del objeto que debe afectar.- Colocar los objetos en disposiciones espaciales que devengan imposible que la operación que deben realizar.- Combinar elementos en la composición con referentes a ideas, valores o tiempos distintos u opuestos.

3	Diseñar el montaje empleando la metodología general de la investigación criminalística como organizadora del espacio y lectura del corpus de piezas de este evento especializado.		<ul style="list-style-type: none"> - Definir los criterios de selección de las fases de la metodología de la investigación criminalística para el montaje de la muestra. - Describir los montajes para cada propuesta mediante croquis y diagramas
---	---	--	--

3.4. Sujetos participantes y fuentes de información.

La actividad referente a la recolección de la información, da pie desde el inicio de la propuesta de investigación, ha continuado durante el transcurso de la misma y terminará con la presentación del proyecto final. En esta dirección, el trabajo se ha dividido en varias partes: en la recolección de información escrita, elaborada por estudiosos del tema como Roland Barthes, Jean Baudrillard, Arthur C. Danto y Thomas McEvilley, el análisis de los referentes visuales a partir de la observación como Marcel Duchamp, Luis Camnitzer, Cildo Meireles y Víctor Grippo, así como Priscilla Monge y Adán Vallecillo, igualmente de la información recopilada.

Básicamente los textos se tomaron de bibliotecas, museos, instituciones de investigación y centros de documentación pertenecientes a las instituciones que conforman el sector artístico, en detalles se consultó:

1. Tesis, libros y publicaciones en las bibliotecas de la Universidad de Costa Rica y la Universidad Nacional de Costa Rica, que traten sobre posmodernidad, arte contemporáneo y la cotidianidad de los objetos en la sociedad, así como de la investigación criminalística.
2. Investigaciones, artículos publicados y catálogos de la fundación Ars TEOR/ÉTica.
3. Publicaciones y libros del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo que traten sobre posmodernidad y arte contemporáneo.

Los informantes claves son:

1. Priscilla Monge, artista visual.
2. Adán Vallecillo, artista visual y sociólogo.
3. Luis Diego Hernández Rodríguez, criminólogo, perito del departamento de huellas del Organismo de Investigación Judicial.

Posteriormente con base a la información obtenida durante la investigación, la cual da cuerpo al marco teórico del trabajo, se desarrolla el análisis y la comparación, las cuales buscarán responder a los objetivos del trabajo, y por último se efectuará la presentación del proyecto final.

3.4. Técnicas e Instrumentos de recolección de información.

Durante el desarrollo de la investigación se utilizan las técnicas de observación no participativa y la entrevista a informantes claves de tipo relato inducido, cada guía de entrevista se estructura de acuerdo a la posición del informante y se registrará por medio de grabaciones de audio y documentos escritos.

3.5. Tratamiento de la Información

Para el tratamiento de la información se utiliza la “*triangulación*” de sujetos. La cual consiste en obtener los contenidos que emergieron en relación con las categorías y contrastarlos entre sí a través de una matriz de análisis.

La triangulación impide que se acepte fácilmente la validez de sus impresiones iniciales; amplía el ámbito, densidad y claridad de los constructos desarrollados en el curso de la investigación.

3.5.1. Categorías de análisis:

Objetos a utilizar en las propuestas

En la propuesta se utilizarán instrumentos o accesorios de uso manual empleado en ingeniería, manufactura, albañilería, construcción, carpintería y otras actividades. Objetos de uso manual debido a que existe una interacción directa entre el objeto y el sujeto, los cuales transforman la materia sobre la que es utilizada.

Igualmente, se emplearán objetos de uso personal, con los cuales los espectadores se sientan identificados debido a su uso cotidiano.

Características del protocolo de investigación policiaca para el establecimiento de evidencia e imputabilidad.

- La protección del lugar de los hechos.
- La observación del lugar.
- La Fijación del lugar.
- La colección de indicios.
- El suministro de indicios al laboratorio.

Propuesta Visual

CAPÍTULO 5

El presente apartado está compuesto por la descripción escrita de cada una de las propuestas para la exhibición, así como su respectiva justificación técnica, formal, y discursiva de cada una de ellas, las cuales vienen acompañadas de imágenes y bocetos de las mismas. Igualmente, se describe el montaje de las piezas y la distribución de las piezas en el espacio de exhibición.

Asimismo, cabe recalcar que el Proyecto de Graduación titulado “*El Crimen Perfecto*”, está concebido como un todo, es decir, que cada una de las propuestas realizadas para la exhibición se encuentra en disposición del mismo.

Herramientas de Cosificación I y II

“*Herramientas de Cosificación*” está compuesta por un conjunto de nueve objetos, de uso manual, cuya función principal es la transformación de la materia, en donde se origina una intermediación práctica entre lo transformado y la persona que lo transforma.

El conjunto de objetos que componen la pieza se caracterizan por ser objetos que implica un esfuerzo físico, debido al gesto que se debe realizar con respecto a la utilización y realización de la acción. La pieza se conforma por una brocha, un destornillador, un machete, un lápiz, un martillo, un serrucho, un pico, una pala y un hacha. “*Es necesario que una participación, por lo menos formal, le asegure al hombre su “poderío”. A este respecto, podemos afirmar que el gestual de control sigue siendo esencial, no para el buen funcionamiento técnico (una técnica más avanzada podría prescindir de él, y sin duda lo hará), sino para el buen funcionamiento mental del sistema*”. (Baudrillard, 1968, pp. 54.).

Las transformaciones que se realizan a cada una de las herramientas parten de la función de las mismas, sometiendo al objeto a la condición de víctima de sí mismo. En el caso de “*Herramientas de Cosificación I*” (brocha, destornillador, machete, lápiz, martillo, serrucho), la transformación esta realizada con la herramienta misma; por ejemplo con la brocha se realiza un brochazo en la pared con pintura acrílica industrial, luego se eliminan las cerdas dejando solo el mango, colocándolo por debajo del brochazo simulando ser las cerdas anteriormente retiradas.

Este mismo proceso se da en el destornillador, el machete, el lápiz, el martillo, el serrucho.

En el caso del serrucho y el machete funcionan como enlace entre “*Herramientas de Cosificación I y II*”, ya que parte de los mismos criterios de construcción de del “*primer*

grupo”, asimismo comparte los criterios de montaje del “*segundo grupo*” (pala, pico, hacha), los cuales parten de principios escenográficos, remitiendo un poco al concepto de escena o escena de los hechos.

Mango de machete, zacate y tierra.

Mango de serrucho, hoja de serrucho realizada en madera, bancos de madera y regla de madera

Detalle

“Herramientas de Cosificación II”, el montaje busca un ambiente que genere la sensación de que la acción ha sido realizada y/o que podría ser *“continuada”*. Dichas herramientas comparten con el primer grupo la característica de que conservan un elemento del objeto original. El pico conserva el cabo de madera, pero el pico de acero se sustituye por otro hecho de cemento. En el hacha se conserva el cabo y se cambia la cuchilla de hierro por una de madera, por último la pala mantiene el mango y la pala es de barro.

Cabo de hacha, hoja de hacha realizada en madera y tronco de madera

Detalle

Tierra, mango de pala y barro
horneado





Detalles



Cabo de pico, cemento y
escombro

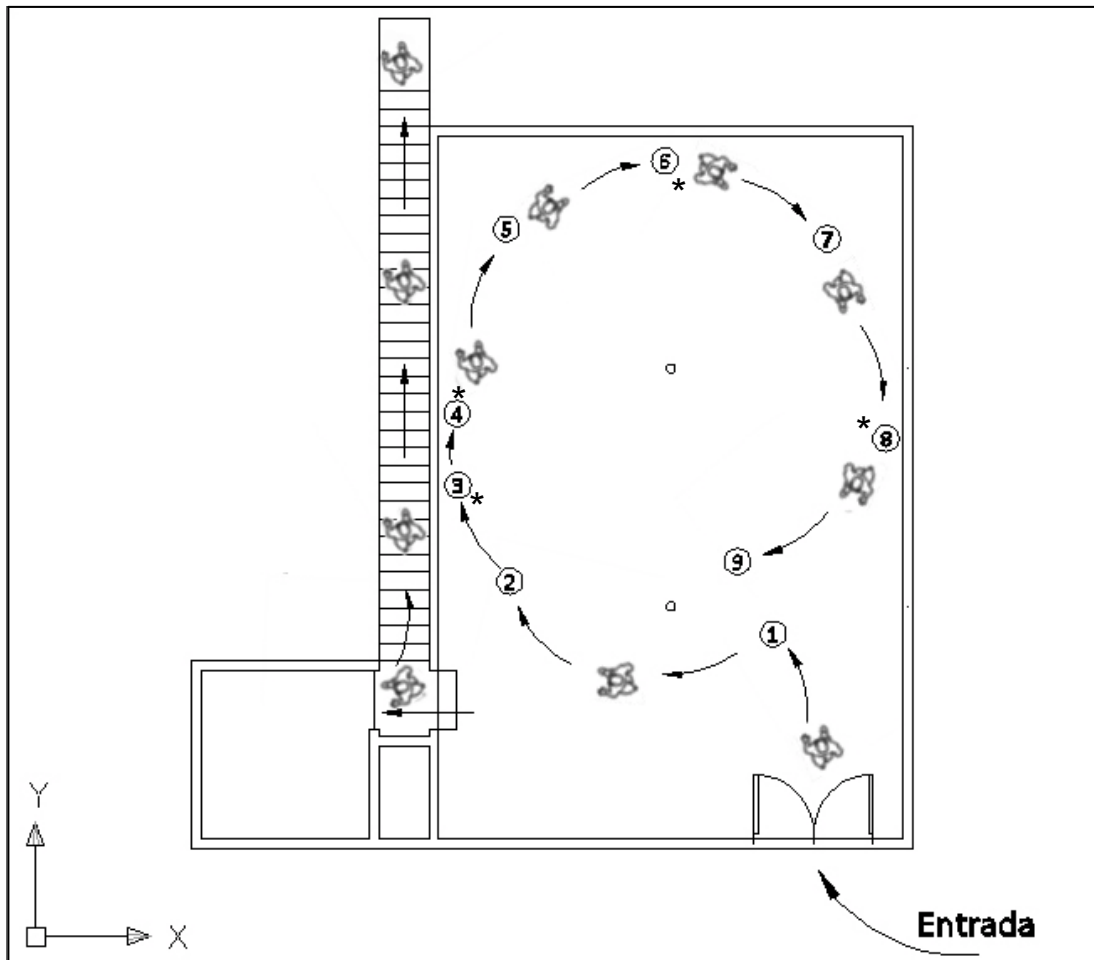
Detalle

El montaje de esta propuesta se basa en el método de un punto a otro el cual es la forma más utilizada para abordar la escena, por parte de los investigadores en “*la escena del crimen*”, en lugares cerrados. “*La (escena) cerrada es la que tiene los límites claramente demarcados, como ser una habitación, un sitio rodeado por muros o bien un recinto aunque sea grande, pero delimitado*”. (Nuñez, 2005, pp. 111).

El método de un punto a otro consiste en que el investigador se vaya desplazando del primer objeto de evidencia aparente, a otro siguiendo las manecillas del reloj. Es este movimiento el que se busca que realice el espectador de la pieza, siendo este el que activa a la misma, al realizar dicho movimiento.

CASA DE CULTURA POPULAR JOSÉ FIGUERES FERRER

SALA 1



○ Vigas de hierro.

1. MACHETE

2. PALA

3. LÁPIZ

4. BROCHA

5. HACHA

6. MARTILLO

7. PICO

8. PICO

9. SERRUCHO

* Colocados en la pared.



Espectador

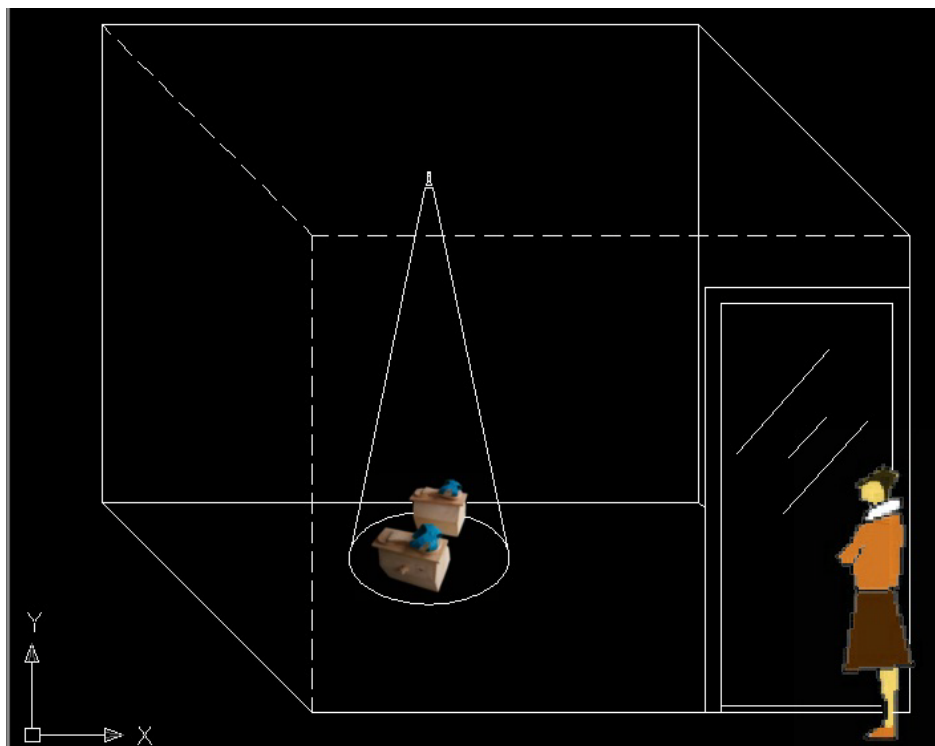
Herramientas de Cosificación I y II intenta evidenciar la inutilidad de los objetos utilizados y la cosificación social que se genera alrededor de la relación objeto/sujeto. “(...) *los objetos no tienen como destino, de ninguna manera, el ser poseídos y usados, sino solamente el ser producidos y comprados. O dicho de otra manera, no se estructuran en función de las necesidades, ni de una organización más racional del mundo, sino que se sistematizan en función exclusiva de un orden de producción y de integración ideológica*”. (Baudrillard, 1968, pp. 185.).

Calzado

El montaje de esta pieza se realiza en una pequeña sala que se encuentra a un costado de la sala principal; el espacio está propuesto para simular ser una sala de interrogatorio policial. La intervención en la misma consiste, en el oscurecimiento de la sala pintando el techo y las paredes con pintura de aceite negra mate, conjuntamente se coloca una alfombra negra en el piso y se bloquean las ventanas con láminas de playwood (estas también pintadas de negro). En lo que respecta a la visión del espectador, este observa la sala desde el exterior de la misma, debido a que entre la sala y el espectador se encuentra una lámina transparente de acrílico colocada en la puerta, la cual remite a las ventanas ubicadas en las salas de interrogatorios por donde son observados.

De esta manera, en el piso de la sala, se van a encontrar dos cajas lustrabotas, las cuales están intervenidas con correas de sandalias en el espacio que está dispuesto para que la persona coloque el zapato, estas cajas están develadas por una iluminación puntual (cenital).

Las cajas lustrabotas remiten a la economía informal, la cual se da debido a la inestabilidad social que genera la mala distribución de la riqueza. Las correas de las sandalias se refieren a personas de escasos recursos, las cuales normalmente se encargan de este tipo de trabajos informales. Este tipo de economía es ilegal, es decir, se encuentra en contra la ley y su práctica es penada por la misma.



Boceto de la sala

Cajas lustra botas, correas de sandalias, pintura acrílica negra y luz amarilla puntal.

Detalle

Informe Pericial

“Informe Pericial”, es una máquina de escribir en la cual se han sustituido los signos y letras de cada tecla, por las letras que corresponden al significado de realidad:

“Existencia real y efectiva de algo, lo verdadero”. (Diccionario de la Real Academia Española).

Junto con la máquina de escribir se encuentran cientos de papeles que tienen escrito un sin número de veces el concepto de realidad, asimismo, en la máquina se encuentra colocado un papel que insinúa que la acción se estaba realizando y/o que en cualquier momento se puede retomar. Esta pieza también parte de principios escenográficos para su montaje.

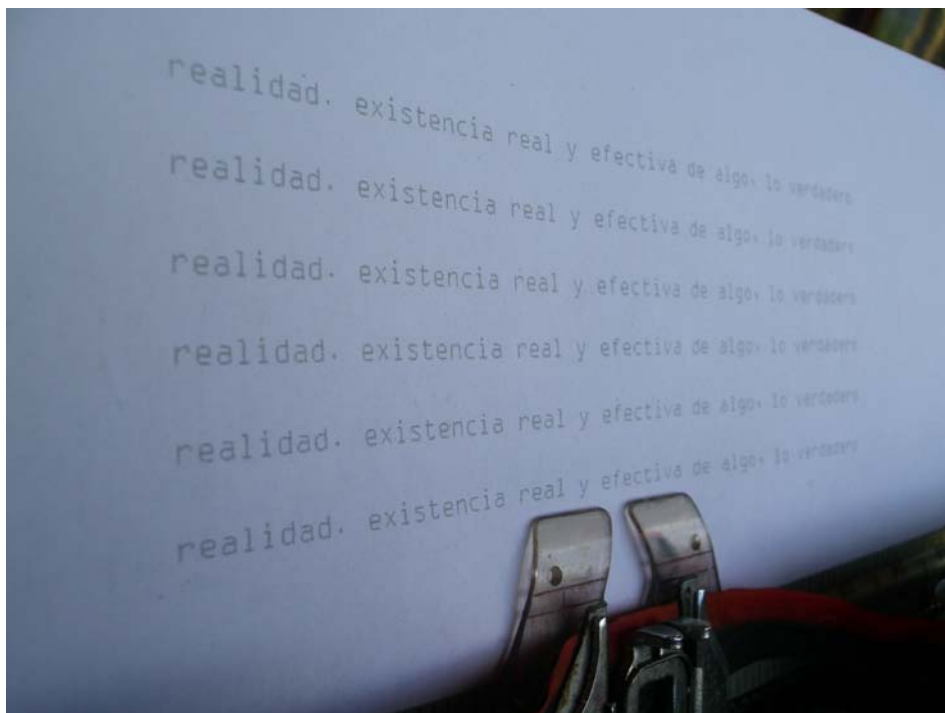
Por otra parte, los informes periciales son realizados por personas que poseen conocimientos científicos, artísticos, técnicos o prácticos, bajo juramento, al juzgador sobre puntos litigiosos en cuanto se relacionan con su especial saber o experiencia.

Esta pieza parte de maneras de obrar, pensar y sentir de las personas, las cuales son exteriores al individuo y dotadas de un poder coactivo, imperativo y coercitivo. Desde que nacemos nuestra percepción de la vida cotidiana se elabora objetiva, es decir bajo un orden de objetos que son considerados como lo que debe ser, *¡... es así porque sí...!*

“El sistema de signos de que me sirvo para expresar mi pensamiento, el sistema de monedas que uso para pagar mis deudas, los instrumentos de crédito que utilizo en mis relaciones comerciales, las prácticas seguidas en mi profesión, etc., funcionan con independencia del empleo que hago de ellos. La mayoría de nuestras ideas y tendencias no son elaboradas por nosotros, sino que provienen del exterior, es evidente que sólo pueden penetrar en nosotros por medio de la imposición” (Durkheim, 1895).



Detalle



Detalle

Jardinera

Esta serie de fotografías funcionan como “*el cuerpo del delito*” o evidencia de una acción (acto original) realizada en un primer momento en el jardín de un hogar, específicamente en una jardinera, la cual consistió en la siembra de herramientas de manera seriada para el mantenimiento del jardín, las cuales se extrajeron de bolsas de almaciga que venden en los viveros y son sembradas con una de las herramientas.

Las fotografías están tomadas remitiendo a la fijación fotográfica que se elabora en la investigación criminalística, en donde la sesión fotográfica es de la totalidad de la escena de los hechos, mediante imágenes panorámicas y en detalle.

La sociedad actual se caracteriza por la producción masiva de objetos artificiales, generando una tendencia de consumo y acumulación en las personas. En este sentido, se le otorga la característica de serialidad a las herramientas lo cual se puede apreciar en la documentación fotográfica. Como se dice en el argot popular: “*¡...una mentira repetida cien veces se convierte en verdad...!*”

“La civilización urbana es testigo de cómo se suceden, a ritmo acelerado, las generaciones de productos, de aparatos, de gadgets, por comparación con los cuales el hombre parecerse una especie particularmente estable. Esta abundancia, cuando lo piensa uno, no es más extraordinaria que la de las innumerables especies naturales. Pero el hombre ha hecho el censo de estas últimas. Y en la época en que comenzó a hacerlo sistemáticamente pudo también, en la Enciclopedia, ofrecer un cuadro completo de los objetos prácticos y técnicos de que estaba rodeado. Después se rompió el equilibrio: los objetos cotidianos (no hablo de máquinas) proliferan, las necesidades se multiplican, la producción acelera su nacimiento y su muerte, y nos falta un vocabulario para nombrarlos”. (Baudrillard, 1968, pp. 1).







Fotografías a color.

Para/Aguas

En esta pieza se utiliza el recurso de hibridación de un paraguas donde se sustituye el mango por un grifo, por otra parte se coloca una llave de paso en medio de la varilla vertical. La relación de tales elementos se establece a partir de su funcionalidad con respecto al agua.

El paraguas se encuentra colgando del techo, sugiriendo la posición que adquiere cuando las personas lo utilizan. Rodeando al paraguas, se encuentra una cinta protectora, preservando el área de la escena de los hechos, de color amarillo, con mensajes de NO PASAR.

En las “*escenas criminales*” es fundamental que se adopten las medidas de protección que impidan las alteraciones que, interesada o casualmente, pueden ser producidos por personas concurrentes al lugar del hecho. Generalmente, esta función la realizan los policías que llegan en primera instancia. Su labor es impedir el ingreso de personas a pie o en vehículos cuyas huellas puedan crear indicios falsos al superponerse a las ya existentes, como producto de quienes concurrieron en el momento del hecho investigado. Es una fase fundamental ya que en la medida en que se conserve la escena, permitirá al experto conocer la situación que acompañó al autor de los hechos de forma idéntica a como sucedió.

La pieza parte de los temas manipulación/poder y utilidad/necesidad. Se hace creer que el agua es un bien común aunque en realidad no es de acceso popular.



Paraguas, grifo, llave de paso, conos y cinta amarilla.



Detalle

Indicios

“*Indicios*” es una documentación fotográfica de una intervención pública que se realizó en lugares que se caracterizan por que en cada invierno se ven inundadas por las malas condiciones en las que se encuentran. La intervención consistió en colocar botas de hule – que se utilizan para resguardar el pie y parte de la pierna, las cuales son impermeables y resistentes al agua- por donde suele darse inundaciones. Las botas se colocaron en filas, así como unas encima de otras.

Junto con las botas aparece una cartulina amarilla que lleva una leyenda “*indicio n°*” o “*evidencia n°*” la cual se fotografía formando una unidad con el elemento material, en este caso las botas de hule.

Al igual que en la “*escena del crimen*”, la fotografía va acompañada de una referencia de medida métrica, la que permite fijar su tamaño real, evitando una mala interpretación por las distorsiones fotográficas de tamaños y distancias.

Altura 47 cm, ancho 309 cm., largo 255 cm. Número de botas 187

Fotografía a color.

Efímera Cocción

La base conceptual de la pieza se construye a partir de las connotaciones que conllevan los elementos que la componen, la cual consiste en una plantilla de cocina que funciona a partir de combustible en forma de gas; en la cual se han insertado en los orificios donde el gas sale fósforos o cerillos que son utilizados para encender fuego.

La plantilla connota: cocina/electrodoméstico/alimento/vida mientras que los fósforos: calor-luz/efímero-insuficiente. La unión de las dos connotaciones sufren un desplazamiento de forma irónica, los dos objetos se encargan de generar un tipo de energía, una energía que es escasa, al igual como funciona el alimento para las personas, esta escases de alimento se da motivo de la mala distribución de la riqueza, generándose relaciones desiguales entre la razón utilitaria y la razón vital. Los fósforos están dispuestos de manera seriada debido a que esta situación no solo le pasa a un solo individuo, le pasa a sociedades enteras.

Por otra parte, la pieza se encuentra colocada dentro de una bolsa plástica transparente con un etiquetado realizado a mano, remitiendo no solo al empaquetado de los alimentos, sino que también al embalaje que realizan los investigadores en la “*escena del crimen*”. El embalaje procura garantizar que el indicio no sea objeto de contaminación, alteración, sustitución o destrucción, pero además de un empaque que garantice la integridad del indicio, se requiere agregar el sellado y el etiquetado. La colocación de un sello permite detectar el acceso al indicio de personas ajenas a su manejo. Se requiere que éste deje marcas cuando es removido, es decir, que no sea fácil de quitar y colocar de nuevo sin que se refleje esta acción. El etiquetado pretende garantizar la identificación del indicio, de manera que se individualice desde el momento de la recolección.

Plantilla de gas, fósforos, bolsa plástica, impresión digital sobre papel y grapas.

Detalles

Derecho de Llamada

La pieza es la unidad de dos objetos distintos en cuanto a lo formal, más no en su significado; esta es una guía telefónica a la cual se le realizó un boquete desde cierto número de páginas en el interior y se le introdujo en este un colador. El colador se trata de un utensilio de cocina que emplea el concepto de criba o filtro de alimentos con el objeto de escurrir. En la cocina se emplea un colador cuando se quiere separar un alimento de su líquido, por su parte la guía telefónica corresponde a directorios telefónicos que incluyen por orden alfabético a todos los abonados, a todas aquellas empresas y particulares que dispongan al menos de una línea telefónica, de tal manera que se facilita cualquier intención de localización.

La pieza también parte de la idea de la única llamada que puede realizar un sospechoso una vez que es arrestado, por motivo de una investigación criminal.

El colador y la guía telefónica quienes una vez “*liberados*” de su función utilitaria, se hacen símbolos críticos de su propio uso, ambos son un sistema de selección. La propuesta pretende cuestionar el manejo de la comunicación por parte de las clases hegemónicas, en donde existe una gran desigualdad y control si no se pertenece a ellas.

Guía telefónica y colador de cocina.

Detalle

Interrogatorio/Entrevista y Manos Enguantadas

Son dos acciones que se ejecutan el día de la presentación de la propuesta del evento especializado. “*Interrogatorio/Entrevista*” se realiza a la entrada de la Casa de Cultura Popular José Figueres Ferrer, justo antes de ingresar a la primera sala de la exposición, la acción consiste en la presencia de una mujer y un hombre vestidos formalmente mientras anotan las respuestas de una serie de preguntas breves que se le hacen a las personas que quieran ingresar a la muestra , que normalmente se realizan en las entrevistas e interrogatorios, las cuales se practican para el esclarecimiento de un hecho.

Primeramente, se realizan preguntas que son parte tanto de las entrevistas como de los interrogatorios: ¿Quién?, ¿Qué?, ¿Cómo?, ¿Dónde? y ¿Cuándo?, y posterior a estas proceden a hacer un par de preguntas, las cuales no dejen claro quién es la víctima y quién es el imputado. Por último, se le pide a la persona que coloque su huella digital con tinta en el papel donde se anotaron sus respuestas. Como registro de esta exposición quedaran los papeles con las preguntas y la huella digital de cada persona.



“*Manos Enguantadas*” esta acción se ejecuta en la entrada de la tercera sala de la exposición ubicada en el segundo piso, esta consiste en la entrega de guantes quirúrgicos a los espectadores que desean ingresar a la sala, esto con la idea de poner al espectador con la

posibilidad de poder tocar las piezas pero no dejar marcadas sus huellas digitales para no alterarlas.



Estas propuestas pretenden mantener la ambigüedad del “*crimen perfecto*”, en donde no se sabe quién es el imputado, quién es la víctima, cual es móvil, en donde todos son asesinos y víctimas al mismo tiempo.

Archivador

Esta pieza parte del concepto de archivar que según el diccionario de la Real Academia Española en su primera acepción es: “*Guardar documentos o información en un archivo*”. Mientras que en su segunda acepción es: “*Dar por terminado un asunto*”.

Por este motivo, el formato y la presentación de este documento remiten a un archivador, asimismo, el evento especializado se va a registrar por medio de una publicación, el cual va a remitir a un archivador del organismo judicial, esto con el objetivo de que la presentación y el registro del proyecto sea una pieza de la exposición, por consiguiente, que cada persona que tome este documento tendrá en sus manos una pieza original del proyecto de graduación, “*lo que demuestra que el arte no pierde en último término su aura cuando es reproducido mecánicamente*”. (Danto, 2000, pp. 17)



Ejemplo



Almela , Ramón. (2001). Líneas Precursoras del "PERFORMANCE ART".

Alonso, Rodrigo. (1997). Performance, fotografía y video: la dialéctica entre el acto y el registro. Publicado en: CAIA. Arte y Recepción. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Artes.

Barthes, Roland. (1966). La Aventura Semiológica. Primera Edición. Editorial PAIDÓS. Nueva York.

Battcock, Gregory. (1973). La idea como arte. Primera Edición. Editorial Gustavo Gili, S.A. Nueva York.

Baudrillard, Jean. (1968). El Sistema de los Objetos. Primera Edición. Editorial Letra e. París, Francia.

Baudrillard, Jean. (2000). La Ilusión Vital. Primera Edición. Editorial Letra e. París, Francia.

Baudrillard, Jean. (1996). El Crimen Perfecto. Tercera Edición. Editorial ANAGRAMA. Barcelona. España.

Baudrillard, Jean. (1977). Cultura y Simulacro. Primera Edición. Editorial Letra e. París, Francia.

Benjamín, Walter. (1935). El arte en la era de la reproducción mecánica. Editorial Taurus. Madrid. España.

Danto, Arthur C. (2000). La Madonna del Futuro, ensayos en un mundo de arte plural. Primera Edición. Editorial PAIDÓS. Nueva York.

Danto, Arthur C. (1981). La Transfiguración del Lugar Común. Primera Edición. Editorial PAIDÓS. Nueva York.

Danto, Arthur C. (2005). Las tres cajas de brillo. Publicado en: Estética después del fin del arte, ensayos sobre Arthur Danto. Primera Edición. Editorial La balsa de la medusa. Madrid, España.

Díaz Bringas, Tamara (2003). En el trazo de las constelaciones. Centro Cultural de España. San José, Costa Rica.

Durkheim, Emile. (1895). Las reglas del método sociológico. Ediciones BOGOTA. Colombia.

Entrevista a Marina Abramovic en 3º Biennale d'Art Contemporain de Lyon (catálogo). Paris: Réunion de Musées Nationaux, 1995.

Fusco, Coco. (1999). El performance latino: la reconquista del espacio civil. Publicado en: Horizontes del arte latinoamericano. Primera Edición. Editorial TECNOS. Madrid, España.

Larañaga, Josu. (2001). Instalaciones. Primera Edición. Editorial NEREA. Los Ángeles.

Marchán, Fiz, S. (1994). Del arte objetual al arte de concepto. Ediciones Akal. Madrid, España.

McEvelley, Thomas. (2007). De la Ruptura al <<Cul de Sac>>, arte de la segunda mitad del siglo XX. Primera Edición. Ediciones Akal. Madrid, España.

Meireles, Cildo. (1999). Inserciones en los Circuitos Ideológicos 1970-1975. Editorial Phaidon. Londres.

Núñez de Arco, Jorge. (2005). La autopsia. Primera Edición. Cooperación técnica alemana.

Pérez-Rattón, Virginia. (2005). Las armas equívocas de Priscilla Monge, Publicado en Armas Equívocas. San José. Publicaciones TEOR/ÉTica.

Ramírez, Mari Carmen. (Abril, 2002) La opción del conceptualismo: ¿un “ismo” más o una “táctica” de sentido? Publicado en: Situaciones artísticas latinoamericanas. TEOR/ÉTica #15.

RESUMEN DE LA CONFERENCIA DE JOSEPH KOSUTH: VARIOUS ACCOMODATIONS. Consultada el 25 de julio de 2006.<http://www.unia.es/artepensamiento03/ezone/ezone09/nov04.html>

Schimmel, Paul. (1998) Leap into the Void: Performance and the Object, in: Out of Actions: between performance and the object, 1949–1979, MoCA Los Angeles, New York/London,

Vallecillo, Adán. (Marzo, 2007). Denominaciones y retrospectivas. Publicado en: Denominaciones y retrospectivas. San José. Publicaciones TEOR/ÉTica.

W. Seitz, The Art of Assemblage (exh. Cat., Museum of Modern Art, Nueva York, 1961)