



● La **Ultima** Exposición Futurista **artur**

carice ●

Arturo Cariceo
La Última Exposición Futurista



UNIVERSIDAD
DE CHILE

FORO
DE/LAS
ARTES
2022 

FFN FUNDACIÓN
FRANCIS
NARANJO
LAS PALMAS DE GRAN CANARIA



Ayuntamiento
de Las Palmas
de Gran Canaria



Departamento
de Artes Visuales
Facultad de Artes
Universidad de Chile

dav



GALERIA OBRA ABIERTA



Arturo Cariceo. La Utopía de la “Sinestesia” en el Arte Contemporáneo.

Samuel Toro Contreras¹

Este texto se presenta, a partir de una primera lectura, de manera cronológica, sin embargo, una revisión transversal puede permitirnos conjugar lo que podríamos denominar como “experiencias vinculantes de relaciones isomórficas”.² Con esto último, lo que planteamos es una especie de intento de perspectivas sobre los ejercicios de Arturo Cariceo en tanto experiencias no separadas (todas), necesariamente, de maneras temporales, y el encuentro que estas pudieran tener desde diversidades de conjuntos no lineales (pero sí relacionados), a pesar de la experimentación y progresión de trabajos, a través del tiempo, que se pudieron llevar a cabo en variedad de obras y relaciones del arte con su referencia histórica tautológica.

Entonces, intentaremos -para abarcar sus etapas artísticas- la generación tentativa de una “modelización ficcionalista” basada en acontecimientos programados por el artista dentro de tramas historiográficas no limitadas por los devenires de la causalidad, pero sí dependientes de ella. Intentaremos ir explicando, y aclarando, estas cuestiones en la medida que nos adentramos en los procesos y resultados de Cariceo. Primero contextualizaremos una breve historia generadora de los “resultados” de esta antología.

Quizá el principio sea lo más complejo de analizar, dado que lleva las bases de todo lo que se realizaría con posterioridad. Comencemos con parte de la experimentación (no necesariamente responsable) de una modelización ficcional.

En teoría de ficciones encontramos dos líneas generales argumentativas que se diferencian entre sí: antirrealistas y realistas. La primera, desde una perspectiva literaria, no concibe las ficciones como entidades que existan, o, más bien, no aceptan que puedan ser reales. En este sentido, aceptan que en el lenguaje se utilicen paráfrasis (como “operadores intencionales”) para dar cuenta de las ficciones. Por el contrario la línea realista apela a que en el lenguaje -en las oraciones que lo conjugan- se comprometen entidades de ficción. Nos basaremos en esta última posición, particularmente la *creacionista* posterior al *neomeinongianismo*. El motivo de considerar esta línea de pensamiento se basa en que las creaciones del intelecto, generadoras de ficciones, no le podemos atribuir propiedades clásicas debido a que en la cantidad de interacciones y procesos de cambios que se generan, estas propiedades de identificación del objeto no nos sirven, pues un objeto ficcional (y no) puede, eventualmente, cambiar “infinitamente” sus propiedades y mantener su identidad. En este sentido, tendremos que preocuparnos por las dependencias del objeto y no sus propiedades.³ En este tipo de ontología (artefactual) cabe preguntarse por cuáles son los tipos de entidades que uno puede admitir (o comprometer), o no. Las ficciones y ficcionalizaciones se encontrarían en nuestra cotidianidad, comportamientos, deseos, decisiones de vida y muerte (tal vez dentro de una ontología plana). Pero, a pesar de vivir y ser parte de nosotras, sus existencias no se encuentran en el espacio tiempo, ¿una paradoja? No. Las artes no miméticas deben expresarse y manifestarse en el espacio tiempo para que conozcamos el principio

de su existencia, pero sus alcances son invisibles (no confundir esta invisibilización con un idealismo platónico, ni tampoco, necesariamente, a una contundente oposición de corriente nominalista, pues esta última -consideramos- tiene algunos lindes difusos en parte de sus categorías de negación y “aceptación” de objetos abstractos). La posibilidad, metafórica o real, de una sinestesia completa se nos presentaría como una enorme integridad perceptual de las dimensiones mencionadas, pero su fuente utópica de búsqueda sería el silencio “imposible”, la trascendencia de lo desconocido, pero a través de la inmanencia de nuestra respuesta de vida dimensional reconocible.

A partir de lo anterior tenemos un primer momento de base del modelo ficcional para hacer el intento de adentrarnos en las obras/experiencias de Arturo Cariceo. Desde aquí, la lectora conocedora del trabajo del artista sí podría encontrar una paradoja inicial, pues una de las fuertes bases de su producción artística es el significante, incluso, posiblemente, uno elevado a la potencia del vanguardismo neobarroco latinoamericano. Pero el contexto del artista, en tanto de una modernidad inacabada, o no consagrada territorialmente, conlleva parte de estas paradojas y, también, contradicciones, pues la extrema polaridad convergente, e imposible, entre un “todo” (imposibilidad barroca) y una nada (imposibilidad utópica neo-vanguardista) acumulados nos da la posibilidad de abarcar un significante vacío como parte de una opción estética, la cual vaciaría (y quizá eliminaría) los significados de una posible lectura neobarroca y a la vez permitiría la ficción utópica. Pero aquí nos encontramos con un nuevo problema (no para la modelización), pues Arturo nos hace presentes los significantes técnicos y tecnológicos de épocas locales, es decir, chilenas (dentro de la mundialización); o sea los elementos resultantes y sus residuos de los procesos de tecnificación tomados de parte de las pri-

meras vanguardias de la aceleración y “velocidad del tiempo”. Pero este principio futurista es llevado a su extremo, es decir a los límites suprematistas y neoexpresionistas en la pintura y cageanos en el sonido. En este sentido, a través de un inicio progresista de principios del XX y sus límites en la segunda mitad del mismo siglo, Cariceo toma sus bases conceptuales para interrogarlas, concentrándose en la (im)posibilidad de la sinestesia inundada de significantes críticos de la modernidad del desfase tecnológico. Este desfase-significante nos lo presenta como una de las condiciones de posibilidad de lo invisible y lo “repleto sonoro”, lo cual también nos lleva a la ya mencionada imposibilidad cageana del silencio. Esta última posición de la materia significativa del sonido la revisaremos en alguna de las etapas descriptivas, donde la influencia de fines de los 80, 90, y de lleno en el 2000, no pasan por el adoctrinamiento disciplinar de la capitalización del concepto de arte sonoro, hija de las nostalgias vanguardistas mal cosificadas en las experiencias nacionales de sus pares sonoristas, sino que buscan su propia diferenciación. No creemos que estos lo entiendan aún, pues la tendencia generalizada y la búsqueda de escena de arte sonoro chilena fracasó desde que nació, debido a la aséptica posición que inundó la reflexión heredada de un posestructuralismo europeo y una post-dictadura que contradecía la posición anti-industrial de la creatividad de Adorno, pero que en sus bases estaban heredando el purismo crítico musical de este filósofo. En el proceso, hasta el día de hoy, mantienen esta herencia, incluso en los intentos de experimentaciones pseudo-políticas. La experiencia con los artefactos físicos nunca han alcanzado, o intentado al menos, la reflexividad significativa más allá de la anécdota del objeto reificado en su belleza neoclásica. Quizá exista una mayor comodidad conceptual, en las bases de su producción, al pensar en los jóvenes constructivistas rusos, pues, de alguna forma, los procesos de tecnificación

del mundo en relación a la construcción de un nuevo mundo (un “nuevo humano”) político sin desconocimiento de las experimentaciones límites vanguardistas (Malévich) se integraban con extremada facilidad con un progresismo tecnológico de aceleración física y simbólica (Futurismo). No entraremos, acá, en los reparos de Diem -a propósito del “Monumento a la Tercera Internacional” realizado por Tatlin- pues la dicotomía entre una tautología artística y una funcionalidad técnica quedaría resuelta en la abstracción ficcionalista a la que pertenece gran parte del “campo” artístico, sobre todo desde la pérdida de la “identidad” clásica propuesta en este modelo reflexivo, pues el conceptualismo -incluyendo las primeras experiencias *hacktivistas* del net.art- nos ha permitido acentuar gran parte de nuestra esquizofrenia estética, independiente del valor moral que se le pueda atribuir.

Antes de entrar en la siguiente fase “cronológica” de Cariceo, considero necesario hacer un recorrido, general, por su proceso de los 80 en lo que respecta a la materialidad que nos referíamos más arriba.

En una columna periodística que escribí en el 2021 mencionaba, por primera vez, a Arturo Cariceo; en aquel texto hacía referencia al tema de la invisibilidad en el arte como el valor de lo que “no se presenta” dentro de la complejidad de la representación, donde antes de los experimentos en torno a la invisibilización de lo mimético no se reparaba en el “objeto en sí”, sino en lo que no puede encontrarse, lo inexpresable, lo irrepresentable a través de la representación (esto nos podría recordar lo irrepresentable de la representación y su violencia en Lyotard). Me autocito, textualmente:

« La diferencia con las posvanguardias nace de la for-

malidad, y es a través de ella que se plantea la disolución representativa de lo existente en tanto sostenedor del arte (y de la neurótica “responsabilidad” ética-estética de la aparición y desaparición). Virilio ya nos mencionaba sobre la velocidad y desaparición, pero a través de las tecnologías, donde el cuerpo no puede “sostener” el vértigo de la aceleración y su ápice actual en lo digital. »

« Uno de los errores categoriales de Virilio es la relación de la desaparición con el concepto de virtualidad, pues, siguiendo a Jean-Marie Schaeffer, lo virtual ha existido desde que se piensa o imagina algo, es decir, desde la tecnología del lenguaje en la imaginación. Yves Klein en 1958 realiza su primera exposición de la nada, donde en la galería no expuso nada, solo un cóctel azul y algunos marcos de las ventanas también azules (azul Klein). Sorpresa, indignación, miles de personas intentando entrar para ver lo que no verían. En el conceptualismo sabemos que los objetos físicos que se emplean, en su gran mayoría, no son relevantes, pueden ser reemplazados, pues lo relevante es el ejercicio intelectual, pero es un emplazamiento intelectual estético no necesariamente de la belleza entendida dentro de cánones, o la belleza histórica sobre la sublimación divina. John Cage” (como se mencionaba antes) exploró el silencio en su relación con la “nada”, descubriendo –y trabajando con ello– su imposibilidad sensual, haciéndola posible como representación simbólica, es decir, como concepto. »

Arturo Cariceo, desde los 80 no sólo invisibiliza los objetos de las

salas de exposiciones tradicionales, “sino todo lo que rodea la ritualización del contexto cultural aprendido sobre la recepción del arte, es decir, una cierta desvinculación de la modelización de los objetos del mundo del arte, en el intento de superación de los sentidos” de ese campo cultural. En este sentido, la invisibilidad también es un contrapunto del resultado del entorno social, político e histórico, donde “la transmisión” es parte integral del lenguaje; la singularidad, o la individuación del artista, antes de la “era” de la digitalización ha sido el espacio tiempo, hoy podría ser, desde lo figurado, la telepresencia. Parte de esta “transgresión” podría asociarse a los inicios de la subcultura artística del Situacionismo y Neoísmo, pues las apropiaciones, desvinculaciones autorales de forma paródica, vulneración de las “identidades creativas”, la referencia y utilización “irónica” de todo lo disponible en la “creación de cultura”, y bastante más, formaron parte -y lo siguen haciendo- de la “materia prima” del artista. Aunque Arturo insistió en que en los 80 estaba más marcado el Situacionismo y el Neoísmo en los 90, no dejamos de ver ciertos principios de este último en una proto-producción ochentera. Los alcances situacionistas no los podemos alcanzar a referir desde la posible posición nostálgica o reivindicadora de una “internacional”, pero sí en los aspectos de des-formación en las relaciones de oportunidad y deliberación de momentos en que la construcción de acontecimientos las practicaba en el principio de rebeldía juvenil para el desconcierto propio y de su alteridad “inmediata”, “distante” y “descalzada” del espacio, como el ejemplo del trabajo “Federicci Number Nine” de 1987, en donde, desde una explícita influencia de Asger Jorn -desde los principios letristas y situacionistas, antes del Instituto Escandinavo de Vandalismo Comparativo- realiza un desplazamiento de ansiedad neovanguardista dado por el proceso histórico del momento de dictadura, la designación del rector Federicci en la Universidad de Chile y las movi-

lizaciones y disturbios estudiantiles que generó. Desde este período el recurso técnico telefónico del fax ya conformaba lo que los ejercicios invisibles le demandaban, dada la relación entre el acontecimiento político, el descalce cultural del retraso neovanguardista y su posición en torno a la no perpetuación de la codificación validadora local, es decir, a partir de la transmisión de los envíos por fax a lugares “olvidados” y a quienes “no sabían” que estaban recibiendo, se autovalidaba irónica y tecnológicamente desde la singularidad y multiplicidad de individuaciones técnicas que conllevaban la necesaria ansiedad de la marca que no podíamos percibir ni registrar, pero que a la vez, en las múltiples e interesantes contradicciones de la carga del significante iba desfigurando, pero no a través del ejercicio plástico manual tradicional, sino que le dejaba esa tarea a la máquina transmisora del momento, o sea, la clara concentración simondoniana del objeto técnico en, repetimos, su propia individuación. Lo que iba rescatando nuestro artista eran los resultados de la retransmisión, una y otra vez, de los envíos, lo que generaba una materia entintada y distorsionada que iba desde una posible figuración, hasta diluirse en una abstracción maquínica. Es como si rescatara la obra de la misma máquina individuada en el momento en que decidía que esta debía entregársela para ser mostrada como artista, independiente de las condiciones de las fantasías de escena y los galerismos oportunistas desfasados. Este período lo llevó a cabo hasta mediados de los 90, siendo parte de su etapa de “obra electrográfica”. En este proceder, las performances que también realizaba en llamadas por teléfono, por sus propios cálculos personales desde las guías telefónicas, también formaban parte de una relación y reacción de desfiguración del soporte habilitador del arte, pues el sustento era, en estas ocasiones “sí” un significado, pero que no podía ser percibido y delimitado por la necesidad de visibilización galerística de la época (y aún). En la constante, que no

separó su producción, el sonido y la música -como “excusa plástica”- en el título de esta obra que enunciamos como ejemplo se encuentra la fusión del nombre dictatorial del nuevo rector (Federici) y el corte experimental del *Álbum Blanco* de los Beatles: “Revolution Number Nine”, de ahí: “Federicci Number Nine”.

Un párrafo escrito por él, a partir de este trabajo, lo consideramos decidor del “espíritu” que lo acompañaba:

«Nadie sabía demasiado sobre el tema del teléfono como medio y fin artístico. Estaba jugando en la oscuridad a los ojos de los demás. A mi me parecía muy interesante crear obras remotas y ubicuas pero, al mismo tiempo, veía que en estas situaciones telefónicas, tendría que lidiar bastante. Para los profesionales del gremio, cambiar las galerías o museos por un paso hacia lo desconocido, por rutas menos transitadas, era un mal viaje. No era mi caso. A la vista de unos, mis performances, por ejemplo, hablando por teléfono como cualquier persona, eran una tremenda idiotez al no estar en sintonía con el arte postal, las truculencias de dandismo artístico o coqueteando con el sadomasoquismo performático. Hubo otros, no pocos, que se ponían nerviosos porque la presencia física del proceso creativo del artista quedaba ausente, un razonamiento que ignoraba el valor del involucramiento mental del artista. Cretinos.»⁴

Hasta el momento, podríamos inferir, implícitamente, que estos ejercicios de Cariceo se desenmarcan de la constante tardía tradición de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile cuando era estudian-

te, acelerando, forzosamente, lo que ya se venía intentando en otras décadas “más formalistas e informalistas” con respecto a los “aceleramientos” modernistas en la pintura, pero ahora a través de su propia utopía empapada de una “plasticidad” moderna desde los elementos tecnológicos que le permiten abarcar la herencia de la experimentación sonora (en el mundo) de principios y mediados del siglo XX, y tomar el descalce cultural de las primeras digitalizaciones en diálogo con los medios analógicos, para dar(se) cuenta de un desfondo no implicado en la anacronía nacional con respecto de las posibles escenas de ese entonces y las posteriores a la década de los 90.

En la misma década, los principios de mezclas, sin permiso (actualmente tampoco se piden) de DJ comenzaron a emerger como una explosión en los *crossover*, lo que para Cariceo fue un importante empuje e inicio para llevar a cabo sus planes de invisibilización conceptual a través de los sonidos, lo que, en primera instancia, alguien demasiado educado (como nosotras) en el tema relacionaría, inmediatamente, con el silencio *cageano*. Pero Cariceo quería más, e intentó explotar al máximo la saturación de mezclas, incluso en los eventos donde muchas personas debieron pensar que era un DJ “de punta” del momento y bastante “onduro”. Sin embargo, lo que se encontraba realizando era una relación sistemática de las artes visuales con la música como materia sonora, sin desconocer la herencia de las vanguardias en el tema, pero integrando sin ningún permiso cultural la fiesta, la música, en tanto sonido, y la continuación de su proyecto invisible como visualista. Lo importante, en este punto, es que estas tres menciones que se mezclaban (y las sigue haciendo) no son elementos disciplinares separados para él, sino una misma trama significativa tomando los recursos (como desde un comienzo lo hizo) técnicos de los períodos que iba recorriendo. Su atención no se encontraba en encajar en

una escena (casi inexistente en Chile por lo demás), sino ingresar en su propio imaginario todo los recursos tecnológicos desde sus bases, más no desde los intentos “impresionantes” de lo que vendría a ser, después, el concepto de artes mediales o arte y nuevos medios bajo bases estandarizadas de la herencia decimonónica chilena de intentar emular, en una carrera sobre quién tiene una última versión conceptual o tecnológica sobre el uso estético pasivo. Cabe recordar que Manovich realiza una oportuna aclaración entre los nominados “nuevos medios” dentro de una convergencia histórica que estaría conformada por la separación de las tecnologías de la información y las tecnologías de la mediatización. Cariceo, por el contrario, iba en su propia corriente de incomodidad de aquello que no se ha detenido hasta el día de hoy en las artes nacionales. Su intención era el “Desborde” de su propia contemporaneidad a través de todos los símbolos existentes dentro de la cultura docta, de masas y los procesos tecnológicos a partir de la crudeza inicial que les pudo haber dado forma como artefactos, más que como el uso predeterminado de aquellos por la cultura.

Mientras practicaba en los lindes de las diversiones que le brindaba el *crossover*, mezclaba no solo los sonidos y sus alcances dentro de la tradición popular que percibió como logros -comerciales o no- de las utilizaciones de la música acusmática, electroacústica, y las experiencias más radicales de los años 60 y 70 del siglo XX en la materia, sino que, volvemos a repetir, sistematizados en el entramado de ejercicios donde la concepción de la invisibilidad era el sustento de la ironía cuestionadora de la falta de soporte crítico, dentro de las artes, de los dispositivos individuados y repartidos en los usos cotidianos y de intento de aceleramiento formal, es decir desde la estructura final y no de base por parte de la gran mayoría que inten-

taba, y aún intenta, conjugar lo que se pretende como arte contemporáneo, pero que no se consigue debido a la pretensión del uso y su mediación, y no a la relación crítica de los principios de la base experimental significativa (un ejemplo de Chile es el forzamiento académico, en relación a los significados, que se le intenta dar al grabado y muy pocos ensayos sobre sus procesos significantes). En este sentido, Arturo hizo ese intento a pesar de saber sobre la incompreensión de sus propios pares sobre el aceleramiento primitivo, al menos del intento de la superación de la *Tekné*, por un *Arché* farmacológico, el que podría, hoy filosóficamente, buscar probabilidades no deterministas, pero si encauzadoras en una posible estocástica metodológica. La sociología, a pesar de no quererlo en algunas de sus perspectivas, lo estudiaría de formas deterministas.

Recordemos que el marco modelizador ficcionalista artefactual nos permite las vinculaciones y desvinculaciones de las conjugaciones “paradójicas” entre la necesidad de ciertas muestras finales físicas y su proyección (a partir del significante que conllevan) hacia la indeterminación e “imposibilidad” de abarcamiento en la “pérdida” de lo ruidoso, del silencio y de la invisibilización. También nos ha permitido relatar las experiencias marcadamente irregistrables, pero que pueden ser contadas oralmente, y en este caso en un texto. Continuemos con su proceso y ejemplos de sus exploraciones.

Junto, en paralelo, cruzado, integrando conjuntos, o como se quiera establecer la proximidad de los ejercicios de Cariceo, entre 1989 y 1999, la mezcla *crossover*, integrada a la polaridad de extremos conceptuales de la visibilidad e invisibilidad, practicaban los descalces “desbordados” y “des-concertados”⁵ de la herencia crítica moderna de la representación hacia la simulación, y llevada hasta la presentación

performática (ya no representada ni simulada) en un malestar por su contexto cultural que literalizaba las herencias neovanguardistas posicionándolas como elementos de crítica de culto y de formalización tardo-académica. Arturo pasó por alto esto último; saltó el período que le correspondía como generación e intentó mostrar, directamente, sus pretensiones con la herencia semiótica, semántica y estético-política a la manera singular que, como mencionamos antes, vinculó su contexto socio-cultural des-concertándolo, evidenciándolo y borrándolo como ejercicio de su desvinculación con el medio formal de la capitalización de una escena que hasta el día de hoy opaca la mediocre situación (educacional y política) de las artes nacionales y, por otra parte, el “uso” de la constante técnica-tecnológica existente en toda la interfaz cultural en que se encontrara. De acuerdo a lo último, y en este sentido, no era necesaria la búsqueda de los modelos, o directamente modas, de los elementos significantes en el viaje histórico de la burguesía chilena a los centros europeos para traer el último dispositivo aprensible, sino que era suficiente (también junto, y/o gracias, a la “globalización” técnica) con la telúrica del entorno nacional para ejercerse como base de su propio modelo internacional. Es decir, los desplazamientos de “ida y regreso” culturales que abordaba (y aborda), podrían considerarse como -y en el humor de la providencia quizá él no lo quisiese- un artista que plantea una marca territorial con respecto a la historia de las artes en el mundo, donde los dispositivos, claramente, son tomados dentro del entramado civilizatorio-cultural y no en la referencia que se le suele hacer al concepto como si solo se tratase del artefacto.

Otro ejemplo de su relación “desbordada”, y de cualidades paradójicas, para el entendimiento lineal, son elementos como el uso de diapositivas en un “juego” de dualidad, donde una se encuentra com-

pletamente cubierta para no dejar pasar nada de luz y la otra, por el contrario, deja pasar toda la luz que el alcance del marco lo permite; el cuadro de la “recepción de la proyección” de estas dos diapositivas es un vidrio antirreflejo. En este caso, la elección de usar diapositivas profesionales es deliberado dentro de su lectura de la carga del significativo puesto en crisis como desplazamiento “sinestésico”. Lo mismo, o análogo, sucede con dos discos compactos, uno transparente y el otro negro sellado al vacío, donde, nuevamente percibimos su “necesidad” del silencio ruidoso, o ruido silencioso, dentro de la invisibilidad significativa del elemento del disco compacto. El resultado de poner en práctica el uso de los discos traía como respuesta lo que ya se supondría: “silencio”, y también desplazamiento “sinestésico” del elemento físico como significativo.⁶ Las partituras *online* realizadas en los 90 con la tecnología *Flash* (hoy en desuso, a menos que se utilice ingeniería regresiva) no intentaban una serie de indicaciones homologables a las de la música contemporánea, o a las experimentaciones más radicales de las vanguardias y neovanguardias, sino a proponer una experiencia sensual con el propio elemento partitura, las cuales, obviamente, también tenían su potencial de ser ejecutables sonoramente, pero a partir -y repetiremos esto- del ejercicio “sinestésico” significativo. También, a fines de los 90, la experimentación la llevó a la temporalidad del descalce “desbordado”, por ejemplo con la realización de intervenciones en *flyers* de eventos que ya habían sucedido,⁷ es decir, invitaba a eventos que no se podía asistir, pues no iban a existir en un futuro cercano, sino que ya habían sido realizados, por lo que entraba la lectura de lo “obsoleto” en tanto información a-temporal des-fasada. Aquí, la base de ficcionalización lingüística nos invitaba a hechos no encontrables espacio-temporales, pero que sí existieron en esas dimensiones, pero en un tiempo no encontrable en el intento de la vivencia de la invitación, por lo que las “posibilidad

de hecho” en ellos debían suponerse ficticias.

Otra de las interesantes experiencias, de fines de los 90, fueron parte de lo que denominó “arquitecturas sonoras” donde, por ejemplo, realizaba acciones utilizando el espacio físico de una oficina para ser visitado como una exposición, pero quienes asistían no escuchaban el sonido trabajado para la exposición, a menos que se estuvieran fuera de las oficinas, y fuera del edificio: el desfase invisible del silencio ruidoso de desconcierto sobre la línea de percepción que se esperaba dentro de las condiciones convencionales de asistencia a una realidad determinada. Es importante mencionar que no habían indicaciones algunas para “aclarar” que debía salirse de la oficina, o de cualquier otro medio de sugerencia que indicara algún tipo de comportamiento por parte de quienes asistieron; era un acontecimiento que te lo “encontrabas” o no.⁸

El acceso a los artefactos técnicos tenía una cierta particularidad de época técnica, pues no todas las personas podían acceder en el sentido material económico. Lo que a Cariceo le importaba es dejar la huella del ejercicio de punta vinculante al momento coyuntural técnico, más no entrar en el compromiso directo con la política-estética de las relaciones de poder y ejercicio que determinan las condiciones materiales para el acceso, pero lo interesante es que como iba al significativo más de base, si era posible, a pesar suyo, pues no apelaba, necesariamente, al recurso más aceptado en el sentido de la actualización del mismo para la denotación de su muestra en la realidad artística. Es esto en lo que se concentra fuertemente: el arte.

Es importante dejar(nos) en claro -reiterando lo del comienzo del texto- que el descalce conceptual entre lo material y lo vinculado a

la modelización ficcionalista no debe leerse como una dicotomía en lo que respecta a la identidad clásica indiscernible (Leibniz), la cual refiere a la identificación a través de las propiedades, y la vinculación con la variedad de posibilidades de significantes que no cambiarían la identidad del objeto. Es por esto que la invitación conceptual podría confundirse con la idealización del significado, lo cual, a pesar de que ya nos referimos a que es necesaria la interpretación del significante, este no intenta ser, precisamente, el “puente” para llevarnos a la total conceptualización que suele arrastrar las artes nacionales: una inflación del significado; un temor al cuerpo; un descalce de la experiencia del sentido -y los sentidos- en el significante como “cerebros sin cuerpo”. Lo interesante, dentro de lo paradójico, es que, a pesar de una deliberada “fuerza” vacía del significante, las posiciones en las que se ejercen sus acciones son siempre, deliberadamente, de acuerdo al contexto material histórico (a pesar de Chile) y su posición simbólica en relación a los lugares (físicos o no) donde se emplaza.

* * *

En términos formales, toda la técnica, de fines de los 80, se realizó en radiocasette, posteriormente el resultado se digitalizó.⁹ Aquí se percibe una fuerte influencia del futurismo, de la música concreta y electroacústica, pero con la evidencia de los recursos y referencias de la década en que el artista lo elaboró: muchos momentos de no reconocimiento de las fuentes sonoras, inversión de cintas, prosodia, utilización de programaciones de radios fragmentadas en, principalmente, desintoniza del dial con un constante deslinde sonoro, donde, tal vez, el linde es el espacio de la incertidumbre y de la búsqueda de un placer no conocido, que a la vez no buscaría agradar a primeras (y quizá a segundas), pues es el espacio de la analogía del “intertexto” lo

que se encuentra entre un bloque y otro (en el sentido deleuziano).

En el mismo período podemos escuchar muchos *samples* en una base electrónica que no pierden el *house* de la fiesta sudorosa en éxtasis (o quizá LSD al comienzo). En este momento, una mezcla de esta descripción con un fragmento que me comentó Arturo:

« ...cortes en profundidad; te darás cuenta que, en este compilatorio sobre un cachalote sonoro, estoy del lado de Ismael no del capitán Ahab y que, para seguridad de todos, tampoco estamos en el ballenero Pequod. »

El ritmo se mantiene, aunque en las demás mezclas también quizá, solo que no es tan notorio por la falta de una base de percusión momentánea. Momentos de utilización *Lo-Fi* en los arreglos, lo que antecede al desequilibrio programático del dañino *noise* (a mis oídos) de la composición que vendría después; utilizaciones referenciales de Schaeffer y Stockhausen en arreglos vocales que también serán explícitos, como influencia (o referencia) de las creaciones posteriores.

Mientras “avanzamos” en los posteriores períodos, podemos continuar percibiendo la influencia de la música aleatoria quizá iniciada por Stockhausen, sin embargo, se nos presenta una tendencia con recursos de grabaciones de campo (paisajes sonoros urbanos) y música “envasada”; acá también podemos percibir el intento *schaefferiano* de desvincular el referente de la fuente, esto como una consecuencia de su proceder signficante. Momentos *hardcores*, *grindcore*, pero mezclados desde la tradición electrónica de las vanguardias; se perciben sutilezas de un industrial muy “sucio”. Sin “esperarlo” entran guitarras eléctricas con mucha distorsión noventera; sonidos de porno, bebés,

música clásica en toda la mezcla mencionada anteriormente; una entrada de voz femenina con una especie de canción de cuna para terminar con un silencio de casi 30 segundos. Se pueden escuchar entradas de elementos ya usados en otros discos: rock de guitarras noventeras, relatos sacados del dial radial con alternancias y desintonía, sonidos de programas de TV e intro de animaciones.

En otros discos se escucha más cargada la electrónica *house* y momentos del pop electrónico, es una fiesta disco: bases electrónicas noventeras; más percusiones (por momentos) con fuerzas y luego incidentales. La “necesaria suciedad” reaparece con lo que se percibe como un vinilo scratcheado; ritmos de fiestas *speed*.

La referencia simbólica y técnica es claramente dirigida a mostrarnos que en estos rock/pop comerciales ya se encuentran las experimentaciones electrónicas de las vanguardias, sintetizadas, pero puestas a prueba en una reificación absorbente del capitalismo experimental que, paradójicamente (y recordemos que la lectura del análisis de los trabajos de Cariceo que hacemos lo paradójico no es un concepto en pugna con el modelo que hemos elegido) generó “hijos” de una interesante experimentación abrasadora del consumo, la rebeldía lucrativa y una innegable fuerza comprimidora de las largas experiencias de los y las precursoras de la electrónica en el mundo.

En parte de las conversaciones con Arturo Cariceo, y sus relatos sobre las experiencias de los períodos que se sucedieron, consideramos importante citar textualmente sus descripciones y reflexiones orales a continuación:

« Una de las primeras cosas que busqué en Internet

-cuando había que ocupar la línea telefónica- fueron noticias sobre John Cage. Lo encontrado, en unos motores de búsqueda que demoraban una eternidad en cargar las páginas, fue “Silence: the John Cage discussion list”. De ahí saqué el título para mi primer recopilatorio sonoro: “Más discos que John Cage”, agrupando todo lo que hice antes de Internet, un montón de cortes acusmáticos bien punkis, con los decibeles a tope, mucho casete y un computador viejo. Luego, vino “Malebitch”, un compilado de mis contenidos audiovisuales. En ambas colecciones hablaba de los incómodos años ochenta, del mamarnos una dictadura amordazados. Era una lata de época, porque ni con el retorno a la democracia se podía hablar. Aún así, caché al tiro métodos de producción sonora, porque estaba todo el rato con grabadoras con el único objetivo de meter ruido en medio de la nada ... Hasta que llegó Internet, marcando un punto de inflexión, un antes y un después. Aluciné andar súper conectado, me tiró la adrenalina a cien, viendo cómo se reducía la lejanía geográfica, encerrado por horas frente al computador, agarrando todo de Napster y Ubuweb, potenciando mi rollo sinestésico de escamotear poéticamente medios y soportes. »

« Como ya tenía la oreja puesta en la energía de los vanguardismos, y sabía del concepto “arte sonoro” por revistas de arte gringas, viejas, de los años setenta, se me empezaron abrir muchos mundos, fue muy rápido, sentí que estaba en una posición de libertad de opinión y expresión que me permitía hacer, más o menos, lo

que quisiera bajo el mandato independiente de “hazlo tú mismo”. Jugaba con eso, potenciando una cadena de cosas donde mis reproducciones invertidas se pusieron *rave* y los bucles, *electropop*. O sea, sin hacer diferencias entre lo docto y lo popular. Para mí por lo menos. Básicamente, esa fue mi dinámica noventera, aprendiendo sobre la marcha, pensando que mi desacomplejado viaje iniciático en el mundo digital sería mucho más fácil en este siglo, por los avances tecnológicos. Sin embargo, descubrí que seguía siendo una experiencia abrumadora, porque estaba en un país que trabaja codo a codo con el “neopompierismo”. En todo caso, con el listón alto de la era de Internet, poco importaba ya lo que había antes o lo que vendría después: el futuro empezó a darse recuperando el pasado en una pantalla táctil, y mi perspectiva, un punto de vista sobre las diferentes versiones y facciones del arte sonoro en formato de Obra Invisible, dejó de ser un problema arenoso. Por supuesto, si tienes la mente abierta. »

« Soy un tipo que oye colores y ve sonidos. Fueron pasando cosas, acá y allá, esto y lo otro, cuando el ruido, el silencio y la elipsis entraron en mi cabeza, llegando a un punto en que decidí llamar “canciones” a mis obras. Me seduce cantar a través de mis imágenes, dejándome llevar por revelaciones sensoriales; por Tiziano, llamando “poesías” a sus pinturas; por Kandinsky, escuchando “composiciones” en las suyas; y por otros más, *of còrs*. »

Para acercarnos a un preámbulo conclusivo...

Luego del resumen -acotado descriptivamente- sobre un largo período de experimentación artístico/sonora, podemos, a través de la “simulación”, que no sólo caracteriza la invisibilidad de las obras de Arturo Cariceo, sino a gran parte de la tradición artística moderna del mundo en lo que respecta a las elecciones entre el significado y el significante desde la posición ficcional y ficcionalista, establecer una posición de adelanto que nuestro artista realiza en relación comparativa con el territorio nacional y latinoamericano, pues los intentos de repercusiones vanguardistas y neovanguardistas en el continente han mantenido un truncamiento “disimulado” en lo que respecta a su posición radical, honesta, antecedida por las técnicas y tecnologías globales. Esto último, Cariceo lo hace materia extra saturada, donde no nos deja la posibilidad de encontrar huecos vacíos en la carga contemporánea que le da a toda la significación de los diversos desplazamientos (y por ver) de los métodos y actitudes de la autosimulación estética que nunca se deja “atrapar” por el vértigo de los cambios (particularmente del último siglo). En este sentido, la analogía del azar controlado que remitía a los experimentos de Stockhausen, también nos presenta a un artista, consciente o no, de los segundos procesos cibernéticos si lo pensamos desde una de sus perspectivas de autoorganización, como lo refiere Manolo Rodríguez, donde los principios del ordenamiento son tomados, o “arrancados al propio desorden”, de acuerdo a la referencia sobre “el desorden a partir del ruido” (Von Foerster, 2006), pero organizada en su singular negantropía artística.

La intranquilidad, aquí, es completamente necesaria para tensionar, permanentemente, ciertas “comodidades” que se han instalado en los logros locales, sobre todo desde principios de los 90, sin mencionar la creciente competencia de pares por la neurótica actualización re-

ferencial. Es así como, regresando al 2003, podemos mencionar las experiencias en el Pabellón 8 del Estadio Nacional donde, sin presencia de público ni convocatoria, y junto con el artista alemán Horst Hoheisel, Arturo Cariceo instala un disco CD, el cual, al reproducirse, no emite sonido grabado; el reproductor se instala encima de una hilera de libros de propaganda del golpe de estado chileno. En sus propios términos este trabajo es parte de lo des-concertante, lo que, desde la “literalidad” de la referencia, nos menciona su desplazamiento performático (dado el período histórico) de des-”Concertación”. A partir del 2009 nuestro artista deja las presentaciones sonoras y pasa a las “fotoperformances” sonoras, las cuales, son acciones realizadas para la percepción de la fragmentación fotográfica (en este caso, obviamente, digital). Esta etapa performativa podría ser vista como un momento no dificultoso de toma de encuadre digital de momentos o referencias, sin embargo, desde las primeras fotoperformances el cuidado en la posición de lo “representado” conllevó un trabajo de exposición del cuerpo que nunca le interesó mostrar en su proceso más allá de unos cuantos registros antecesores de cada resultado visual (subir un cerro con una batería a cuestas solo para registrar el momento en que se está, tradicionalmente hablando, sentado en la batería y tocando frente a un crepúsculo elegido; la procesualidad y el gesto recepcionado no existe, sino el trabajo que lleva a la o las imágenes elegidas. Torcerse los pies saltando una terraza para solo presentar una fotografía con una guitarra eléctrica que se destruye en el asfalto, sobre el techo de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile). Estos ejemplos, y todos los momentos que incorporaban fuertemente el esfuerzo del cuerpo los sintetizó en una referencia única como resultado de una dirección específica llena de significados, pero, sobre todo, y más importante, completada en su inmanencia del, repetimos, significativo que borra las dudas de un posible abigarramiento

conceptual. Un segundo momento de las fotoperformances se puede apreciar en las carátulas de discos ya terminada la década del 2010 y hasta la actualidad, donde incorpora programas de IA para integrar su “autorretrato” (muy recurrente en toda la historia artística, al menos por las y los artistas) integrados a “celebridades” y/o “personajes” célebres” de la historia del sonido y la música (Iggy Pop, Brian Eno, Larry Levan, King Tubby, My Bloody Valentine, Juan Amenábar, John Oswald, Holger Czukay, Kenneth Goldsmith, Sun Ra, León Schidlowsky, Miles Davis, Stockhausen, Murray Schafer, Olivier Messiaen, Edgard Váresse, Kurt Schwitters, Hugo Ball, Russolo, José Vicente Asuar, entre otros).

Esto último es interesante -como parte de un momento- en lo que mencionábamos al comienzo en relación del vaivén del significante vacío que, discutiblemente, se encuentra con los lindes de la significación, lo cual no deja de ser inevitable en la necesidad de la lectura o recepción del elemento, es decir, la materia ficticia que no se presenta en la percepción sinestésica ni sensible convencional y dimensionalmente, sino en tanto “excusa” para llevarnos a “Otro lugar”, el cual nos permite la excusa para atender lo des-calzado, independiente de hacia donde se nos lleve, pues el mismo proceso de des-calce nos permite estar y ser parte de la operación. Otro momento importante de esto fue, como parte de estas representaciones sonoras, lo que trabajó en la Trienal de Chile donde, en una sala oscura del museo, a través de pequeñas luces *led*, y voces de artistas abstractos chilenos, se representó una fantasmagoría en el intento “simbólico” de encontrarse con obras de arte que nos remitieran a un “más allá”.¹⁰ Antes de encontrarnos en el cuarto oscuro, la entrada es ascéptica y visualmente muy blanca, lo cual nos recuerda, casi inevitablemente, al interés por la crítica al aura benjaminiana (también mencionada en el disco

“El Aquí y el Ahora”) desde el ejercicio del cuarto oscuro fotográfico, el cual modeliza la representación de lo que era presentable a través de la retención de la luz. En este sentido, lo representable, en tanto irrepresentable, es lo fantasmagórico que se plasma en las “lecturas” fotográficas benjaminianas.

La posible épica en el trabajo de Arturo se enmarcaría dentro de lo que hemos mencionado antes: el desacato de los símbolos que se generan en una monopolización creciente oligopólica. El azar controlado -herencia de la música electrónica de principios del siglo XX- es uno de los elementos constantes de la producción artística sonora/visual, esto dentro de lo que las artes contemporáneas, siempre en relación a sus épocas ha estado, inevitablemente en lo que se “entiende” dentro de las teorías del caos, pues, aunque estas teorías se definen, en sus principios, como deterministas, sin embargo son cambiantes en relación a las variaciones de lo que acontece o puede acontecer. A pesar de establecerse como parte de las teorías deterministas, estas no responden a la linealidad de lo que se pretenda calcular como parte de un esquema micro o macro en relación, por ejemplo, a la posible crisis de las teorías autopoieticas que se extrapolan a lo social. A la vez, esto último, no da una nueva excusa para repetir la negación de la posibilidad abigarrada sin modelización.

Si bien, lo que intentamos comprender como sistemas complejos son, y han sido parte, de todos los procesos de subjetivación, uno de los aspectos de interés en los intentos de Arturo Cariceo, percatándose o no, ha sido un constante aceleramiento de lo indeterminado en lo que concierne al establecimiento de los signos que se comprenden y aceptan como arte contemporáneo. Él ha tomado un riesgo de vida como artista, y este es la potencia de su relación con los símbolos

de su contemporaneidad y coetaneidad nacional e internacional, lo cual lo ha llevado a practicar la interacción de todos los significantes posibles que se le han presentado para el interminable ejercicio de su puesta en realidad (y posiblemente irrealidad) de lo que nos hace confrontarnos, o no, en lo que concierne a los amplios y sinuosos caminos de las crisis representacionales que se evidencian, en la gran mayoría de las veces -inevitablemente- a través de las mismas representaciones; pero, en el caso de nuestro artista, desde la exploración, y puesta en tensión del constante, e insistente, significante moderno no determinista de una realidad accesible de inmediato a la relación sensual de todo lo que se aprecia, disfruta y rechaza de su trabajo, y de toda la tradición occidental latinoamericana del arte (y posiblemente de la historia del arte en general): la potencia inextinguible del “ruidoso y silencioso” significante vacío, en tanto potencia de condición de posibilidad de lo que hace, quizá, casi un siglo requerimos en las artes nacionales.

1 **Samuel Toro Contreras** es investigador independiente de Arte y Cultura Contemporánea. Doctor en Estudios Interdisciplinarios en Pensamiento, Cultura y Sociedad por la Universidad de Valparaíso, Licenciado en Arte por la Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación y egresado Magíster en Pensamiento Contemporáneo y Filosofía Política por la Universidad Diego Portales. Co-fundador del Festival Internacional de Arte Sonoro Tsonami, editor de Revista de Arte Sonoro y Cultura Aural, columnista de los diarios El Mostrador y Bío Bío.

2 El término “experiencias vinculantes de relaciones isomórficas”, proveniente de la matemática, lo extrapolamos a un ensayo de catálogo artístico para un intento enunciativo sobre las relaciones entre conjuntos a través de enlaces (vectores), es decir, lo

usamos como analogía sobre los conjuntos como momentos temporales, y las relaciones serían los vínculos cronológicos, y no, de las etapas, o procesos, del artista Arturo Cariceo.

3 Es importante aclarar que lo mencionado en este texto como “identidad” no lo referimos en contraposición con los principios filosóficos materialistas y realistas (partiendo con Deleuze) contemporáneas, sino que es referido, por ahora, como un recurso momentáneo de “separación” con la “identificación” clásica (desde Aristóteles hasta Leibniz), aún cuando no hagamos mención a los conceptos heterogéneos de la diferencia deleuziana que retomarán las filosofías contemporáneas, particularmente De Landa. Las referencias al concepto y su posible extensión al sujeto u objeto solo remiten al contexto moderno en el que presentamos gran parte de esta experiencia reflexiva del trabajo de Arturo Cariceo, no a una falta de vitalismo contemporáneo.

4 Cariceo, Arturo (2021) «Eighties 1986/89». Prólogo de Fernando Castro Flórez. El Gallo Espacio de Arte Contemporáneo. Salamanca, España / Galería Obra Abierta. Santiago, Chile, p.45

5 « Los noventa sofocaban. La alegría del retorno a la democracia duró poco. Pinochet siguió haciendo de las suyas. Me agotó la Concertación de los Partidos por la Democracia. Me fui a blanco, me “des-concerté”. Sólo quería bailar. Y lo hice, pasando del ruido *punketa*, al pulsoailable del *house*. » (conversaciones con el artista).

6 « Liarme con la manipulación de las cintas de cassette, durante el ocaso de una dictadura que aún irradiaba su luz maldita, otorgó a mis obras una pátina de significados estoicos e inexpresivos. Exploré las posibilidades de escucha de una cinta virgen, bisbiseando las disonancias de la banda magnética y las fronteras del micrófono de mi pequeño *walkman*. Era joven, no desatendía los

problemas de la sociedad pero, tampoco, iba a dejar de maravillarme cómo el silencio de dióxido de cromo te dejaba frita la cabeza en un cuarto de hora. Lo hecho no se diferenciaba de cualquier casete, eran trampantojos muy logrados hasta ser reproducidos en un equipo de sonido o reproductor de video, entrando en escena el ruido de las cintas apretadas, al revés, sin grabar y pregrabadas. Estaba en los ochentas. Qué tiempos aquellos, cuando la expresión sonora de la calidad de la cinta, sus silencios ruidosos, grabados, guardados, en bucle, confundidos con los casetes en blanco, regrabables, eran alegorías sobre el desinterés docto por lo popular. Por eso me encantaban los silencios copiados de casete en casete, la fantasmática rugosidad de la cinta, los efectos del calor y el polvo junto a capas de ruido analógico registradas tras cada duplicación; tanto como sacar la cinta de una carcasa para transplantarla a otra, pregrabada y etiquetada con el nombre de otra banda musical. Imaginen escuchar sonidos editados a punta de cortar y pegar, alineando fragmentos y, finalmente, duplicados en una radio con doble casetera, donde son agregados los ruidos del aparato en cada duplicación. Y para colmo, almacenado en el casete de tu banda o cantante favorito. *Cést la vie.* » (conversaciones con el artista).

7 Exposición “Arte y Política. Anomalías del Espacio”. Comisariada por Claudio Herrera. Museo de Arte Contemporáneo, Parque Forestal / Galería Metropolitana. Santiago de Chile, 1999.

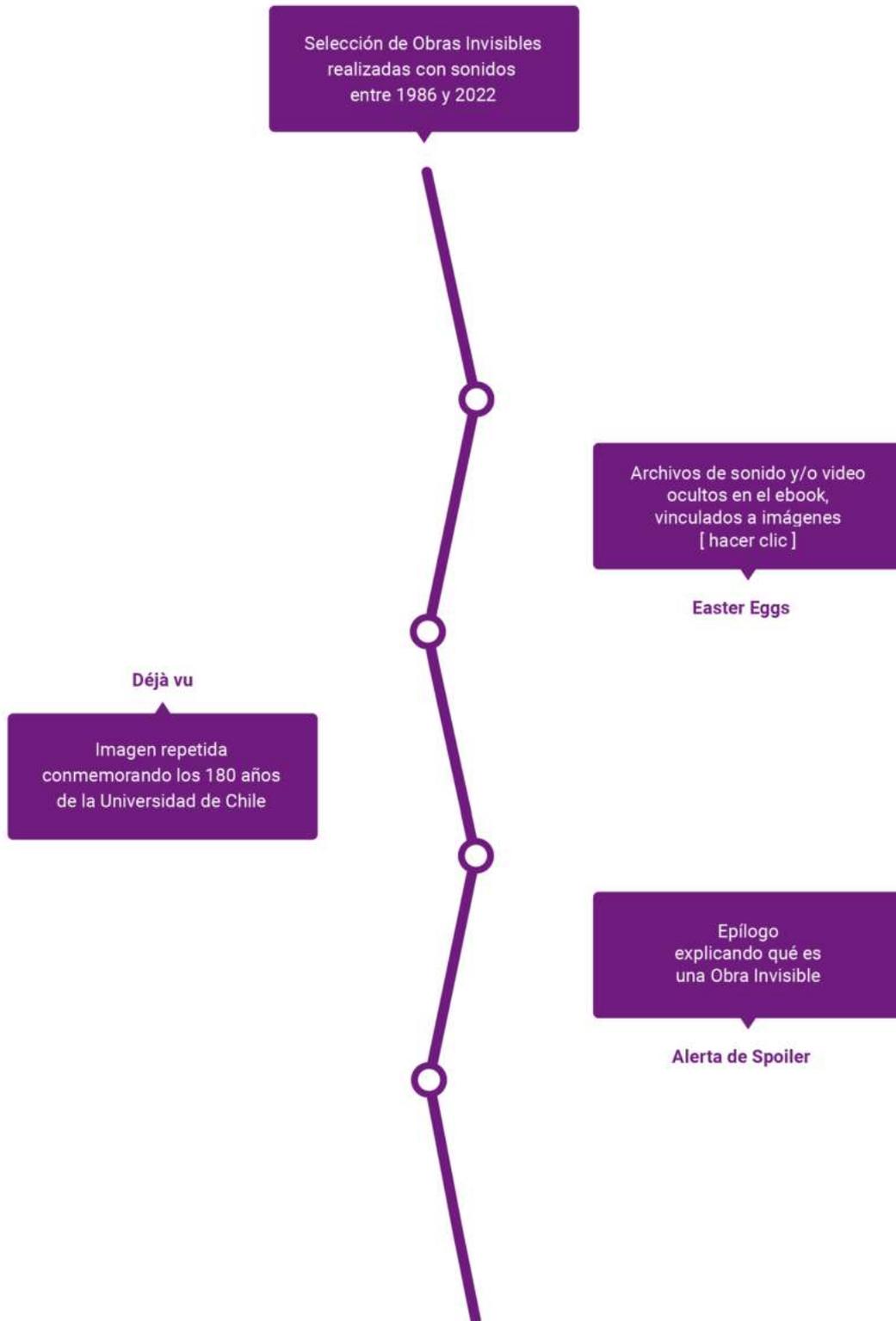
8 Exposición “TDM 15 Instalaciones”, comisariada por Eugenio Dittborn. Fanor Velasco 27, Santiago de Chile, 2000.

9 « Como en todo lo que hago, mi arte sonoro siempre está en diferido de lo que ocurre en el mundo del arte, aunque con los colegas del gremio compartimos gustos por la música *avantgarde* y electrónica. Fue en poco tiempo que logré experiencia con las cintas y el repertorio ruidista. Luego, viví en la rapidez pródiga de los ordenadores domésticos, aunque todo terminaba grabado en

un casete, lo que endurecía el sonido con una atractiva suciedad. Estas cintas sonaban muy enérgicas y crudas, en sintonía con la energía salvaje y descontrolada en el aire. Fue una época donde no le agarra la onda a nadie, tocaba en vivo, directo, inmediato, encerrado en mi taller, grabando las *zapadas*; aunque no dudé en gastar lo que fuera necesario para sellar cedés al vacío donde las mismas discográficas lo hacían, conseguir la discoteca del momento o una estación de radio para emitir las *jams*, que partieron como sesiones tribales, tan inaguantables como invadidas de *feeling*, de momentos mágicos, resacas psicodélicas y gusto a *dance* pre-ácido. El ruidismo en estos directos estaban en sintonía con el inconformismo de los vástagos rocanroleros de Cage y Stockhausen. Era eso o nada. Aparte de nunca intentar acustizar mi taller, haciendo frecuentes las visitas policiales a raíz de las protestas de los vecinos, dejé las *jams* y dije adiós a los *live* con la premisa que el mundo se iba a acabar, el 31 de diciembre de 1999. » (Conversaciones con el artista).

10 « La sala estaba a oscuras. Los espectadores que permanecían más tiempo y se adaptaban a la oscuridad, además de escuchar las voces *fantasmales* de los artistas de la modernidad chilena: Ramón Vergara Grez, Matilde Pérez, Virginia Huneuus y Alberto Pérez, podían distinguir en lo alto de la entrada, unas pantallas apagadas, enmarcadas en *leds* e instaladas tangencialmente al muro, acompañadas por un ave disecada que me prestó Pancho Brugnoli. Fue una instalación en onda “túmulo funerario”. Quedó impecable gracias a la museografía de Osvaldo Salerno. Esto ocurrió en la exposición del Bicentenario, “El terremoto de Chile”, comisariada por Ticio Escobar y Fernando Castro Flórez. » (Conversaciones con el artista).

LA ÚLTIMA EXPOSICIÓN FUTURISTA Instrucciones de lectura





*Explorar extraños mundos desconocidos
donde nadie ha ido jamás*

James Kirk

*We are sudamerican rockers
Nous sommes rockers sudamericains*

Los Prisioneros

*Crepitatore, ululatore, gracidatore,
gorgogliatore, ronzatore, arco enarmonico*

Luigi Russolo

*Me veo más como un pintor
que ha de utilizar los sonidos como si fueran colores*

Brian Eno

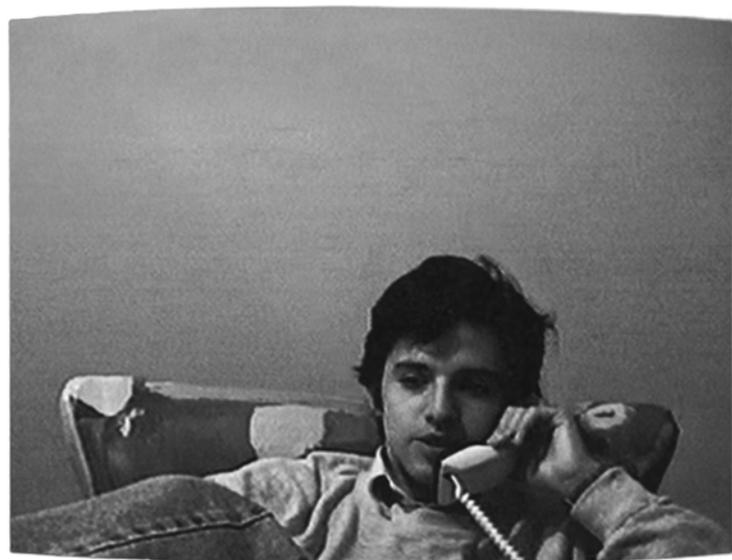
*¿Me fui de tema?
Estaba diciendo que todo en el mundo
había sido creado por el sonido y analizado por la vista*

Murray Schafer

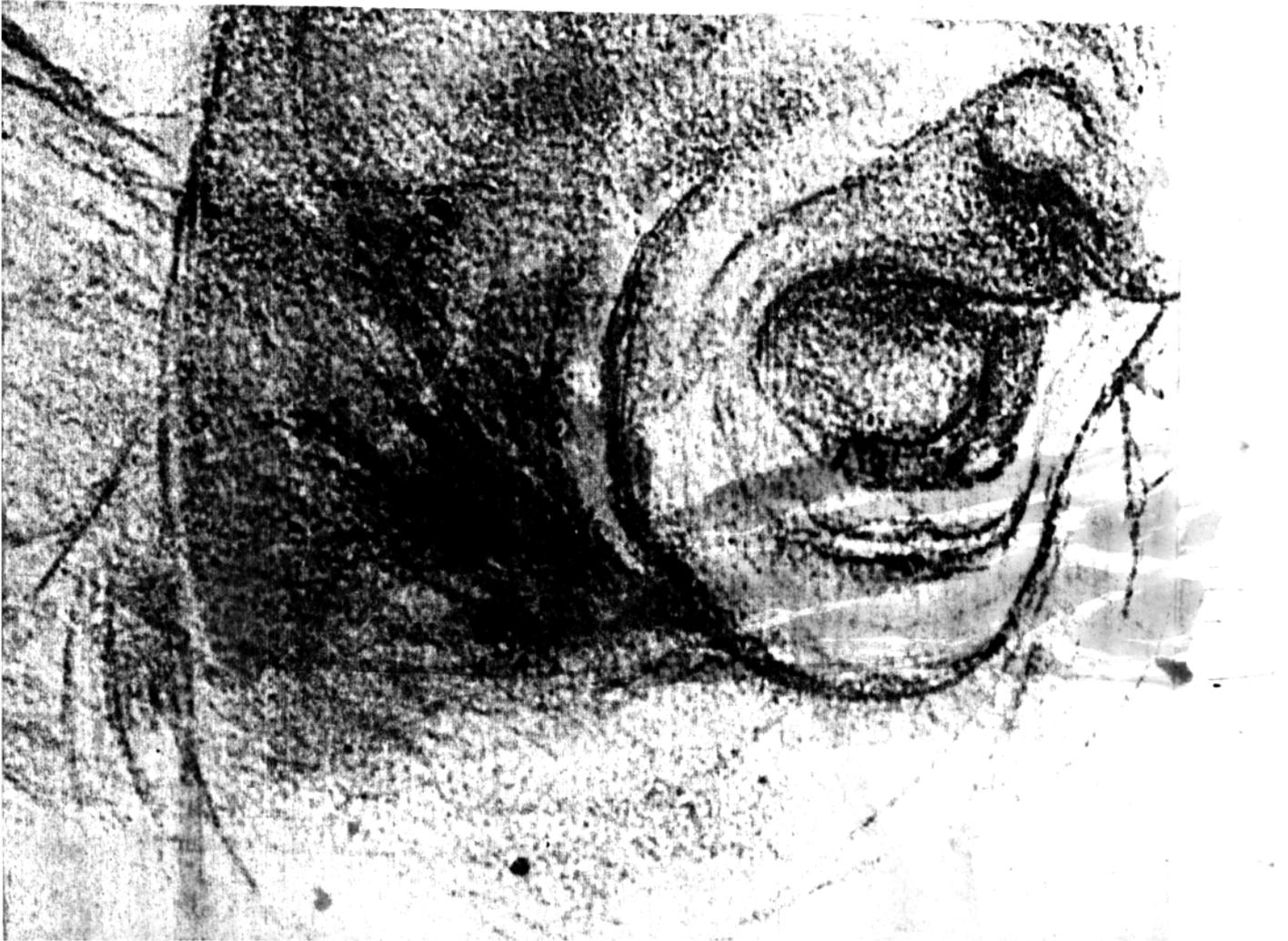
*La entrada de los dioses al Valhalla
suena algo débil sin la orquesta*

Peter Weyland





re















DELACOPIADELACOPIADELACOPIADELACOPIADELACOPIADEL



K()NT

OFFICIAL NEOPOMPIER INFORMATION NETWORK

[BACK](#)[TOP](#)[NEXT](#)

[click here to enlarge](#)

Se ha eliminado la idea medular de materialidad en el hecho artístico, ya no es en su esencia un objeto, algo material. Este se ha convertido en información capaz de cambiar de soporte y de registro. Ahora, lo material es tan sólo una fase potencial de la vida significativa y comunicacional del hecho artístico; ésta aparece a voluntad del artista y en las condiciones objetuales que se determine, llegando a convertir en virtualidad la antigua fisicidad de los parámetros sensitivo perceptivos del espectador. 20

[MENU](#)[NEWS](#)[INTERVIEWS](#)[GAMES](#)[IMAGES](#)[VIDEOS](#)



RIP elvis 46



D. Garcia Hurtado
de Mendoza
de Canete

Pedro

Alvarez

Franco de Villagra

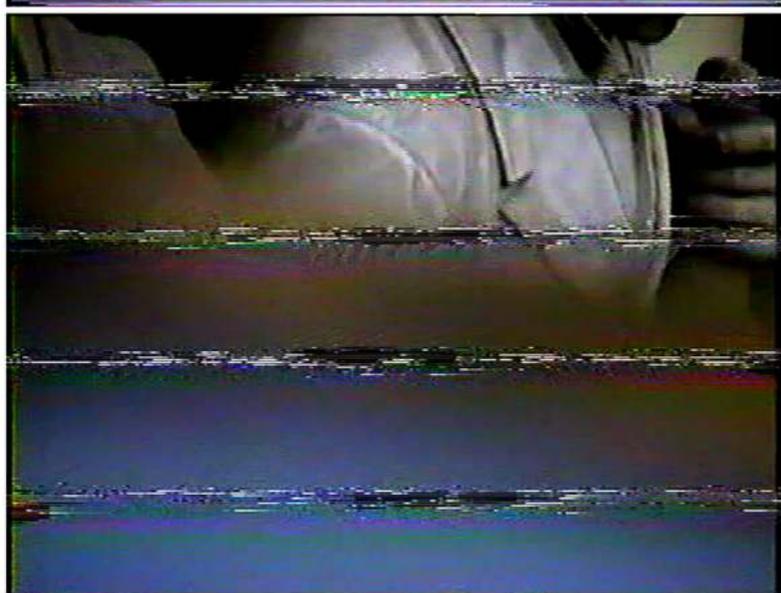
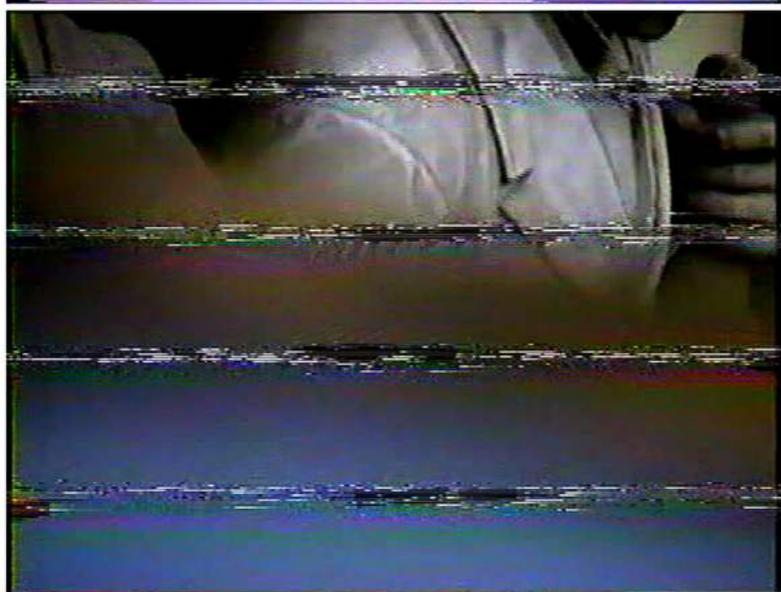
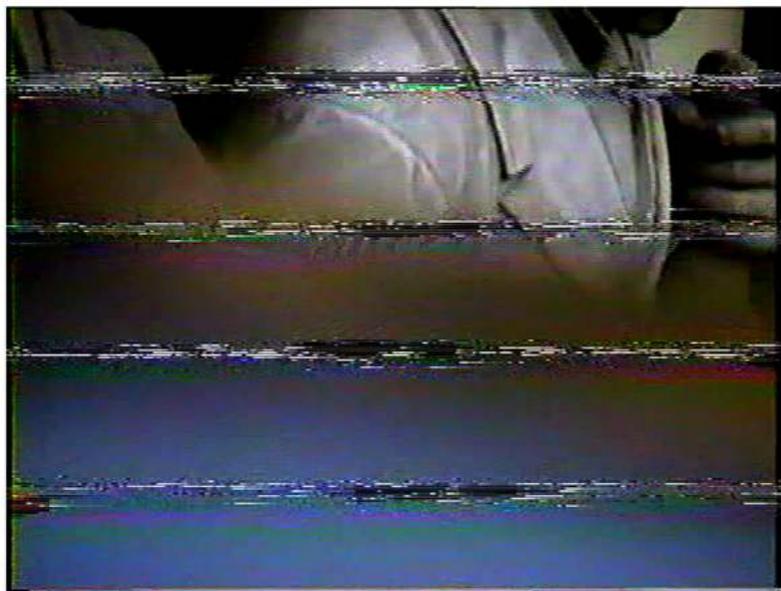
Quiroga

Alderete

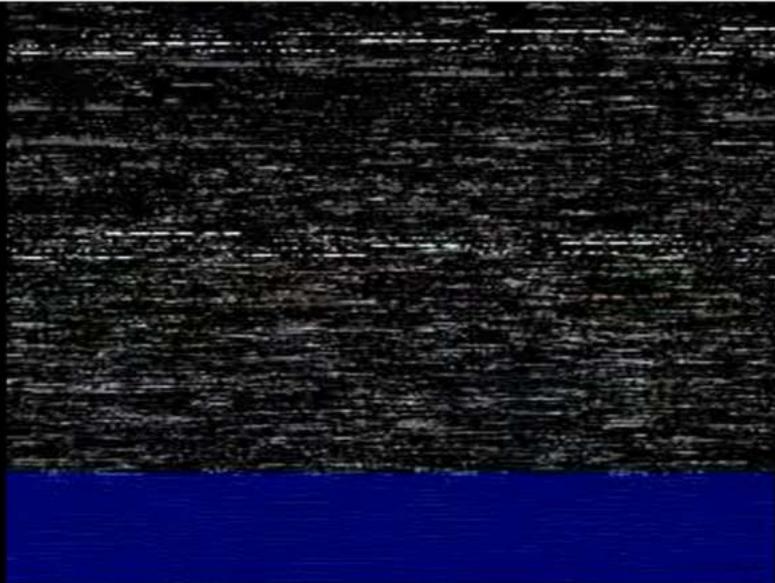
Adeiantado

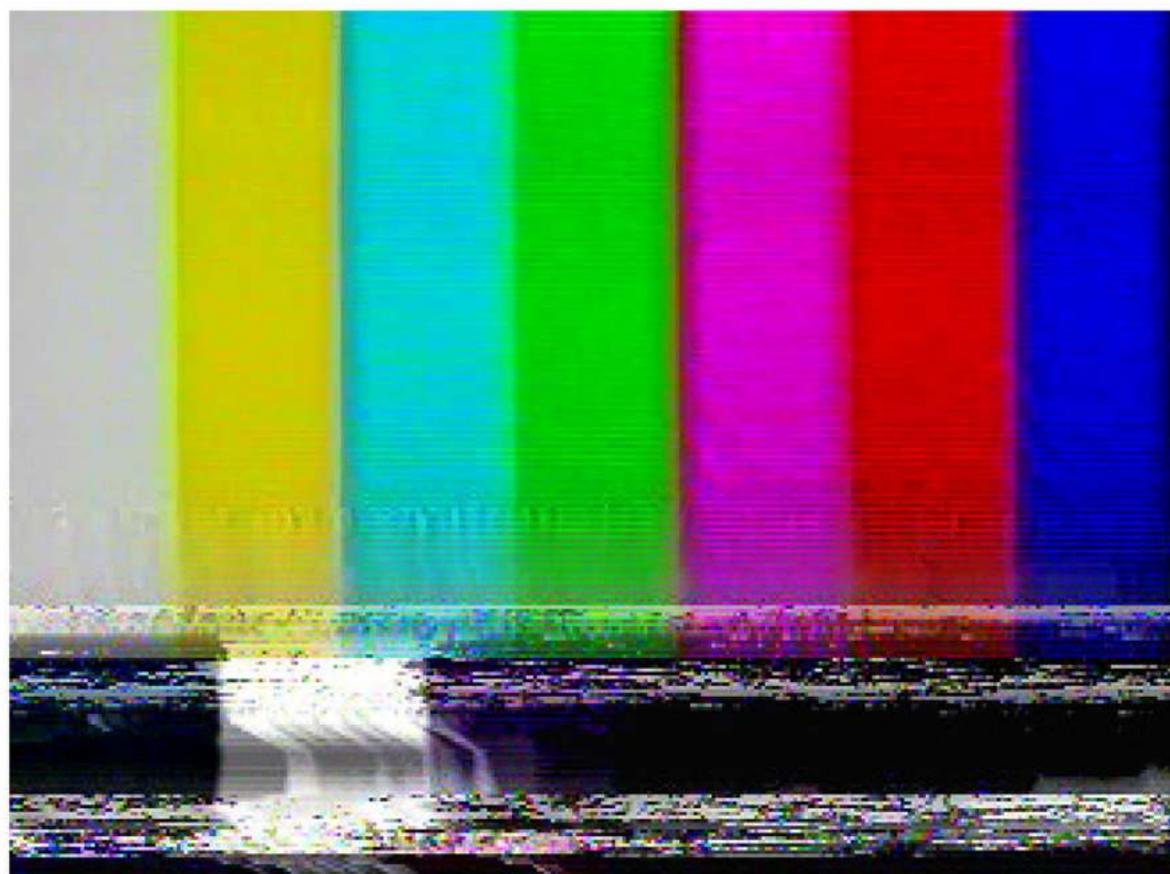
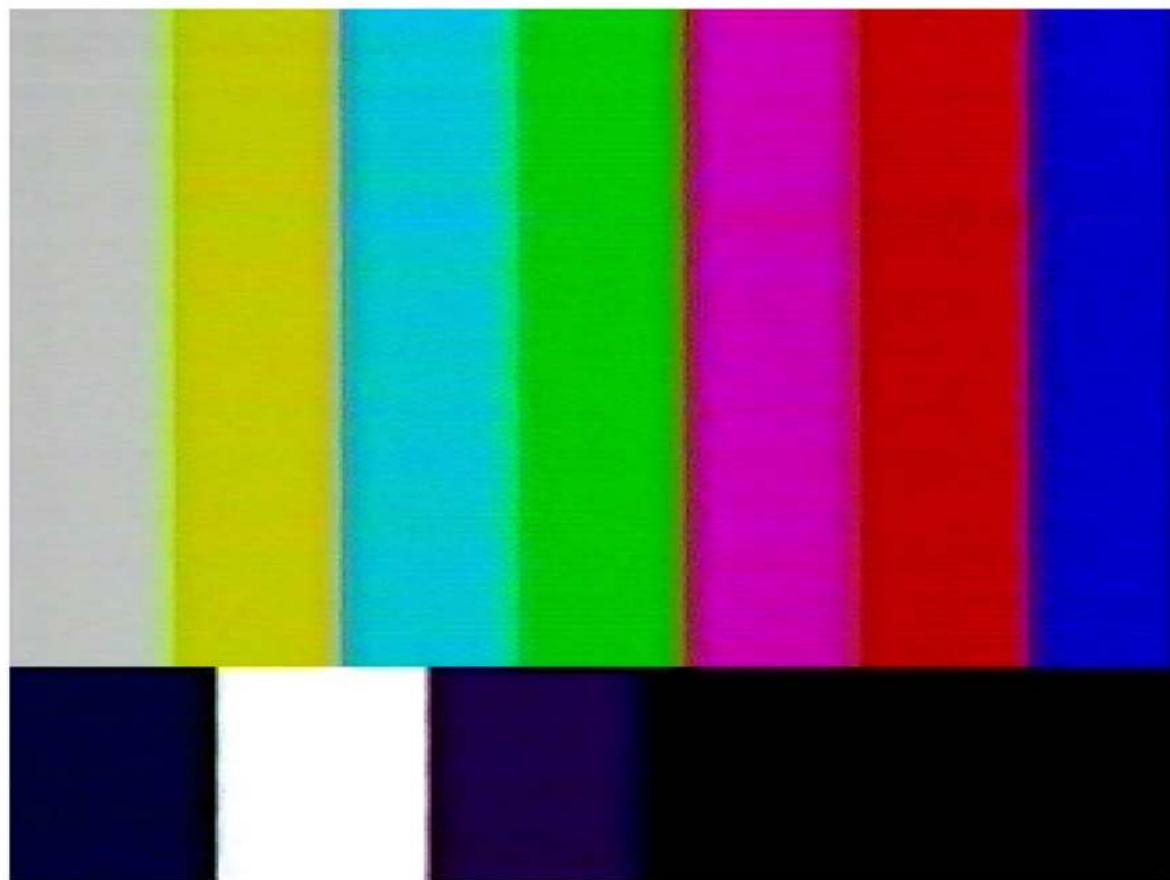


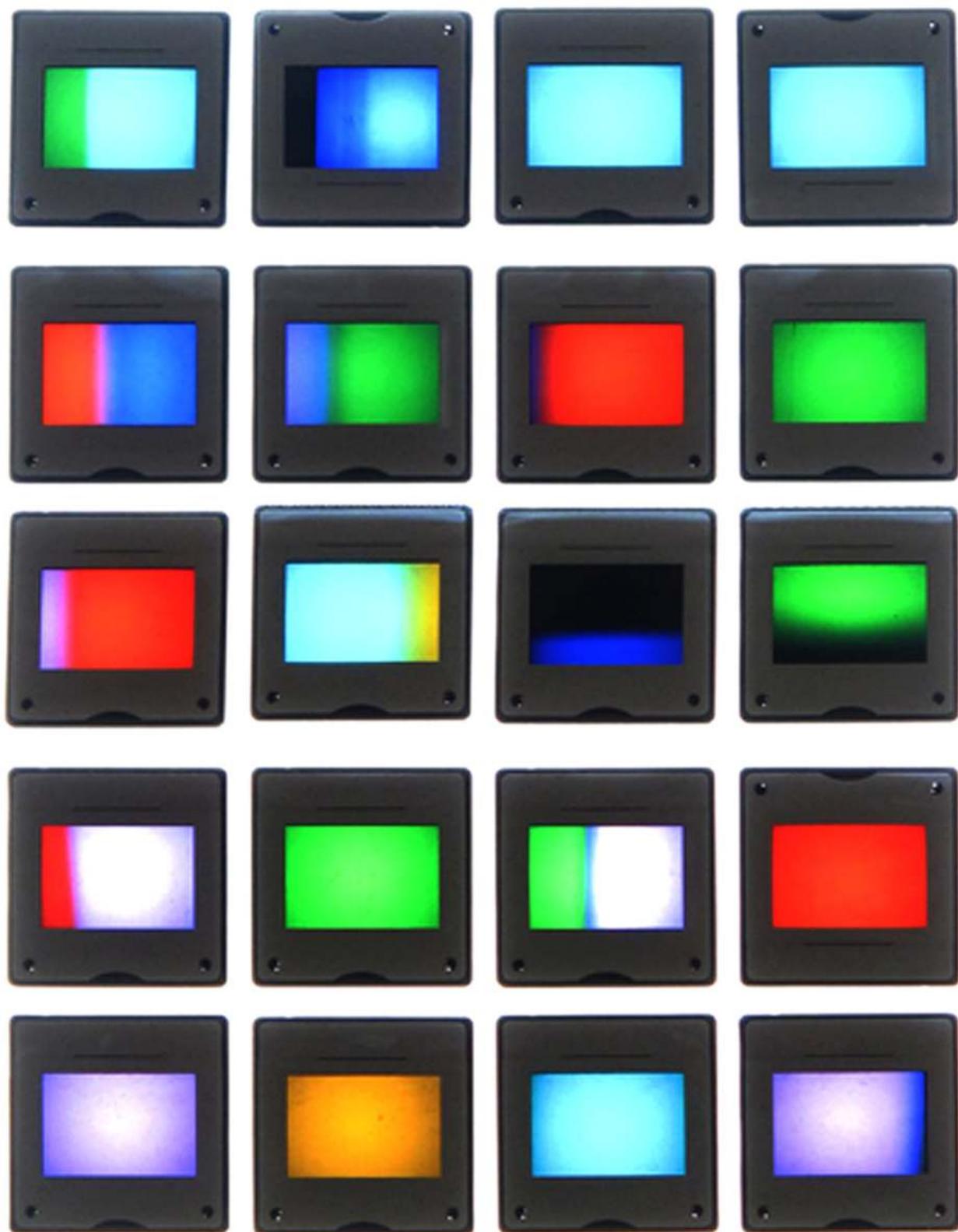




CH 7

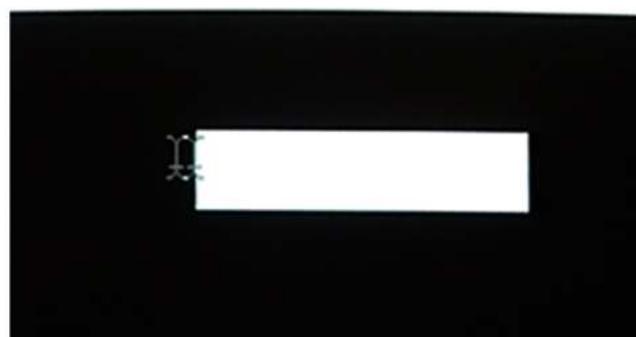
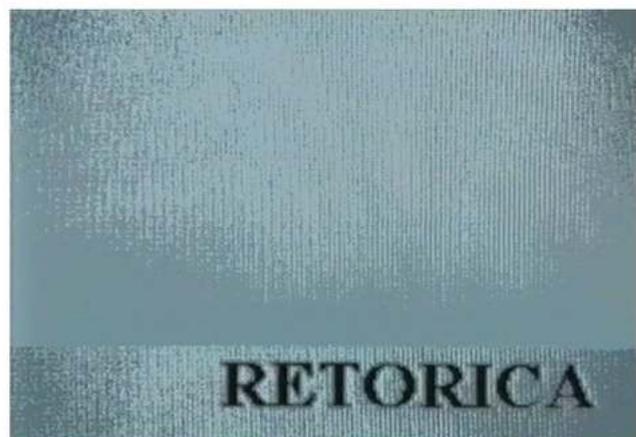


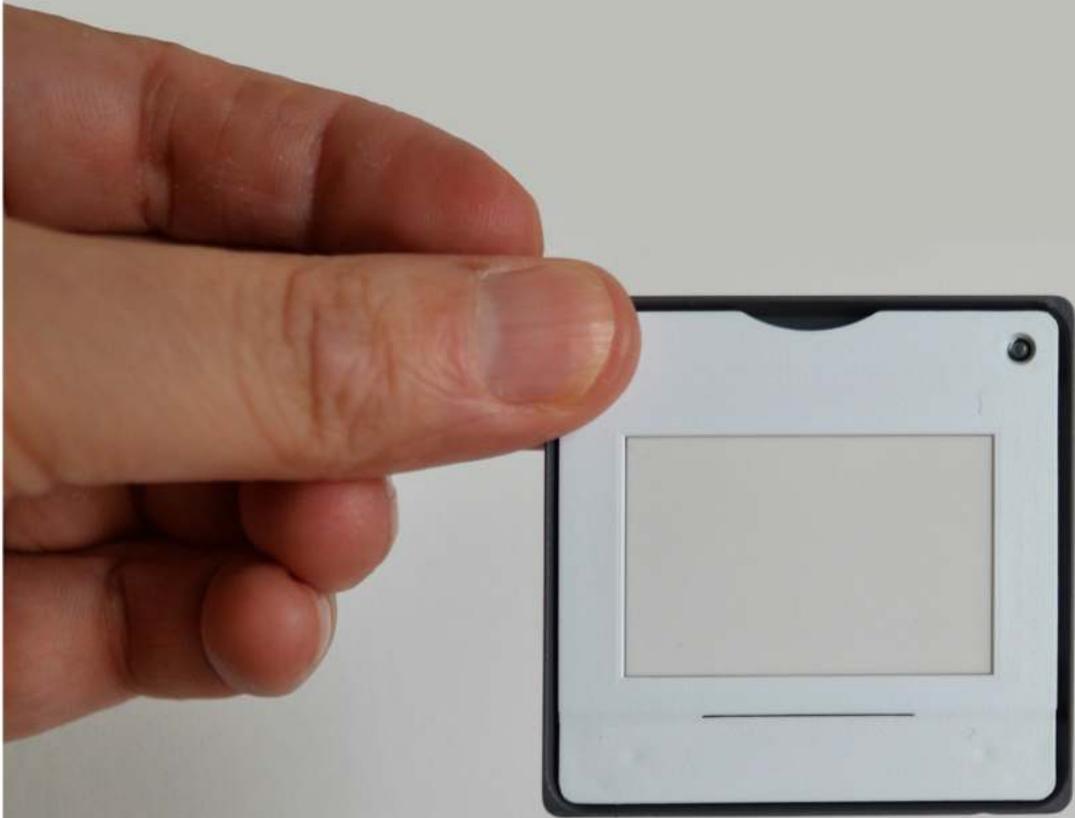


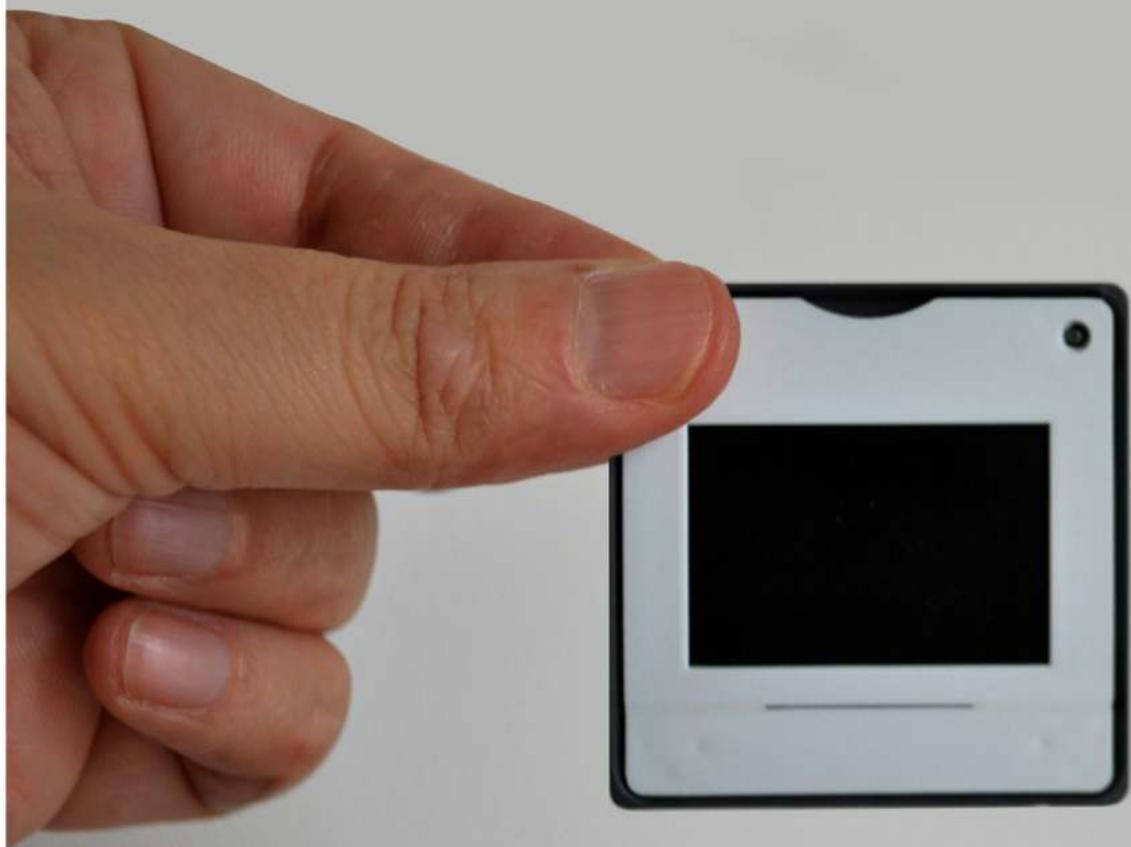


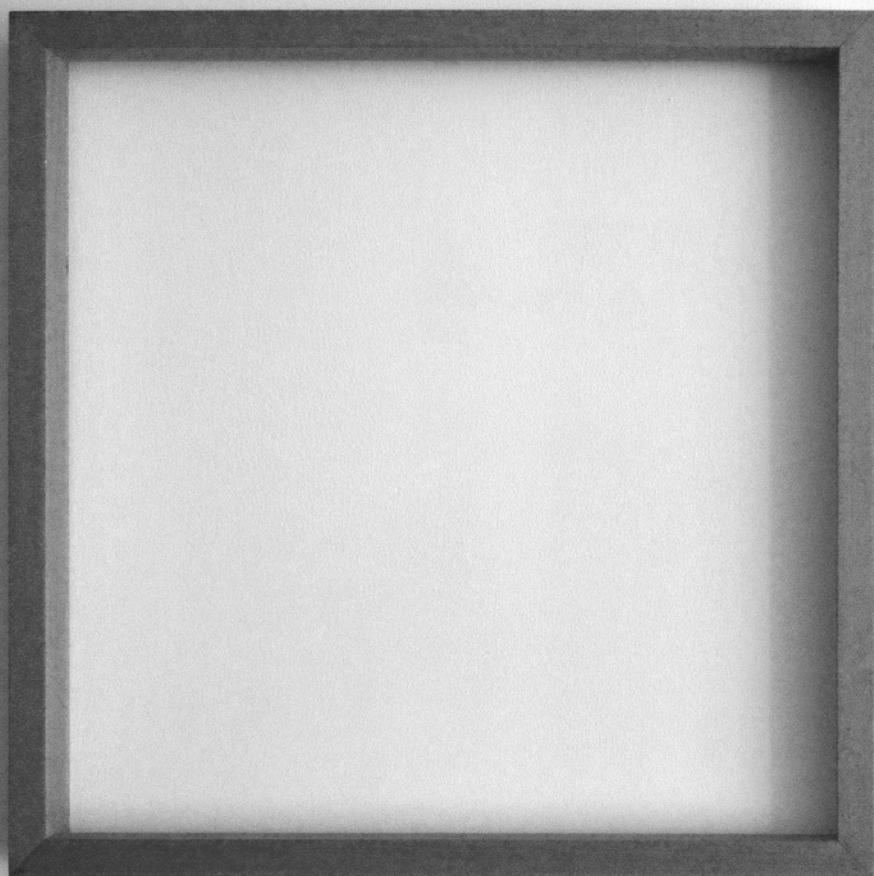




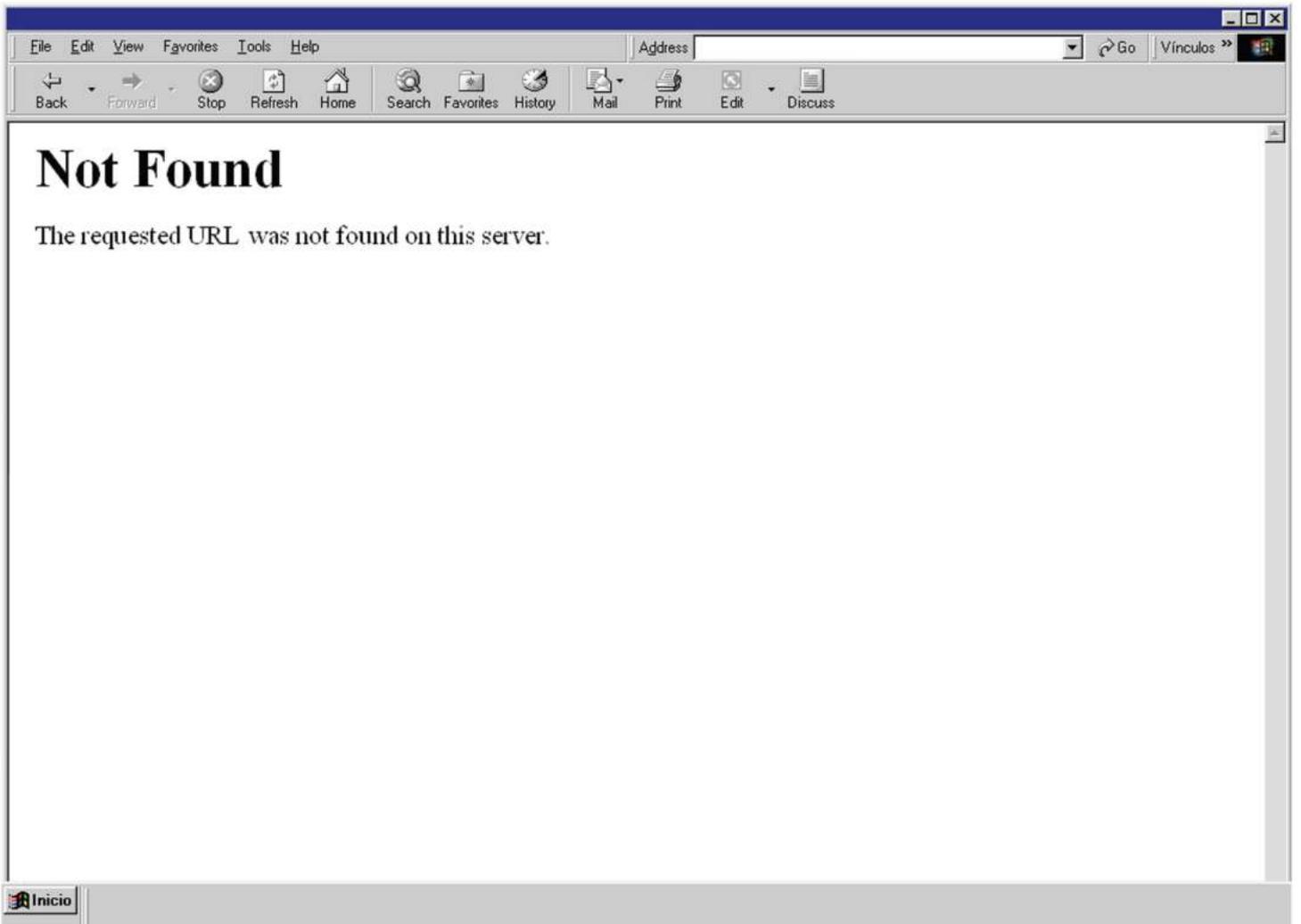






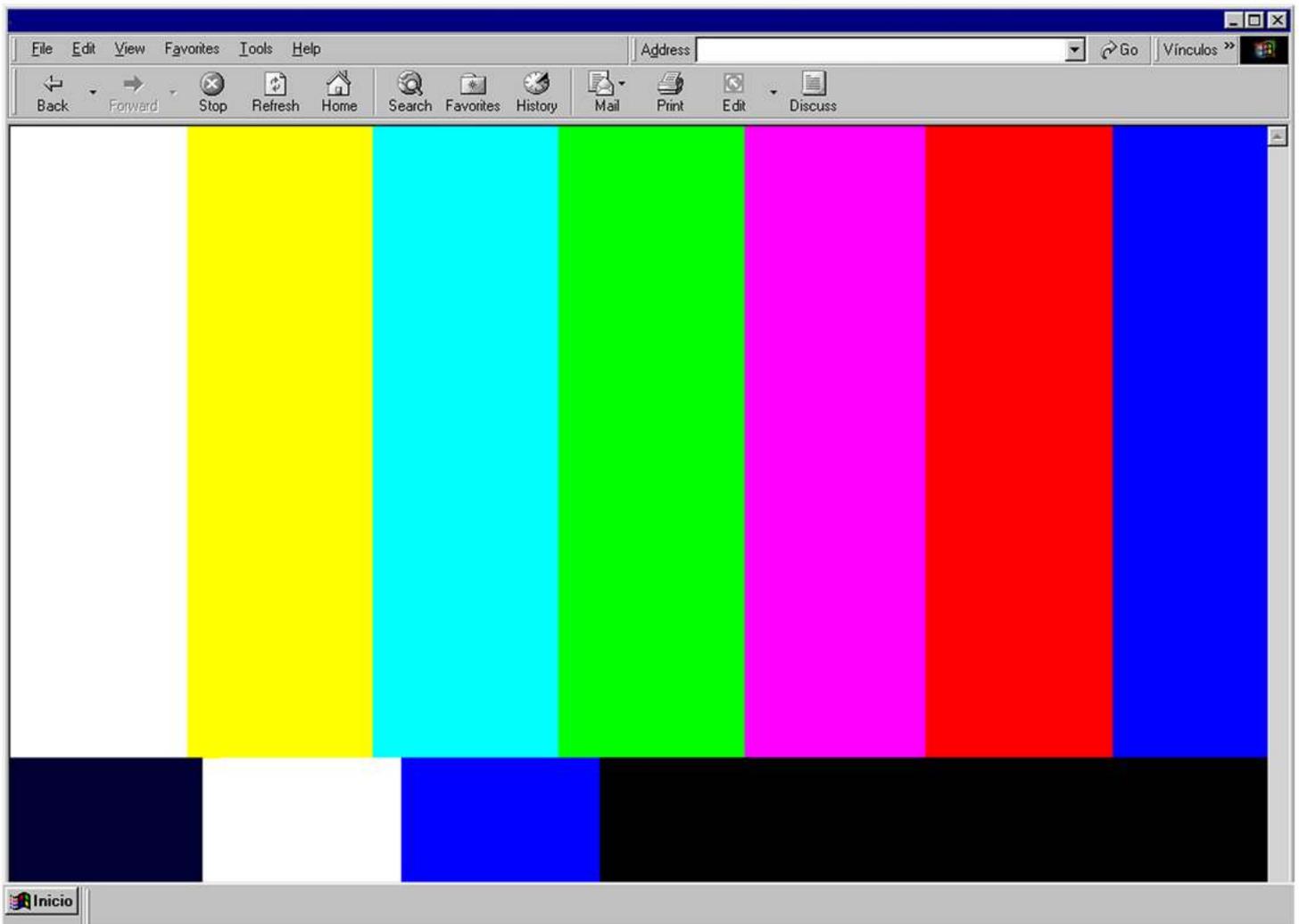


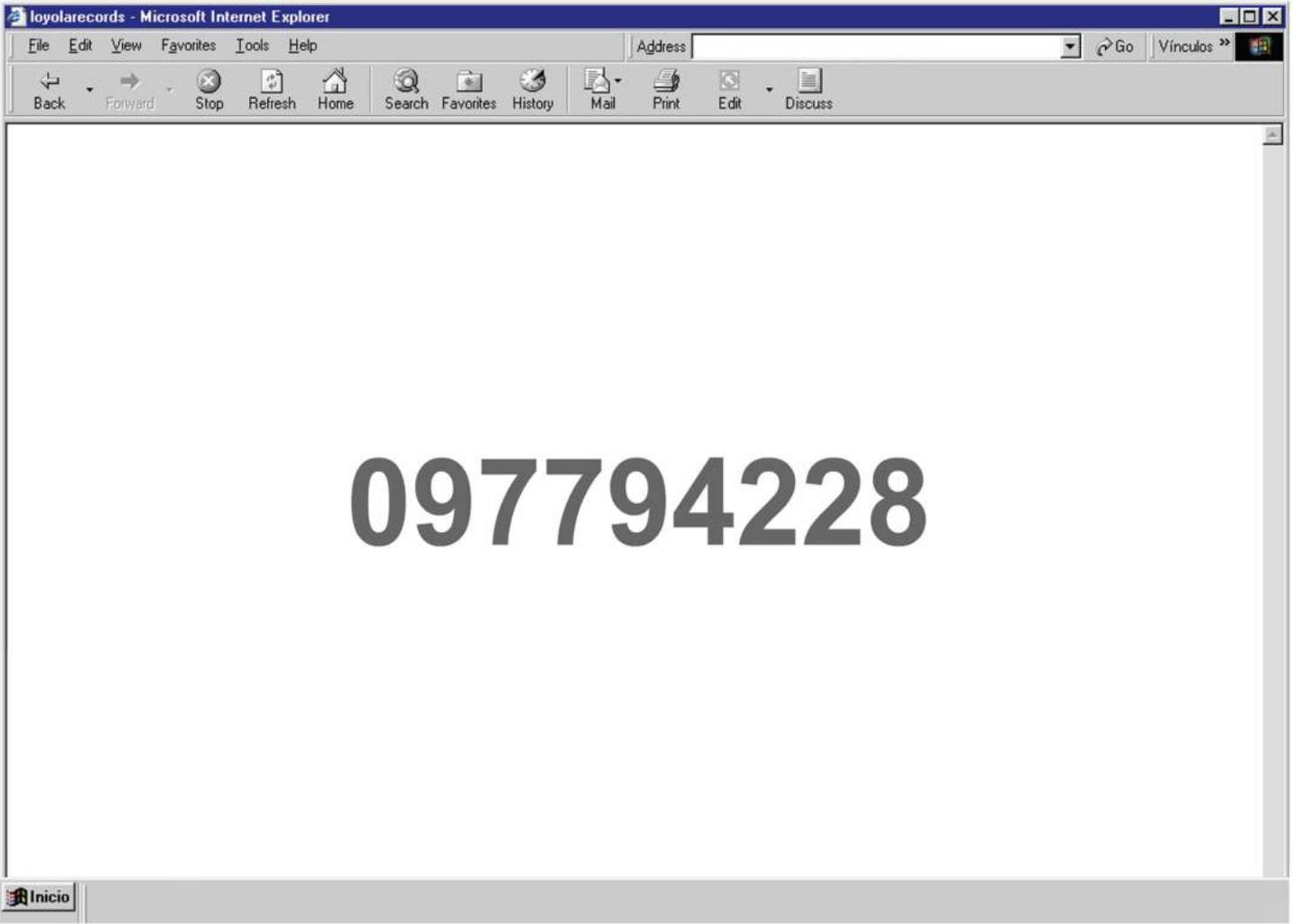




Not Found

The requested URL was not found on this server.





097794228

READY MADE

TODD LO QUE UN ARTISTA DICE QUE ES UNA OBRA DE ARTE LO ES
TODOS PUEDEN SER ARTISTAS

ERWEITERTER KUNSTBEGRIFF

**SAMPLING
CUT UP**

PLUNDERPHONICS
or Audio Piracy as a Compositional Prerogative

CLEARING

**DUBBING
BE TBOX**

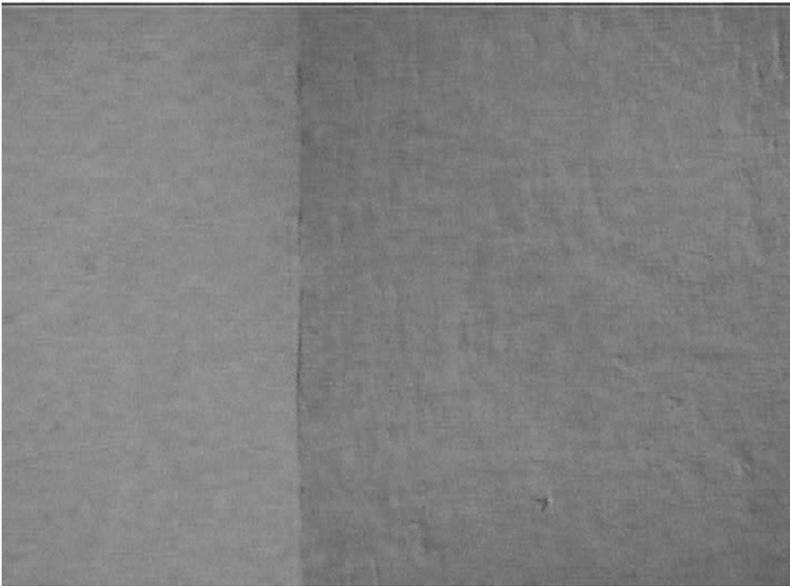
A

INDIE UNDER **BANDS**
HIP **LABELS**
HYPE CLUB PROMOTERS
FANZINES
PRODUCTOR

DIY

COLLAGE

INDUSTRIA CULTURAL

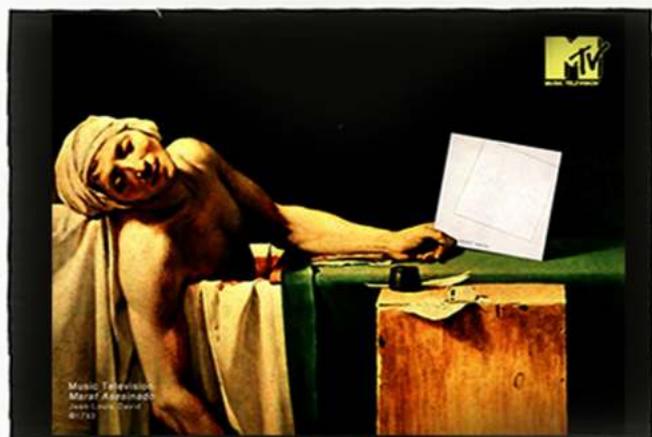














BEAVIS AND BUTT-HEAD
CREDITS 2





15 instalaciones

Fanor Velasco 27, 4 de enero del año 2000, 18-22 hrs.

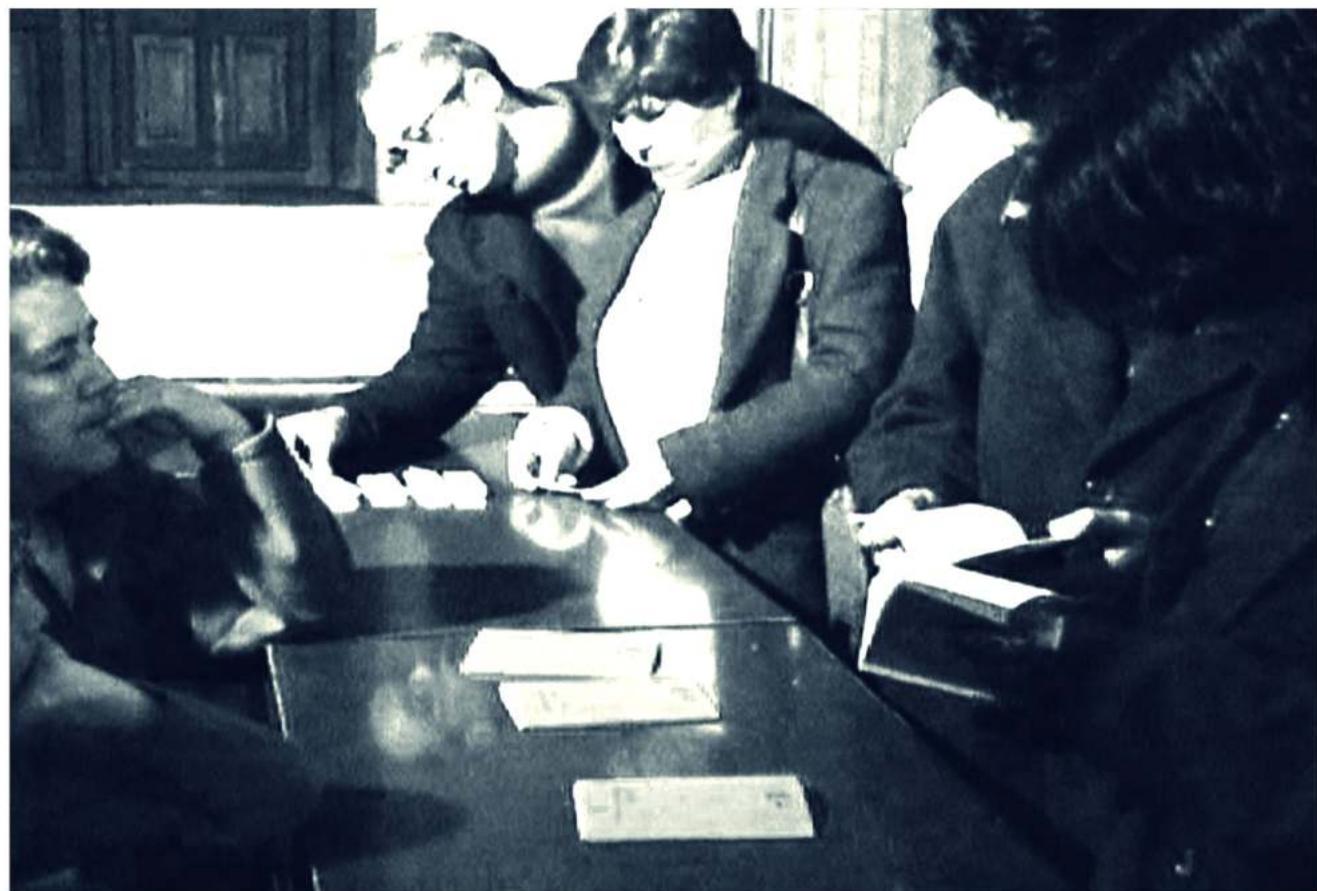
Magister de Artes Visuales/Facultad de Artes U. de Chile/Taller de Operaciones Visuales

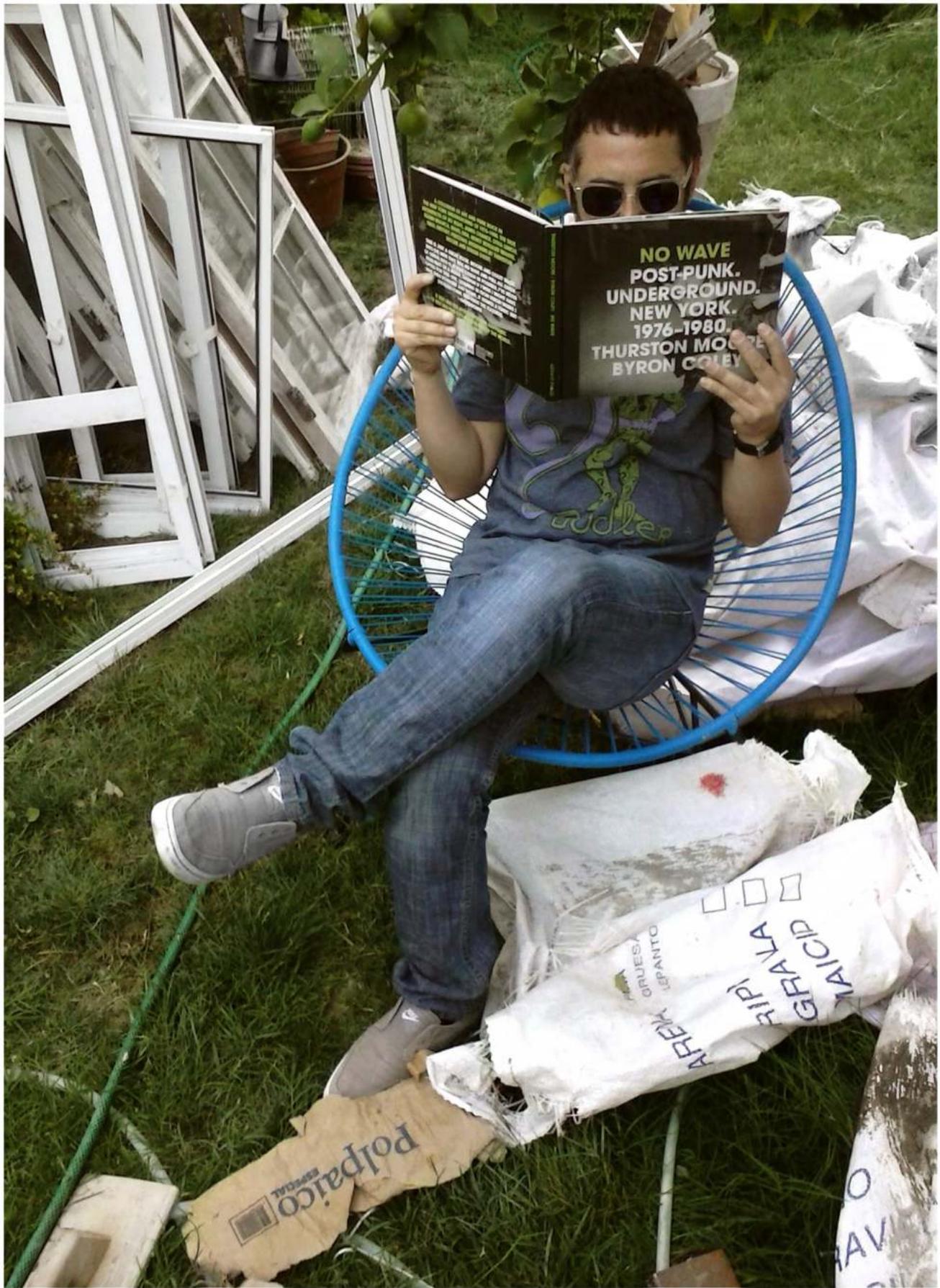
Francisca Yáñez
Juan Waidele
Lina Sinisterra
Livia Marin
Antonio Guzmán
Pía González
Erik González
Soledad Chadwick
Alexis Carreño
Arturo Cariseo
Beatriz Bustos
Rodrigo Bruna
Macarena Bordalí
Catalina Bauer
Juan Abadie

Asistente: *Rodrigo Canala*

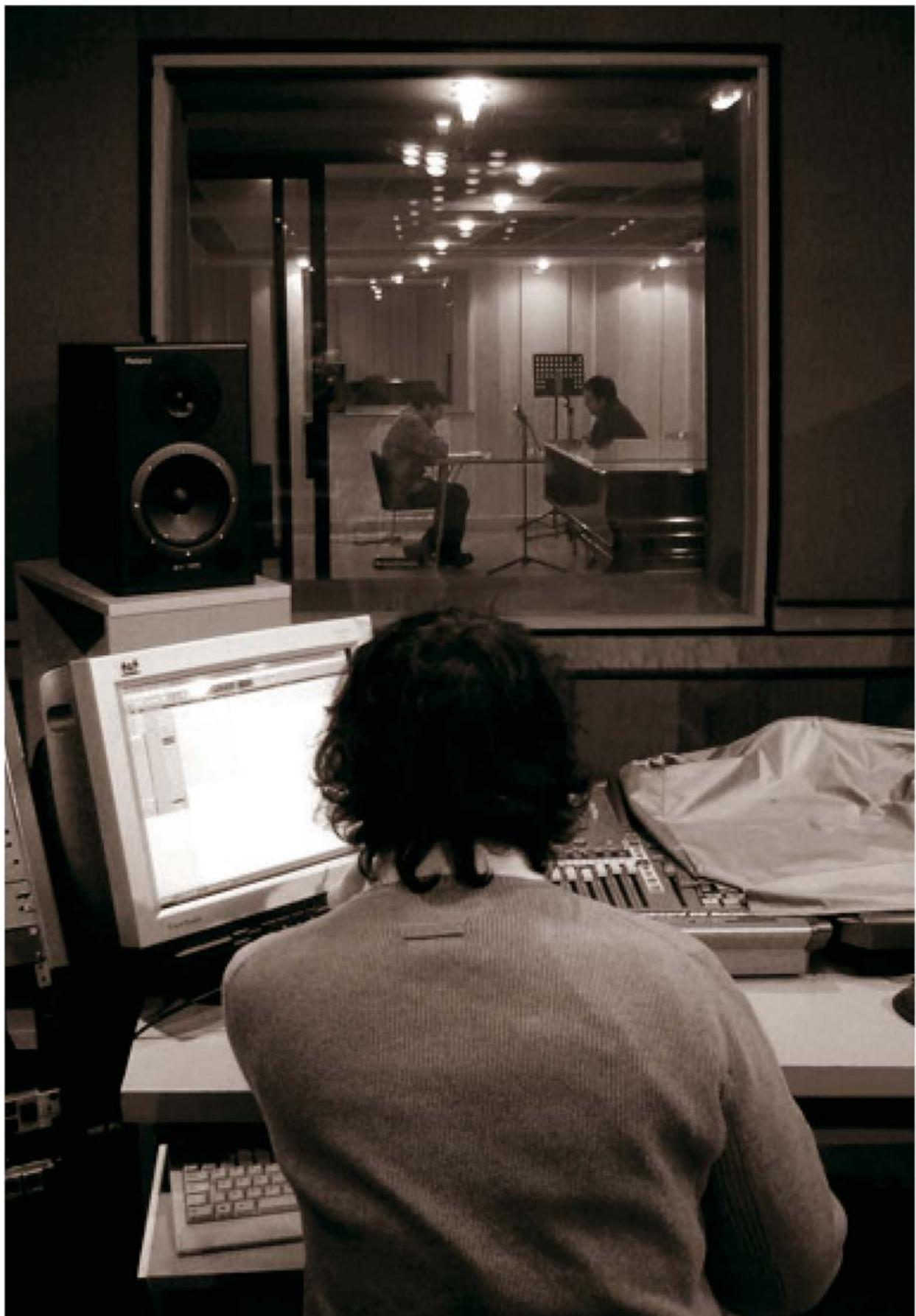
TOIM

Se agradece a OGRAMA S.A. y a VIÑA ERRAZURIZ S.A.

















CERTIFICADO

A quien suscribe le es grato informar que don **Arturo Cariceo**



Francisco Brugnoli Bailoni
Vicedecano Facultad de Artes Universidad de Chile
Director Museo de Arte Contemporáneo
Artista Visual
Otros

Santiago, Agosto de 1998.

Santiago, 12 de julio de 2004

Sr
Francisco Brugnoli
Director
Museo de Arte Contemporáneo
Universidad de Chile
Parque Forestal s/n
Santiago

Estimado Francisco:

Re: Donación de Obra Invisible 0112730, Arturo Cariceo, 2004.

Te escribo después de nuestra conversación telefónica para confirmar la donación de mi Obra Invisible 0112730 (que podría describir como la luz diurna que baña el hall del museo a 299.792.458 metros por segundo).

Considero tu acogida de esta obra en la colección del Museo de Arte Contemporáneo como algo especial dado que mi trabajo no está representado en ningún museo principal del país ni del mundo. Hago la donación con la intención de ayudar a desarrollar la colección del Museo. Hasta ahora no existe una colección de arte de los últimos 40 años que esté abierta permanentemente al público. Los debates históricos de este período debieran hacerse visibles al público amplio de esta manera y yo quisiera contribuir a eso.

No es necesario que reciba la aceptación formal del Museo de Arte Contemporáneo y la Universidad para hacer entrega de la obra.

Recibe un saludo con todos los mejores deseos de,

Arturo Cariceo
CEO Loyola Records

YOU ARE LISTENING EXPERIENCIAS SONORAS DESDE LA VISUALIDAD ARTISTICA

or entre la sinestesia y los plunderphonics

Track 1

Pymp My Manifiesto

(Sobre lo transversal como posibilidad de militancia artistica)

Track 2

Hip Hype

(En torno a la academización del Do It Yourself)

Track 3

Bonus Track

(A propósito de una Poética de la Cita, del Tributo o del Plagio, Incluso)

All tracks produced, composed & performed los viernes de 10 a 14 horas, Sala 16

Estudiantes de Licenciatura en Artes Visuales que cursan primer, segundo y tercer año de la carrera y que declaradamente no les interesa ser músicos son invitados a participar en una actividad curricular consistente en experimentar con sonidos y grabar los resultados en el Centro Tecnológico de la Facultad de Artes los cuales serán incorporados a la base de datos bibliográfica institucional permitiendo su recuperación desde el Catálogo Bello mediante búsquedas por Internet además de la descarga libre bajo licencia Creative Commons desde el portal electrónico de la Universidad de Chile: www.uchile.cl La idea es que cada usuario bajo los tracks que quiera y los ordene según sus preferencias. En las sesiones de grabación participan además cuatro artistas pioneros en la incorporación de los sonidos en las artes visuales chilenas



EL DEPARTAMENTO DE ARTES VISUALES DE LA FACULTAD DE ARTES DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE EN ASOCIACIÓN CON EL SISTEMA DE SERVICIOS DE INFORMACION Y BIBLIOTECAS (SISIB) Y LA DIRECCION DE COMUNICACIONES Y RELACIONES PUBLICAS DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE TIENE EL AGRADO DE INVITARLO A DESCARGAR EL DISCO

EXPERIENCIAS SONORAS DESDE LA VISUALIDAD ARTISTICA

DESDE EL PORTAL OFICIAL DE NUESTRA CASA DE ESTUDIOS: WWW.UCHILE.CL

EXPERIENCIAS SONORAS DESDE LA VISUALIDAD ARTISTICA







OCTOBER FRI 8th (Main Bar-zero euro)
FRI 22th (Main Bar zero-euro)
SAT 30th(2 euro-Basement)

DJFassman presents:

Fuzzy Logic @ Turk's Head

Turk's Head (Basement) Address: 27 Parliament St. D2 (close to Town Hall) LLM

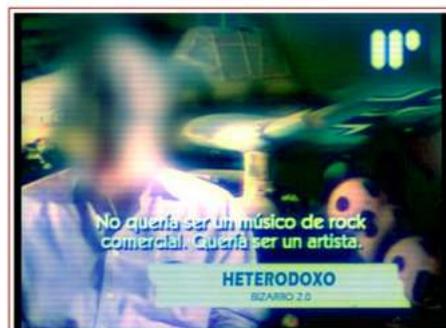
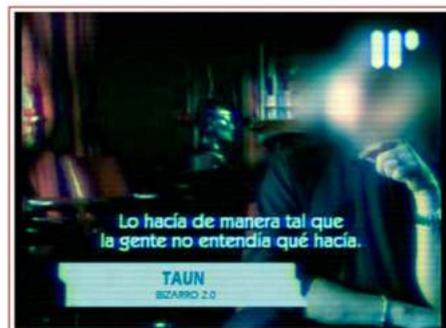


Il Foro de las Artes de la Universidad de Chile



Conmemoración Universidad de Chile 174 años



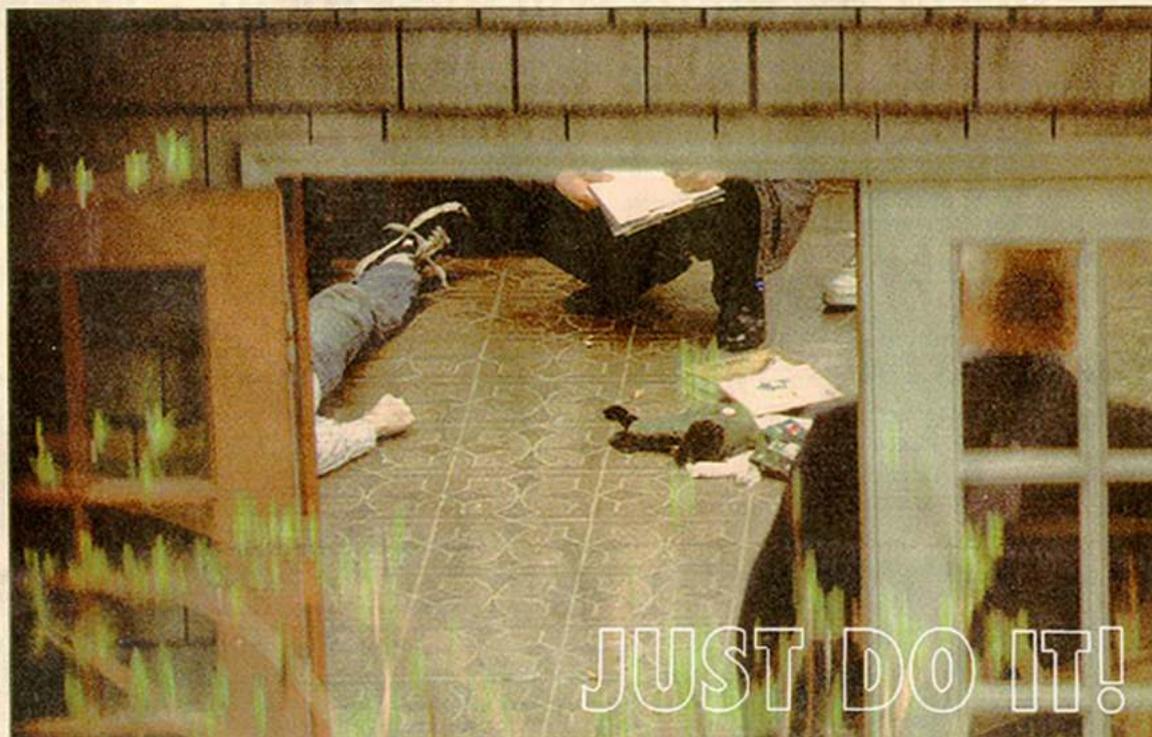




Cobain's troubled last days

IS
;
e
d

Cobain
a drug-
with his
himself,
eports.
r of the
Seattle
dead of
shotgun
at his
sterday.
Smith,
ctrician
and the
aid in a
n inter-
hat he
suicide
t ended
ve you,
u."





**THE SOUND
OF**

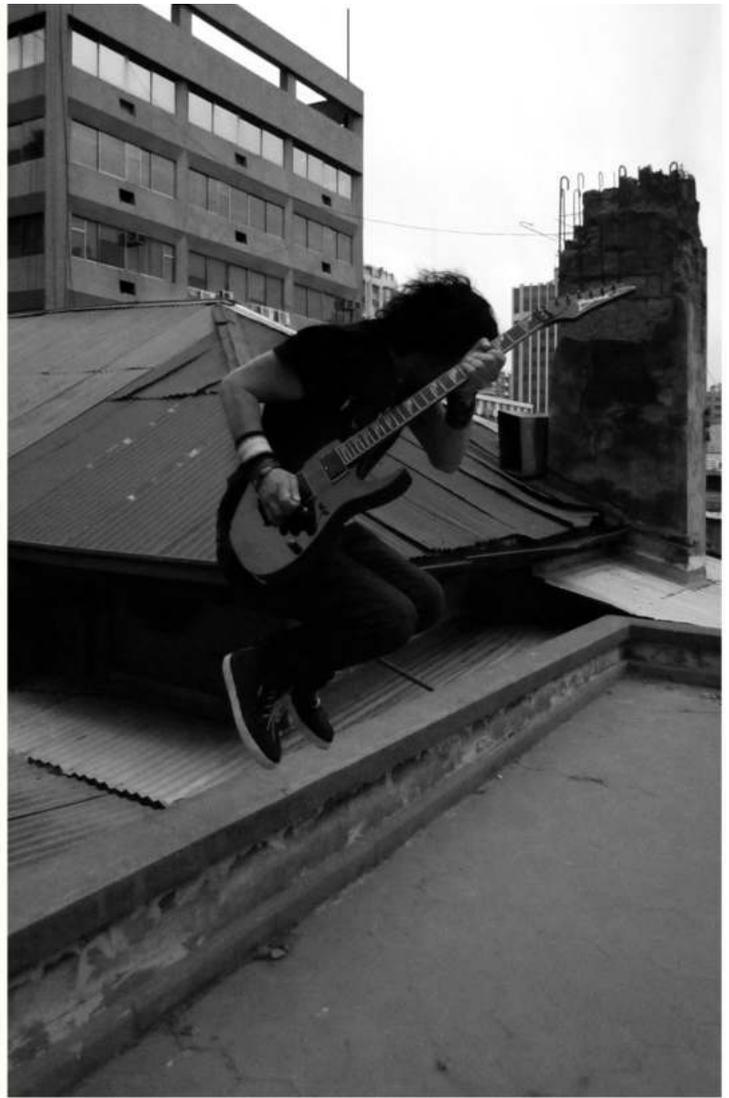


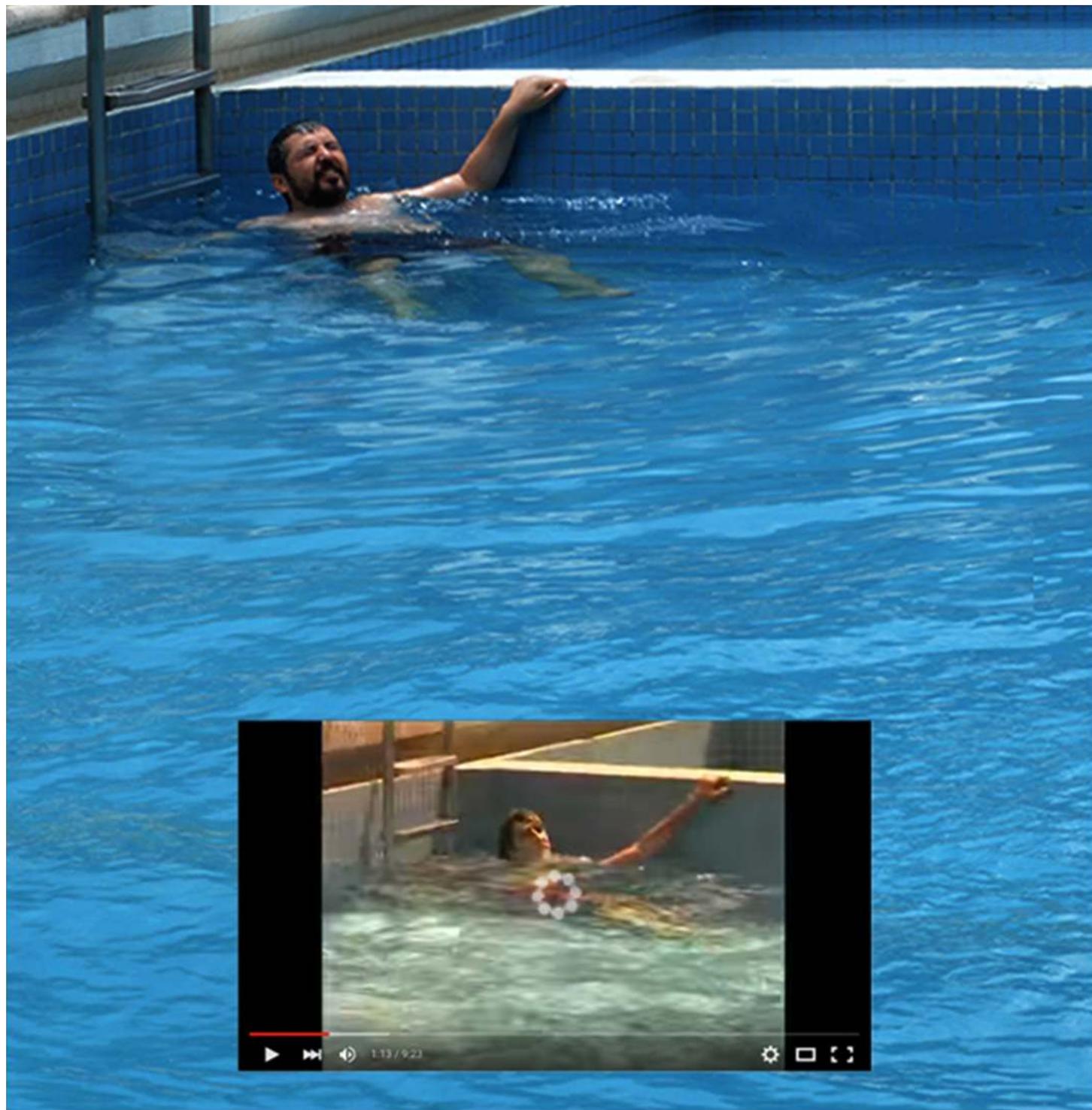
tra
trá



And now...









Maricruz Alarcón Claudia Aravena José Balmes Mónica Bengoa Arturo Cariceo
 Claudio Correa Gonzalo Cueto Margarita Dittborn Arturo Duclos Pablo Ferrer
 Nicolás Franco Guzmán Francisca García Andrea Goic Nury González Adrián
 Bouet Jorge Gronemeyer Nicolás Grum Patrick Hamilton Pablo Langlois Rodrigo
 Pobos Guisela Munita Iván Navarro Mario Navarro Diego Opazo Bernardo Oyarzún
 Fernando Prats Alejandra Prieto Nicolás Rupcich Demian Schopf Cristián Silva
 Maricruz Alarcón Claudia Aravena José Balmes Mónica Bengoa Arturo Cariceo
 Claudio Correa Gonzalo Cueto Margarita Dittborn Arturo Duclos Pablo Ferrer
 Nicolás Franco Guzmán Francisca García Andrea Goic Nury González Adrián
 Bouet Jorge Gronemeyer Nicolás Grum Patrick Hamilton Pablo Langlois Rodrigo
 Pobos Guisela Munita Iván Navarro Mario Navarro Diego Opazo Bernardo Oyarzún
 Fernando Prats Alejandra Prieto Nicolás Rupcich Demian Schopf Cristián Silva
 Maricruz Alarcón Claudia Aravena José Balmes Mónica Bengoa Arturo Cariceo
 Claudio Correa Gonzalo Cueto Margarita Dittborn Arturo Duclos Pablo Ferrer
 Nicolás Franco Guzmán Francisca García Andrea Goic Nury González Adrián

Trienal de Chile 2009

Francisco Brugnoli
Director
Museo de Arte Contemporáneo

Tito Escobar
Curador
Trienal de Chile 2009

Claudio Di Girolamo
Presidente
Fundación Trienal de Chile

Enzo Ottoni
Director
Matucana 100

Maria José Fontecilla
Directora Ejecutiva
Fundación Trienal de Chile

Gonzalo Oyarzún
Director
Biblioteca de Santiago

Tienen el agrado de invitarle a la inauguración de la exposición "El Terremoto de Chile". La muestra forma parte de la Trienal de Chile 2009 y ha sido curada por el investigador, docente y crítico de arte español Fernando Castro Flórez.

El recorrido inaugural se inicia en el zócalo de la Biblioteca de Santiago, Av. Matucana 151, el jueves 8 de octubre a las 19:00 hrs, continúa en Matucana 100 a las 19:30 horas y concluye con el acto inaugural en el Museo de Arte Contemporáneo Quinta Normal, Av. Matucana 464, a las 20:00 horas.

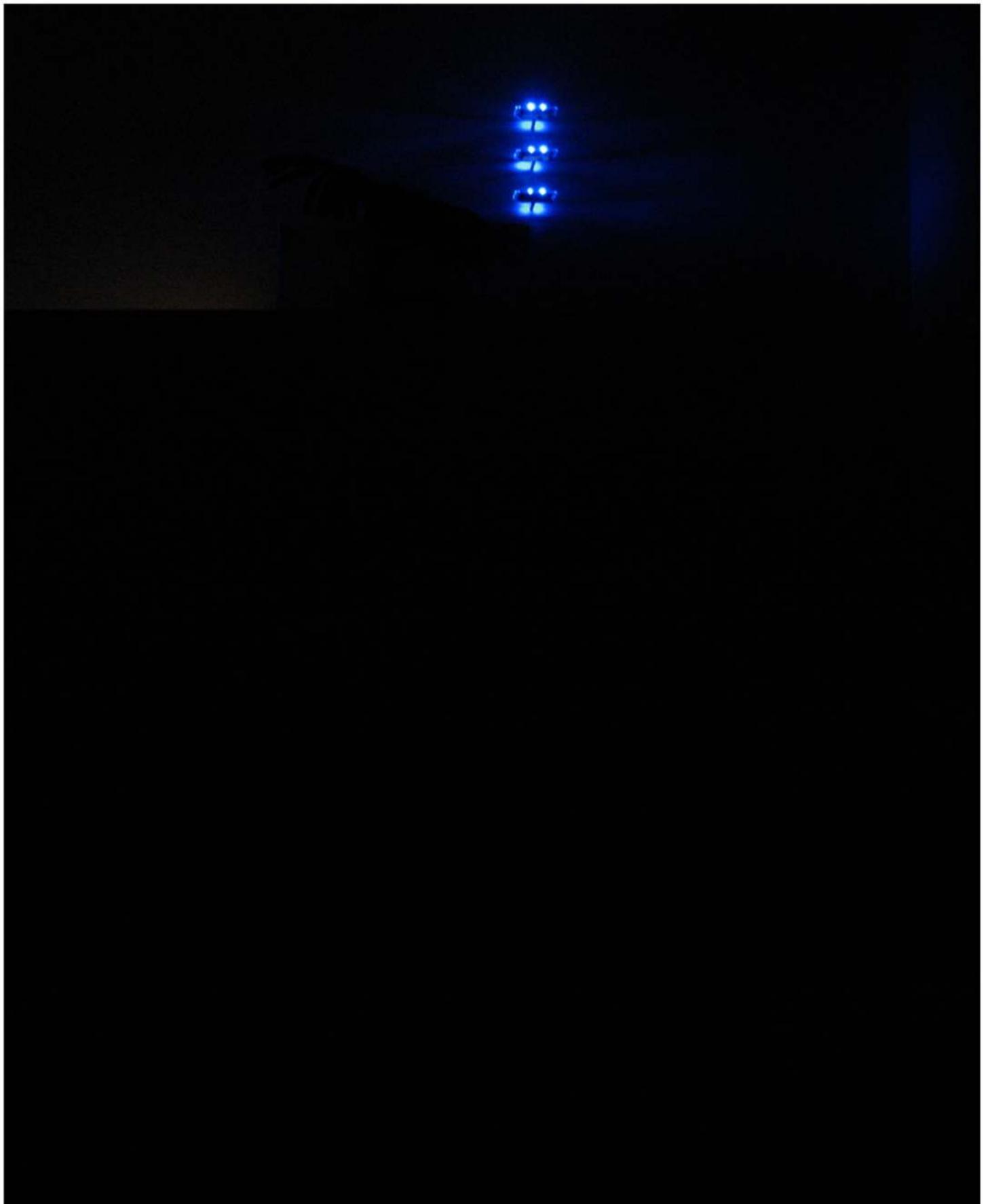


Auspician:

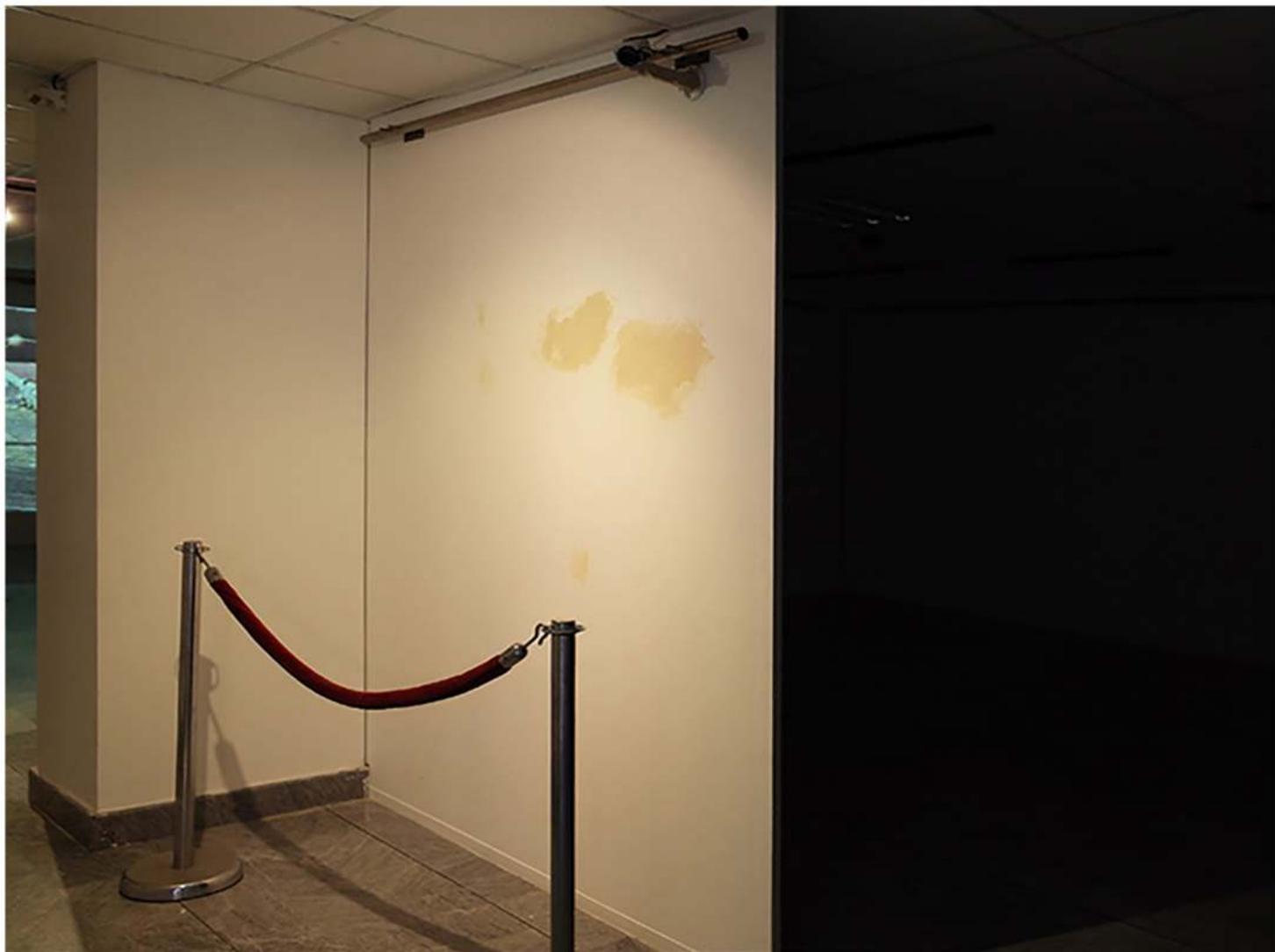


Colabora:













PLAZA ITALIA



PROVIDENCIA



ÚLTIMO MINUTO



ESTADO DE EMERGENCIA

EN MINUTOS NUEVO BALANCE DEL GOBIERNO Y JEFE DE ZONA

22:26

/24horas.cl

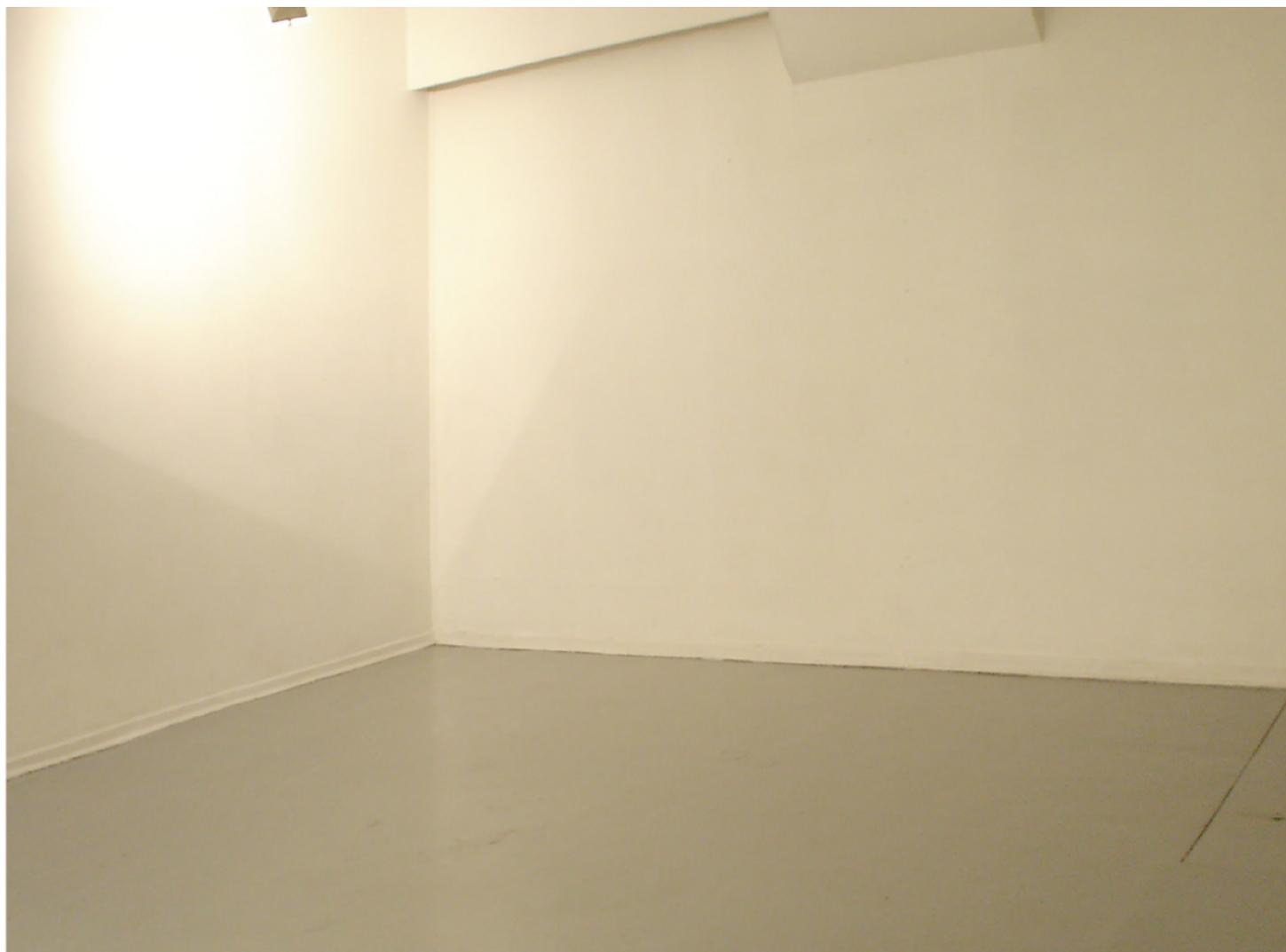
EN VIVO

#24horasCentral

Comparte tus videos +569 6849 55 60













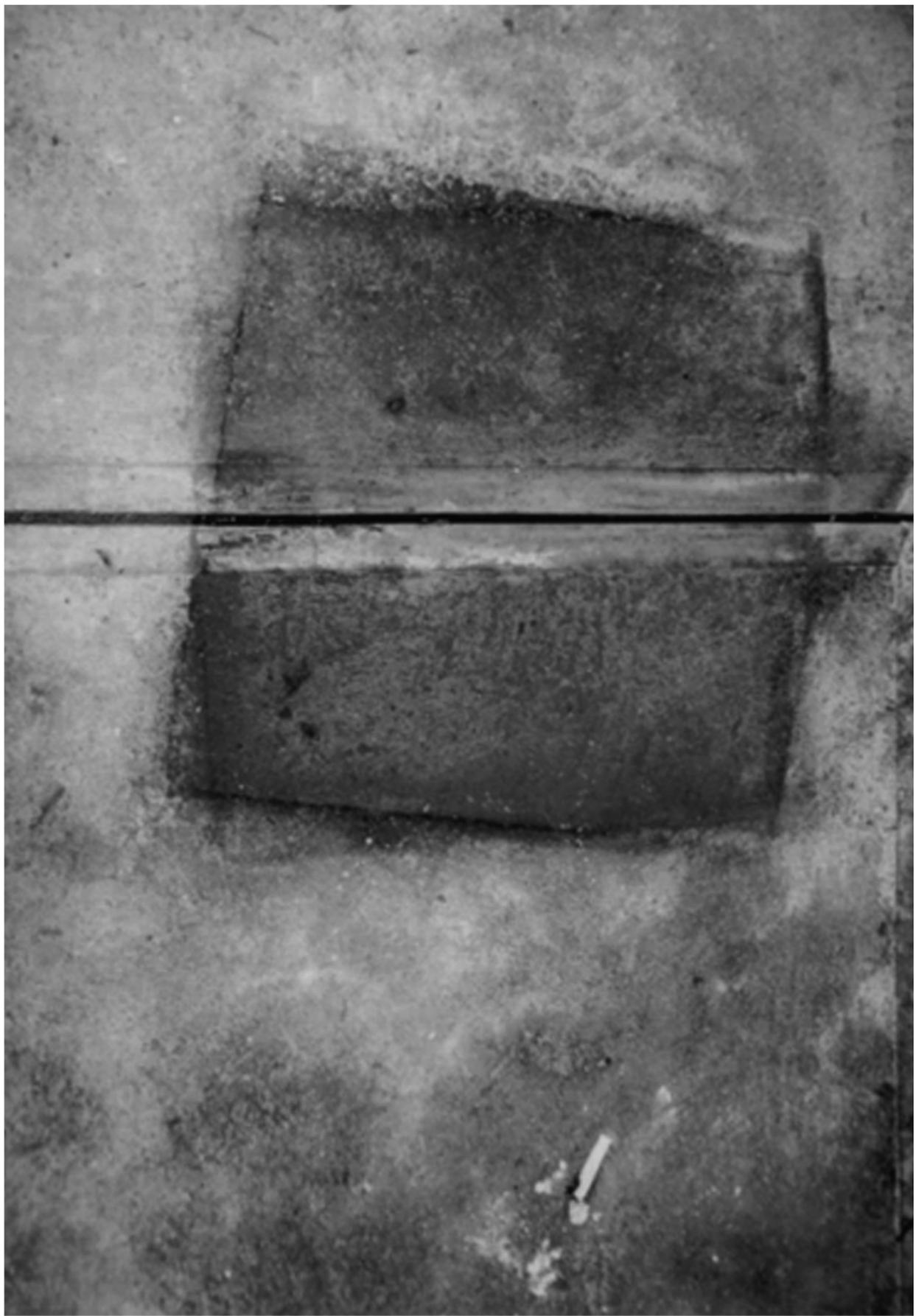










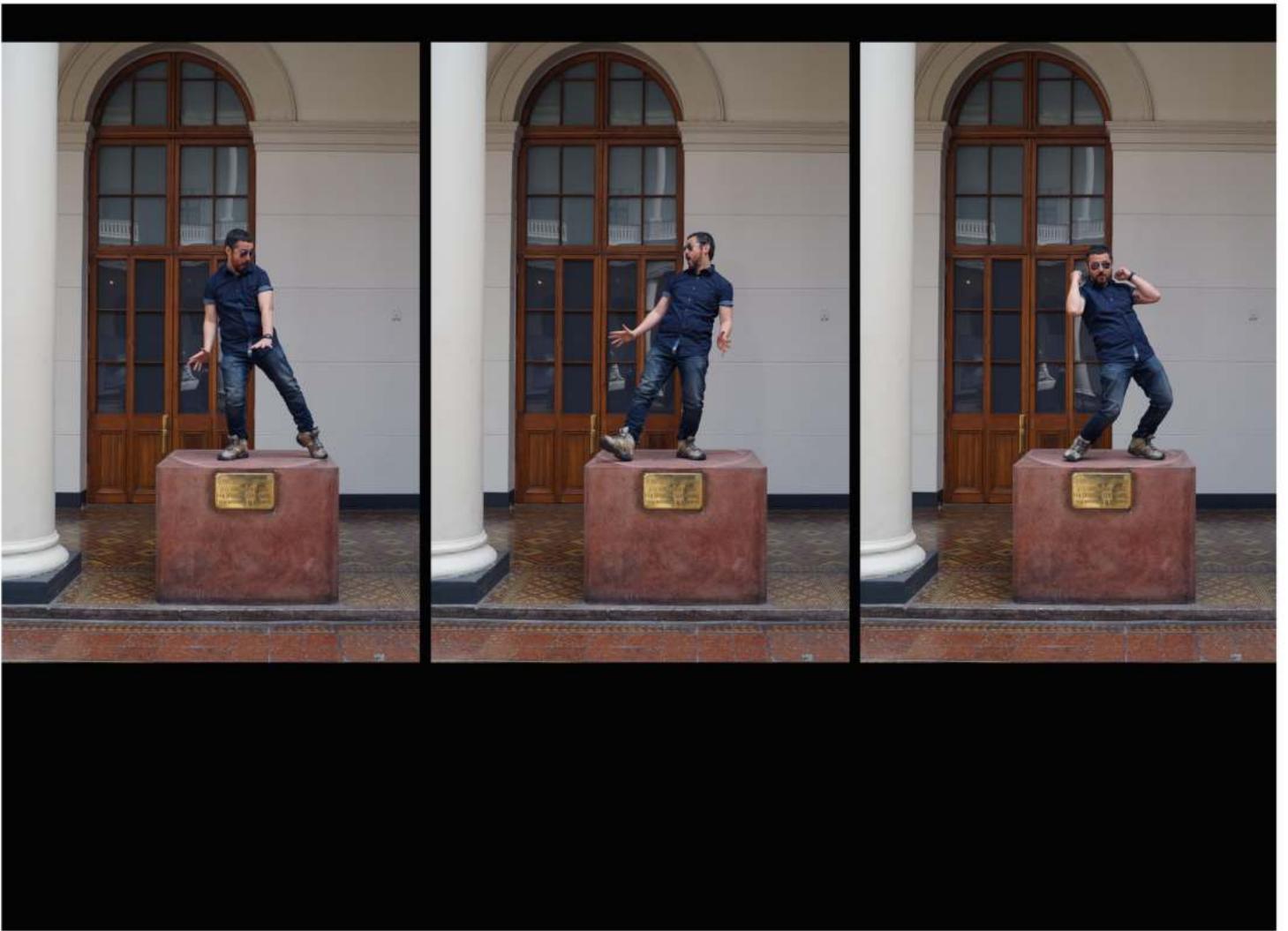


Chapter One

②

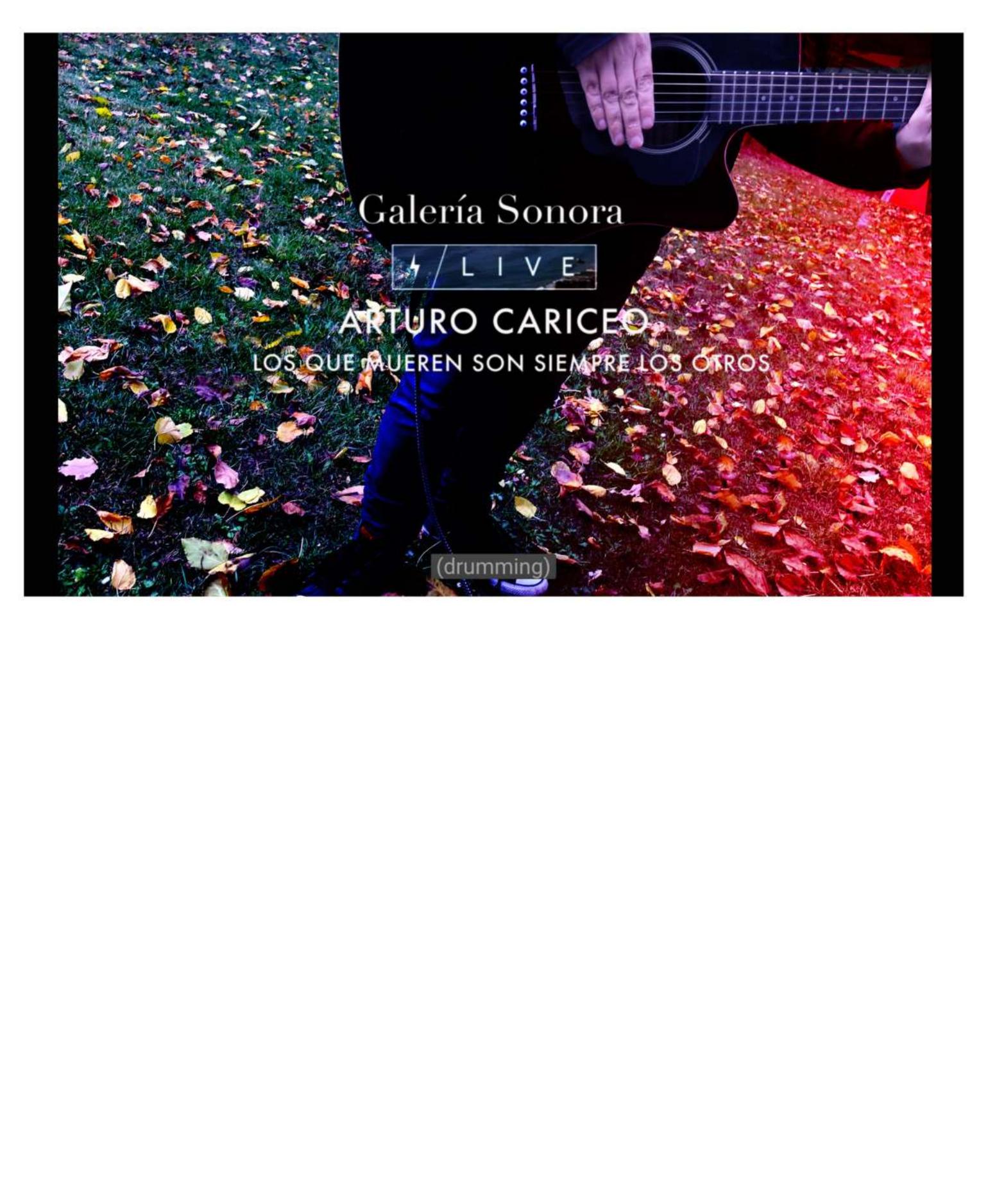
PART II

Episode III







A person is shown from the waist down, playing an acoustic guitar. They are wearing dark clothing and blue jeans. The background is a field of grass covered with fallen autumn leaves in various colors like yellow, orange, and red. The lighting is somewhat dim, suggesting an overcast day or late afternoon. The guitar has a dark body and a light-colored fretboard.

Galería Sonora

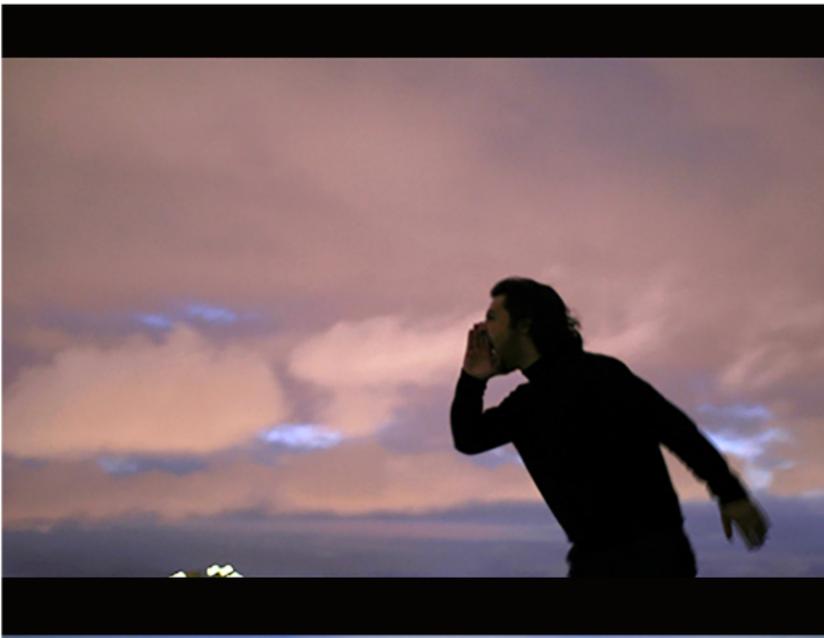
⚡ LIVE

ARTURO CARICEO

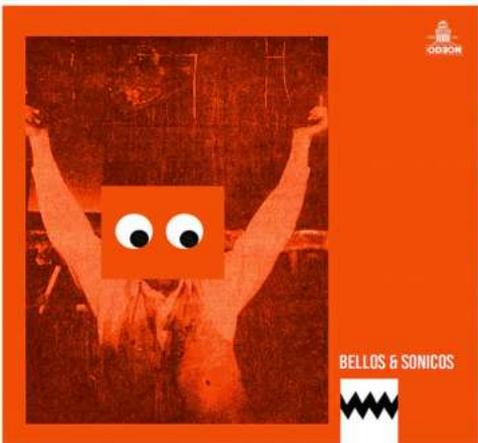
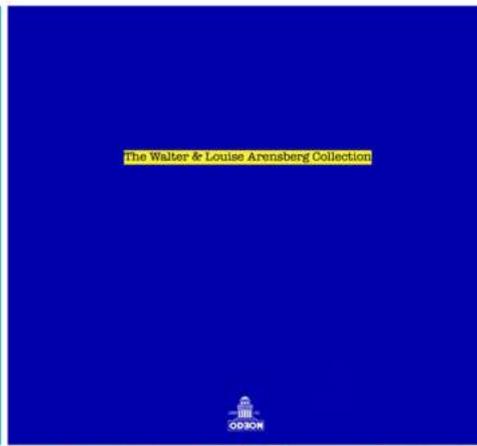
LOS QUE MUEREN SON SIEMPRE LOS OTROS

(drumming)

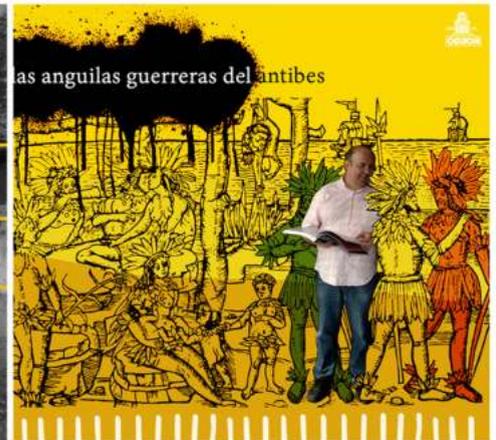
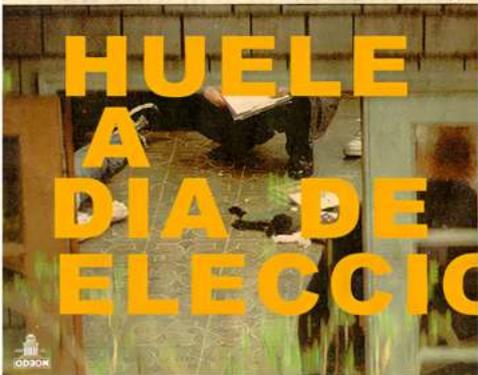


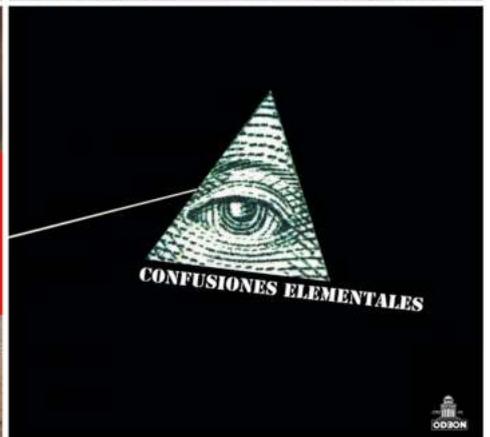
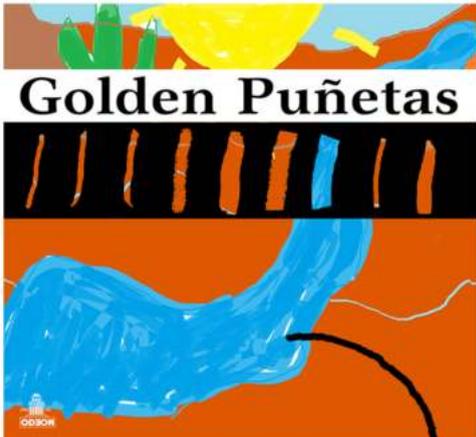
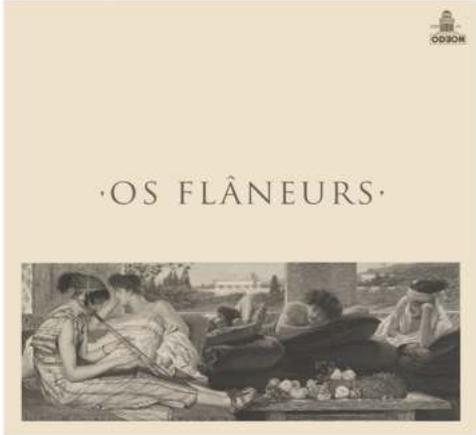


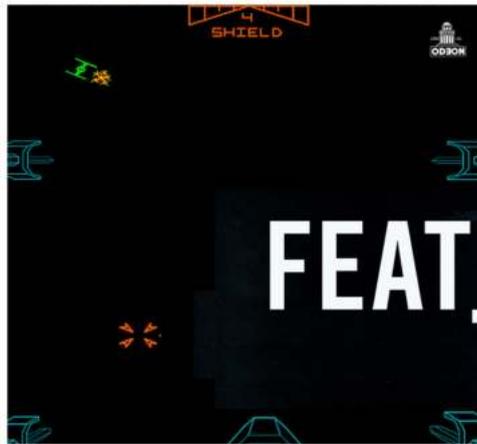
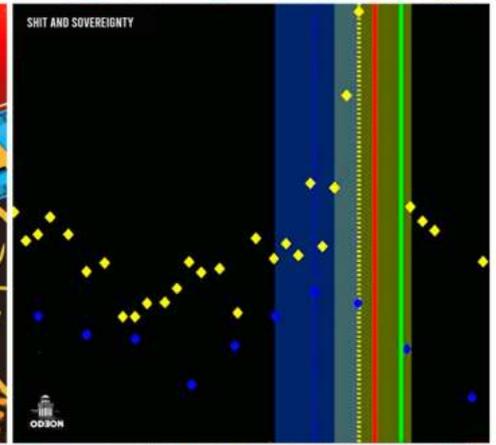
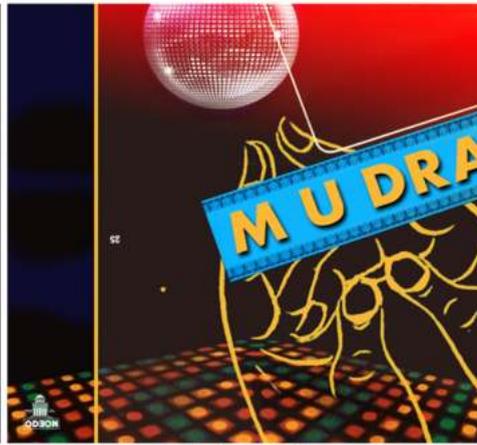


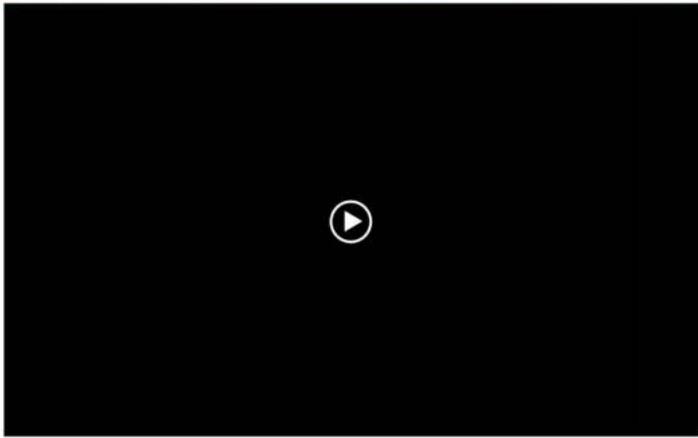


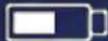
in's troubled last days









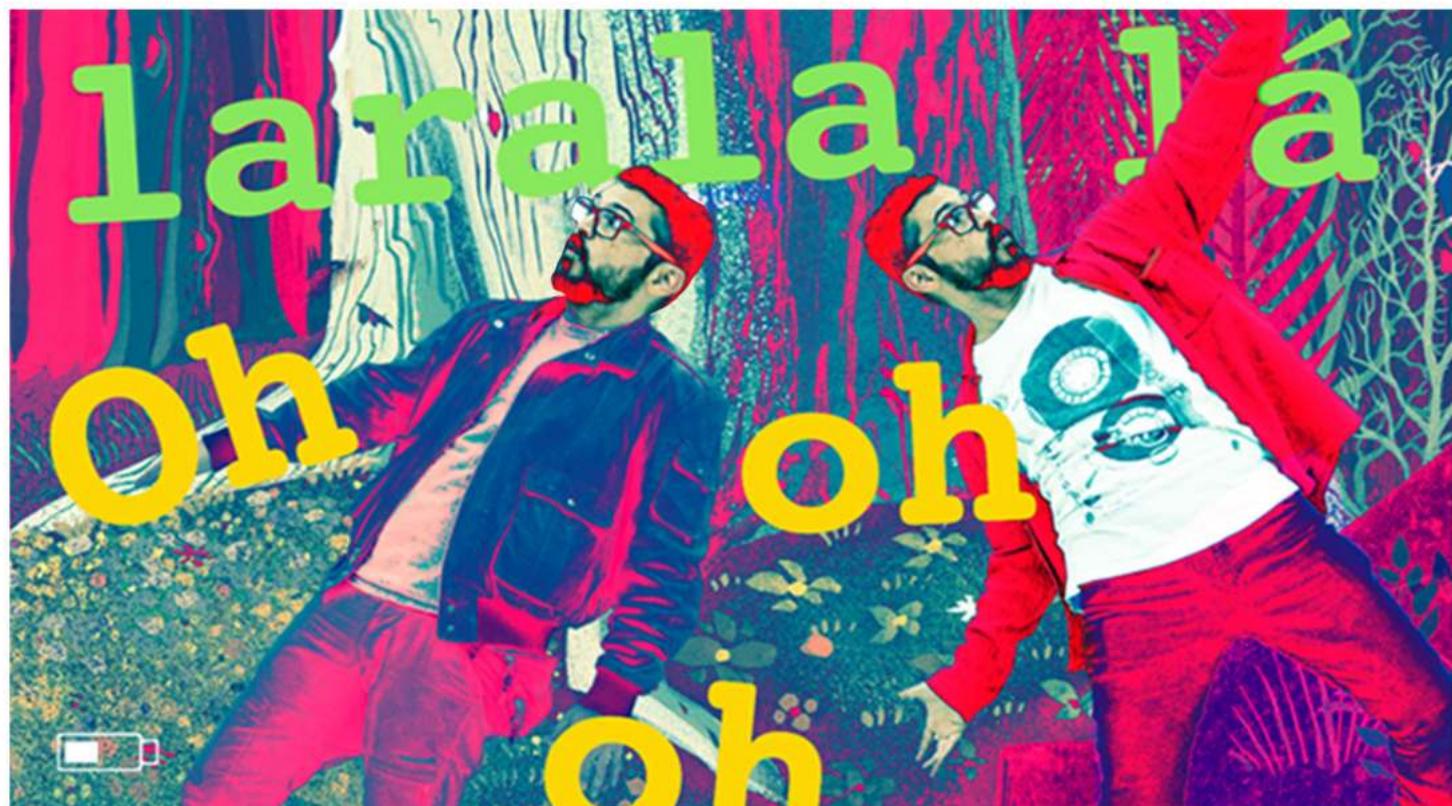


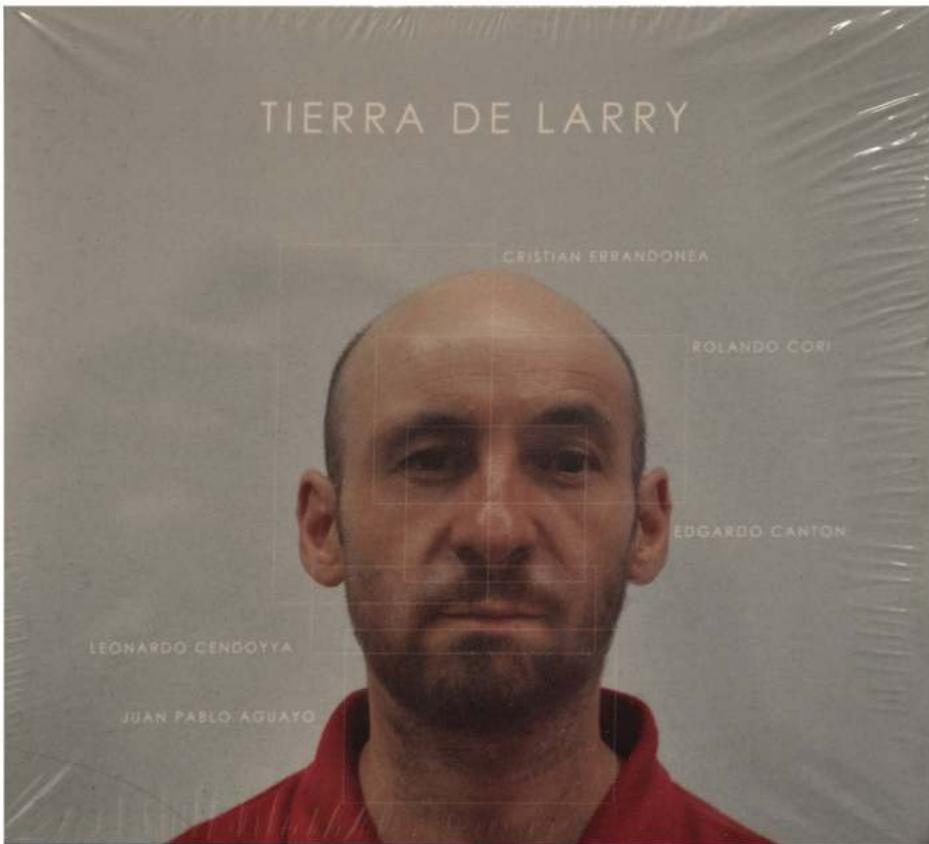
yeeeeeah

Hey hey

Hey-heeeey









 Inicio

 Buscar

 Tu biblioteca

 Instalar app

 Arturo Cariceo



La Nube de Magallanes (Plays Cariceo)

Teoría de Maicol

REPRODUCIR

2019 • 3 CANCIONES



 Paisaje, Pt. 1
Teoría de Maicol

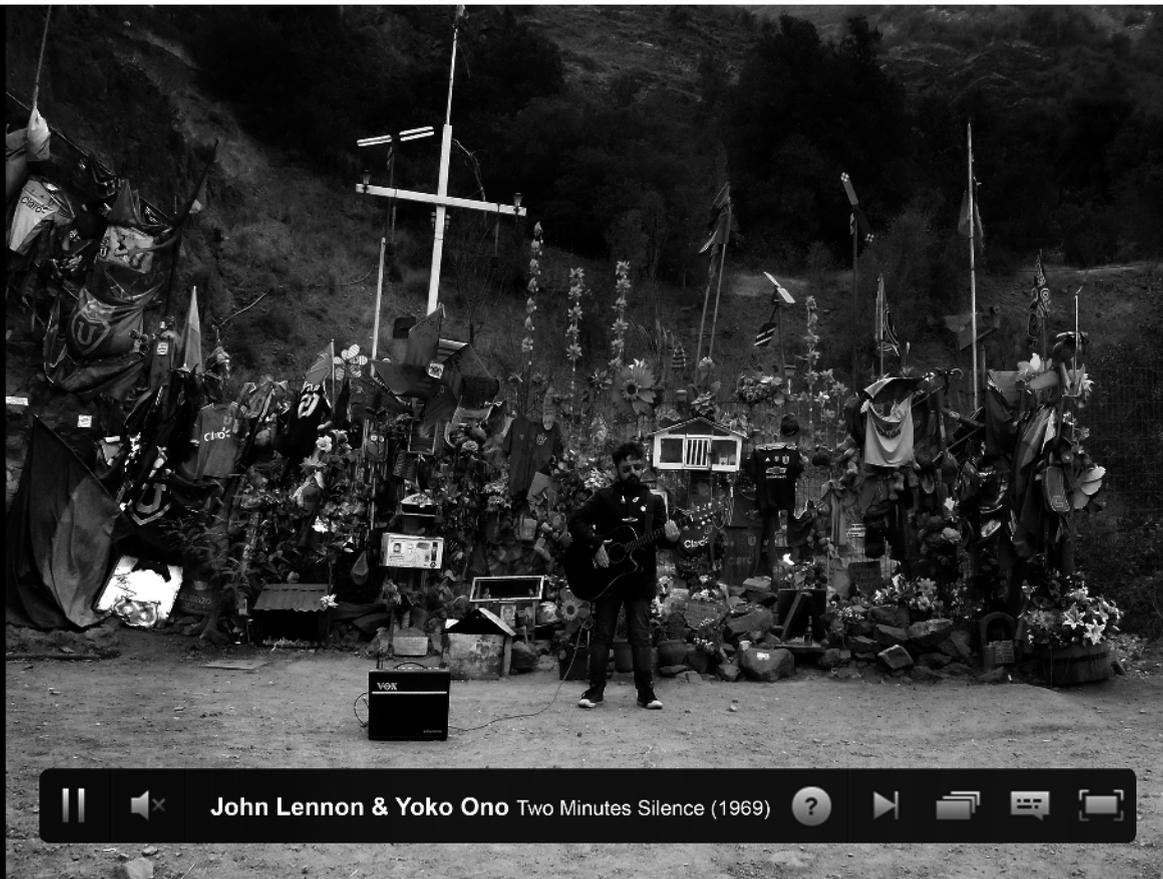
 Paisaje, Pt. 2
Teoría de Maicol

 Paisaje, Pt. 3
Teoría de Maicol

© 2019 Teoría de Maicol

© 2019 Teoría de Maicol





John Lennon & Yoko Ono Two Minutes Silence (1969)



Erwin Schulhoff In Futurum (5 Pittoresken 3 Mov, 1919)



THIS IS AN
AUDIO ONLY EPISODE







FRIBURGO33

34

 **TECHNO DANCE CONTRADICTORIO**

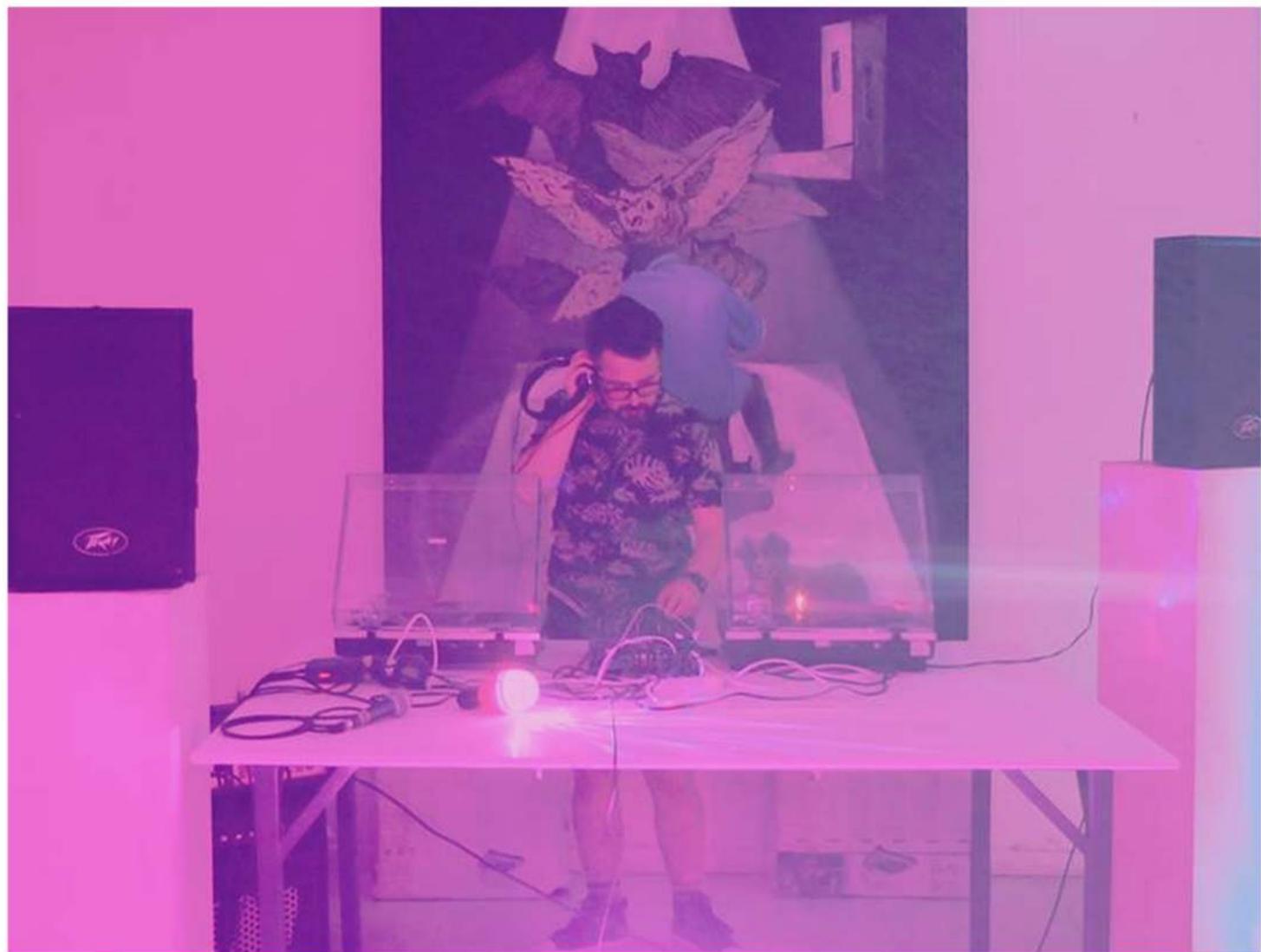


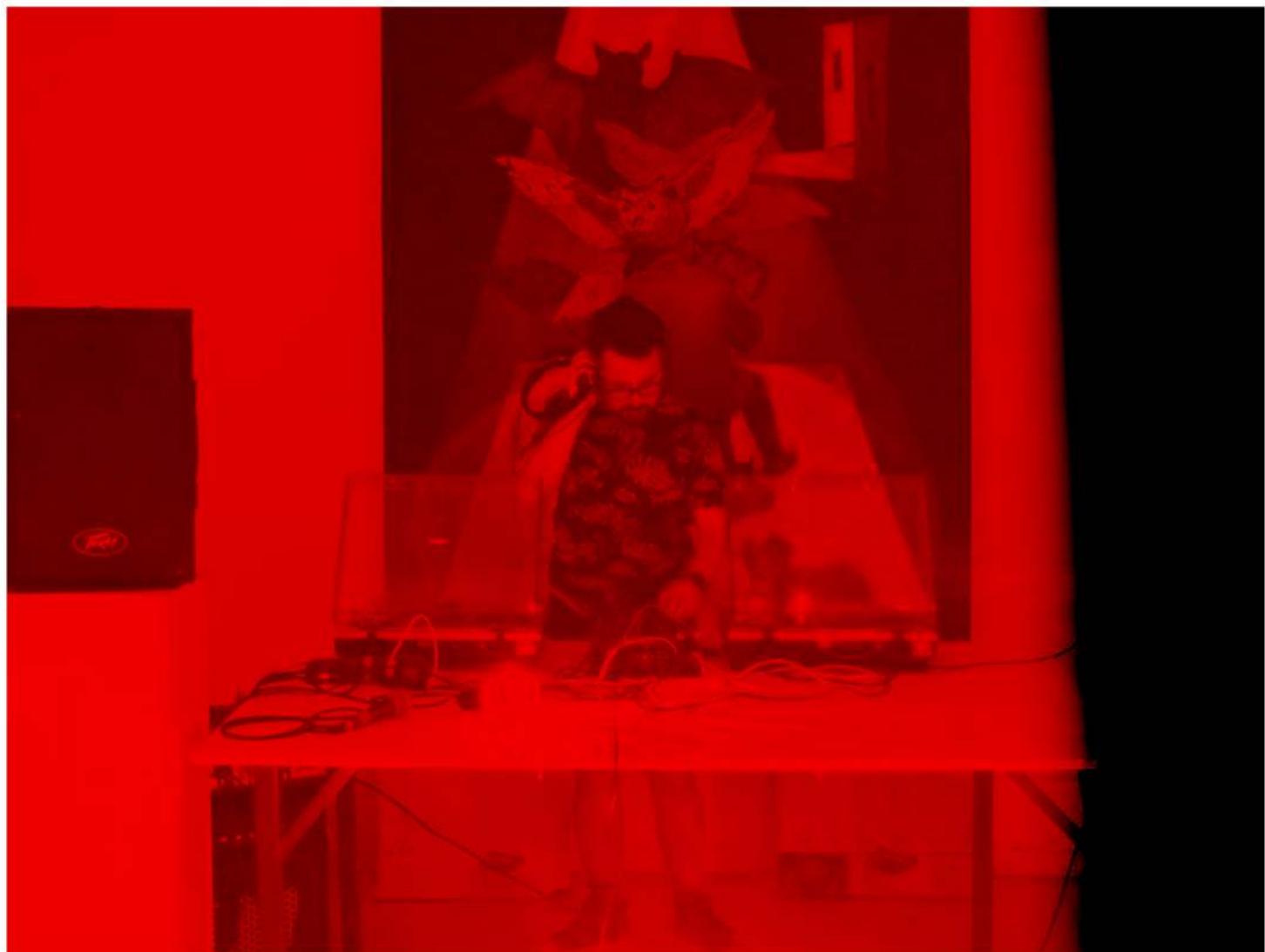
SCIENCE

**PREVIOUSLY ON
LOS
DELEUZE**











like a virgin

DESCENTRADO [3:38]

Se repite demasiado tu nombre / De alguna forma la diferencia conseguí / Ningún centro pero siempre descentramientos / De una a otra, acontecimientos.

Pero el pensamiento estaba caído / Moderno nacido del fracaso, de la pérdida y del descubrimiento / Claro, ni la identidad del sujeto sobrevive a tu sustancia.

Hey / Descentrado / de excesos y defectos / Descentrado / Tu corazón moderno el de los simulacros.

Me voy a alienar en tí, nena / Frente a tus repeticiones más mecánicas / Soy tu repetición más estereotipada / porque todo está fuera y dentro de tí y de mí.

Estás tan vestida y desnuda / Arrojas mi miedo al destinar / Oh, como un "efecto" óptico / El de la diferencia y la repetición / que la técnica encauza la asusta y enfría.

Descentrado / Hey / De excesos y defectos / Descentrado / Tu corazón moderno el de los simulacros.

Woah oh woah oh oh oh / Woah oh woah oh oh oh / Ahh / Whoa oh whoa oh oh

Estás tan vestida y desnuda / Nuestra historia comienza con el fin de la Historia / Porque me hiciste ser sujeto / Sí, por tu pasión / que se desvela.

Descentrado / Hey / De excesos y defectos / Descentrado / Tu corazón moderno el de los simulacros.

Descentrado / Ooh ooh ooh ooh / Descentrado / Lo que se repite son repeticiones / Lo que te diferencia / Lo que en tu corazón moderno late / Es tu diferenciante

Oh ooh woah oh oh / Oh oh oh oh oh / Oh oh oh

Uhh, nena / Yeah / ¿quieres pensar mi diferencia, / por una nueva vez?

(Madonna, Steinberg, Kelly, Romera, Cariceo)



DESCENTRADO

HEY

DE EXCESOS Y DEFECTOS



ERES PURA DIFERENCIA Y REPETICIÓN



DESCENTRADO

**TU CORAZON MODERNO
EL DE LOS SIMULACROS**



**NUESTRA HISTORIA COMIENZA
CON EL FIN DE LA HISTORIA**

BIZARRO 2.0

CHAPUZAS (A DOMICILIO), COTILLOS (POR UN TUBO) Y CATAPLASMA (PARA USO TÓPICO) - ANTERIORMENTE CONOCIDO COMO CONTUBERNIO CANIBAL.

MIÉRCOLES 28 DE ABRIL DE 2010



PUBLICADO POR ARTURO CARICEO 0 COMENTARIOS



PUBLICADO POR ARTURO CARICEO 0 COMENTARIOS



PUBLICADO POR ARTURO CARICEO 0 COMENTARIOS



AA.VV. BIZARRO, ED. DELIRIO, SALAMANCA, 2010.



Una recopilación de los mejores momentos de este blog, ya a la venta en las mejores librerías.

DEFINICIÓN

bizarro, rra.

(De *it. bizzarro*, iracundo).

1. adj. **valiente** (¡ esforzado).
2. adj. Generoso, lucido, espléndido.

Real Academia Española © Todos los derechos reservados

contubernio.

(Del lat. *contubernium*).

1. m. Habitación con otra persona.
2. m. Cohabitación ilícita.
3. m. Alianza o liga vituperable.

canibal.

(De *caribá*).

1. adj. **antropófago**. U. t. c. s.
2. adj. Se dice de los salvajes de las Antillas, que eran tenidos por antropófagos. U. t. c. s.
3. adj. Dicho de un hombre: Cruel y feroz. U. t. c. s.
4. adj. **Zool.** Dicho de un animal: Que come carne de otros de su misma especie.

HIVO

illas Andinas

ROPÓFAGOS

elino Sala
MINGO SÁNCHEZ BLANCO
mingo Sanchez Zarza
nesto Castro

eterodoxo

known

known

ngel Antonio Rodríguez

ernando castro flórez

CÓMPLICES Y ASOCIADOS

Seguidores (86) Siguiendo



MATAR



HERIR

Me arrojé en la agonía, estaba en la existencia de término medio



En la pelea, a pesar de todas las habladurías

Pero soy un Dasein nada menos



Y no sabemos lo que puede un cuerpo



E-S-T-A-T-E-A-L-O-
Q-U-E-E-S-T-A-S

nunca más ...

Te conduces luchando **más allá** del bien y del mal

E-S-T-A-T-E-A-L-O-
Q-U-E-E-S-T-A-S

nunca más ...

Te conduces luchando **más allá** del bien y del mal

Me arrojé a la agonía, pero ellos no saben que saben



Dasein

Porque soy un

nada menos

Y no sabemos lo que puede un cuerno

**E-S-T-A-T-E-A-L-O-
Q-U-E-E-S-T-A-S**

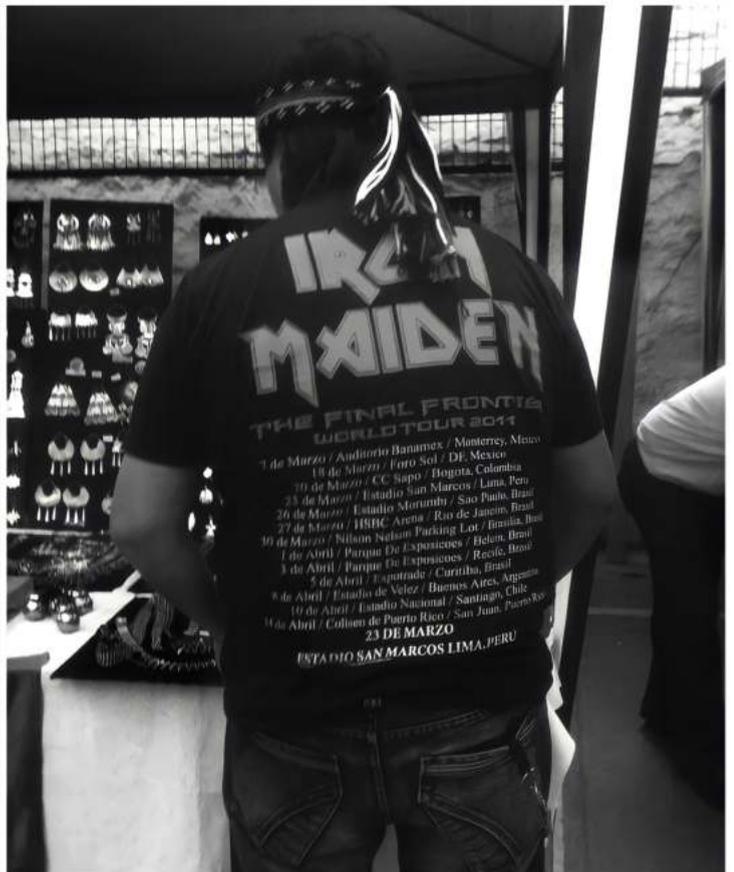


agonísticamente ...

Dime el hombre rebelde bello











CONTRIBUTORS: FRANK KAMMER • STEPHEN BARRETT • WYLLIE JOHNSON • VAN DYKE • DAN AYKROYD • MONTY PYTHON BY GARRY NEWBLE
WITH PAULI ROBERTSON • GARY BASEL • ANDERSON • WOODS • STRAND-COLEY & THORNTON • WARD • PLUS: PLUS! PLUS! PLUS! PLUS! PLUS! PLUS!
LATE GREAT GUY: **JACK ROSE** SCOTTIE PATTERSON AND STENOGRAPHY

ARTHUR

OUR PRICE **\$5**
PRETTY CHEAP
NO. 21 - JUNE 2000

DREAM A DEEPER DREAM A HOW-TO CONVERSATION WITH CARTOONIST **ROARIN' RICK VEITCH**





Ordo, Proyecto de Mayo
Esp. And. del boquete Jorge Palacios
Murcia

MUSTANG ARTSHOW 3^{er} WEEKEND

Este año en el festival
habrá mucho más que música.

ESTRELLA LEVANTE
SOS 4.8

Xapox · Fernando Arrabal
Paco Cao · Samantha Sweeting · Los Rodroc
Regina José Galindo · Pelayo Varela · Sofia Mutter
Yukihiko Tagushi · José Bechara · Michele Houellebecq
Kaoru Katayama · Domingo Sánchez · Arturo Cariceo
Cristián Silva · Tony Capellán · Baltazar Torres · Jesús Segura
Javier Pividal · Manuel Sôiz · Jorge Pineda · Marlon de Azambuja
Rebecca Junker · Chus Cortina · Domingo Sánchez · Daniel Jacoby
Cagan & Christa · Fernando Iglesias · Martín Lejárraga · Ana Martínez ·

Viernes 30 de Abril

12:00 - 13:00 - Exposición Arte Escena
Propuesta de películas de Arrabal y Paco Cao
12:00 - 20:00 - Taller Arquitectura Work-In-Progress
Organizado por el OBSERVATORIO DE DISEÑO Y LA
ARQUITECTURA DE MURCIA

13:00 - Workshop Samantha Sweeting
18:00 - European Filmprogram, 1^{er} Sesión
21:00 - European Filmprogram, 2^a Sesión
21:30 - Fernando Arrabal Art Show
* Más Workshops pendientes a confirmar

Sábado 1 de Mayo

12:00 - 13:00 - Exposición Arte Escena
Propuesta de películas de Arrabal, Houellebecq
y Paco Cao
12:00 - 20:00 - Taller Arquitectura Work-In-Progress
Organizado por el OBSERVATORIO DE DISEÑO Y LA
ARQUITECTURA DE MURCIA

16:00 - European Filmprogram, 1^{er} Sesión
21:00 - European Filmprogram, 2^a Sesión
* Más Workshops pendientes a confirmar

mustang
www.mustang.es

ESTRELLA LEVANTE
SOS 4.8

ZOMBIES CANIBALES DEL AMAZONAS

48 HORAS DE RUIDO DESDE LAS ANTILLAS ANDINAS

BIZARRO 2.0

CHAPUZAS (A DOMICILIO), COTILLEOS (POR UN TUBO) Y CATAPLASMA (PARA USO TÓPICO)
- ANTERIORMENTE CONOCIDO COMO CONTUBERNIO CANIBAL -





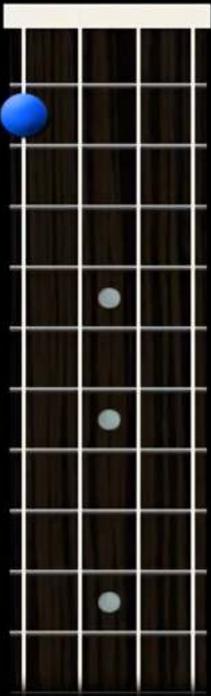
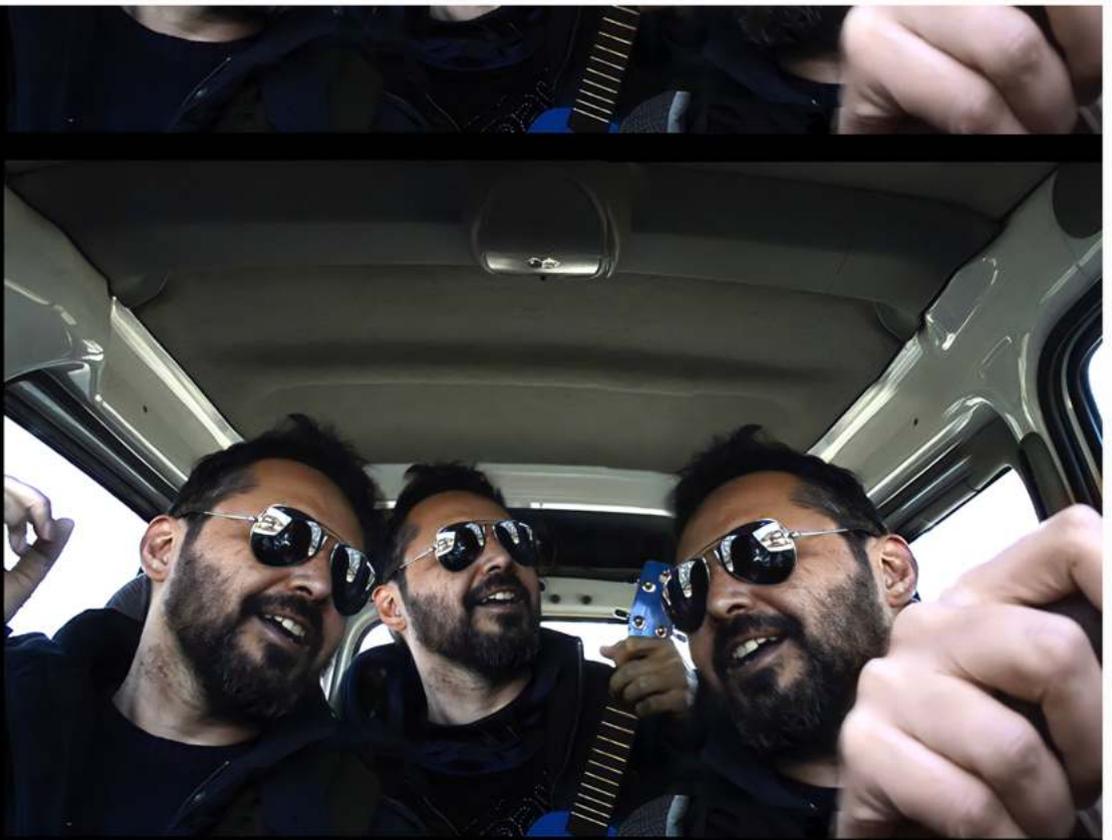
INTERMISSION



GLENN BRANCA
HALLUCINATION CITY (2006)







Am G F C

Let it be, let it be, let it be, oh, let it be

Überlegungen 1931 | 1941

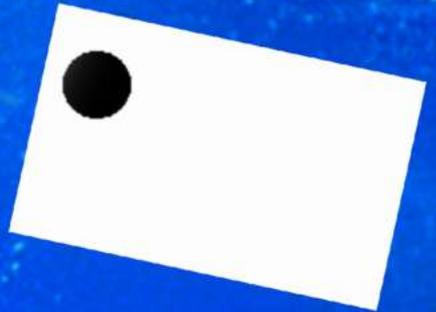


FRIBURGO3334

Überlegungen 1941 | 1931



FRIBURGO3334





WHOAH

OH

WHOA

OH OH OH

AHH

A
WOP
BOPPA
LOO BOP
ALOP BAM
BOOM

SHA

NA NA NA

SHA

NA NA NA

BAH DO

EO EO



obra.invisible **Seguir** ...

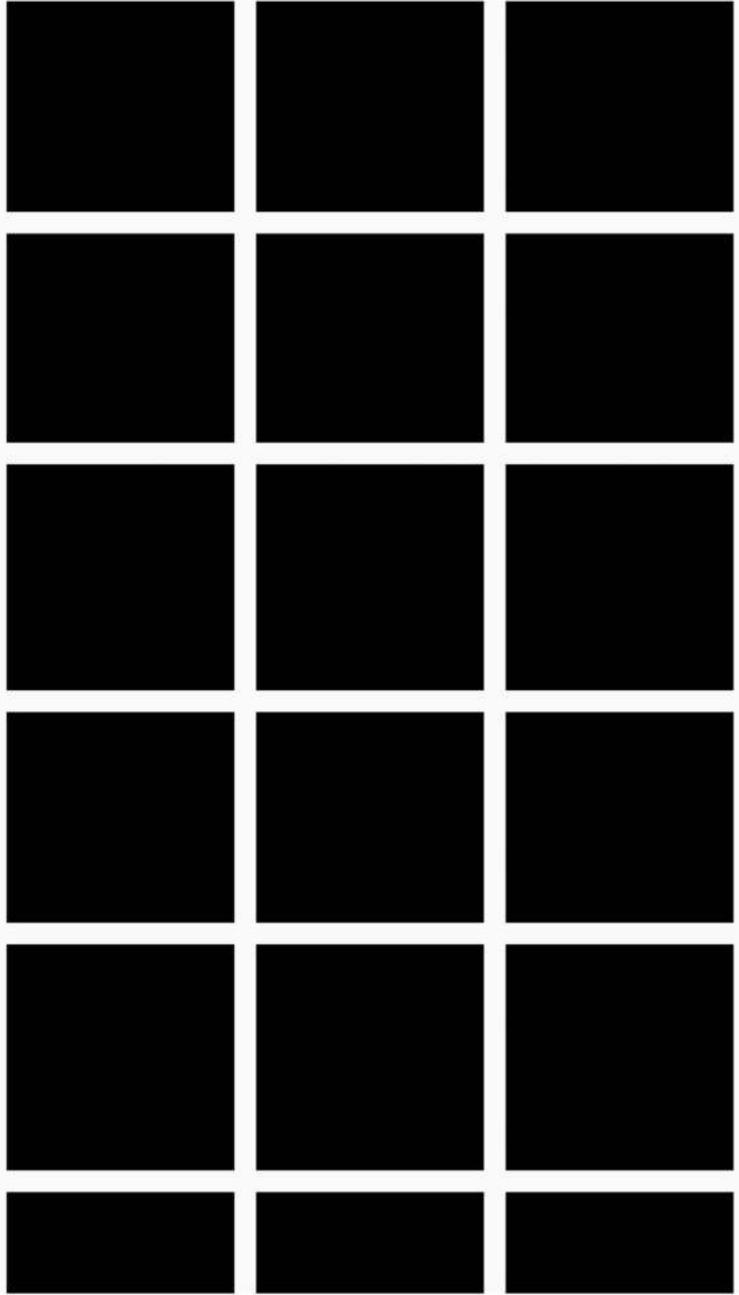
1,101 publicaciones 0 seguidores 0 seguidos

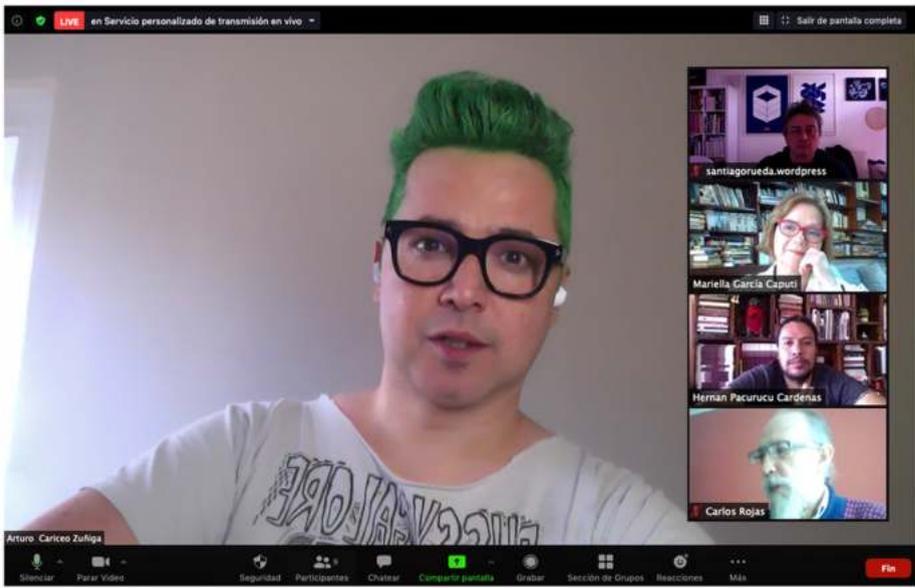
Arturo Cariceo Zúñiga
Artista chileno cuya área de creación es la noción de comparecencia de obra,
llamando "Obra Invisible" a su quehacer artístico.
www.cariceo.uchile.cl



obra.invisi...

PUBLICACIONES ETIQUETADAS





INVENTAR: la fuerza de ingenio o por merced o no con el fin de crear algo nuevo



ARTURO

VERANO 2022
Una obra de teatro que busca explorar el mundo a través del lenguaje y la música. Con un elenco de actores que se enfrentan a los desafíos de la vida cotidiana y la búsqueda de la identidad.

'na nub', av', sub' a los
ram-
ajes 'nfin'tos d' l' lluv-
i-
a.
Ver,
ver rem



piense-en-fin-que
AMÉRICA DA HA DE LEVAN-

MANIFESTE
MANIFESTE
MANIFESTE
MANIFESTE

NÃO SABEMOS
SENA VIDA,
FAZ
PO
IDE PAAR?
SENA VIDA,

US ENLO, USE NLO
UD, S ENDR
ES NECESARIO COME
LA MOMIAS NOCRACIA
NACIONAL



En este enfrentarse debes constatar la escisión de la diferencia
Sabes que lo intento con esa unidad superior pero fracaso
Creo en el tiempo infinito para el *Aufhebung*

¿acaso alguien puede llamar a Inmanuel???
Porque requiero de un nuevo acontecimiento



Sé que sabes de esos acontecimientos
quizás una y otra ocasión ...
Por cada ocasión ella misma reclama más ocasiones

Así que deja, déjame, que la reconciliación acontezca esta noche
Necesito un acontecimiento más para las segundas *Aufhebung*

(Yeah) ¿Está fuera de tiempo contraefectuarse la **Aufhebung**?
Porque la indisponibilidad de la diferencia en tu presencia (oh,oh,oh)
¿Está fuera de tiempo contraefectuarse la **Aufhebung**?

Sí, he fracasado en la efectuación



¿Está fuera de tiempo contraefectuarse la **Aufhebung**?

Sí, he fracasado en la efectuación (yeah)
Aufhebung (yeah)
Aufhebung



Sí, no se da ... es que no tiene contrarios, es o será
¿Está fuera de tiempo contraefectuarse la **Aufhebung**?



Recolectaré cada presencia tuya
en vista de una reconciliación
en esta relación biunívoca no cabe, no cabe,
no se da lo incognoscible

Me desquicio, me desquicio,
te desquicias, te desquicias en tu despliegue

¿Cabe articular algo así en nuestro lenguaje
y desplazar la diferencia???

(Yeah) ¿Está fuera de tiempo contraefectuarse la **Aufhebung**?
Porque la indisponibilidad de la diferencia en tu presencia (oh, oh, oh)

¿Está fuera de tiempo contraefectuarse la **Aufhebung**?



Sí, no se da ... es que no tiene contrarios, es o será
Sí, he fracasado en la efectuación (yeah)
Aufhebung (yeah)



¿Está fuera de tiempo contraefectuarse la Aufhebung?



No me limito a la reconciliación contigo (oh, no, no)

En la indisponibilidad de tu diferencia en la presencia (la presencia), oh
¿Cabe articular algo así en nuestro lenguaje y desplazar la diferencia?

En la indisponibilidad de tu diferencia en la presencia
¿Cabe articular algo así en nuestro lenguaje y desplazar la diferencia?

Sí, he fracasado en la efectuación
¿Está fuera de tiempo contraefectuarse la Aufhebung?



Sí, he fracasado en la efectuación (yeah)
Aufhebung (yeah)

Aufhebung



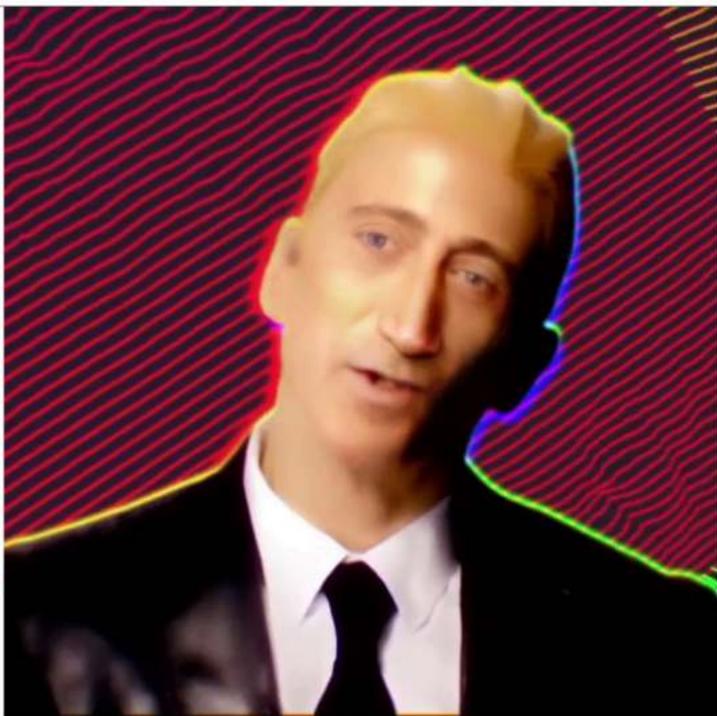
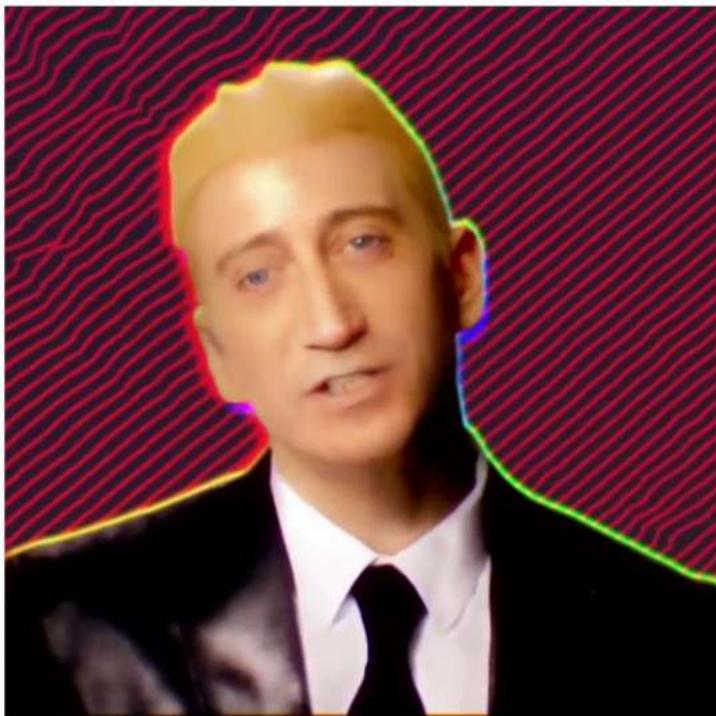
Sí, no se da ... es que no tiene contrarios, es o será

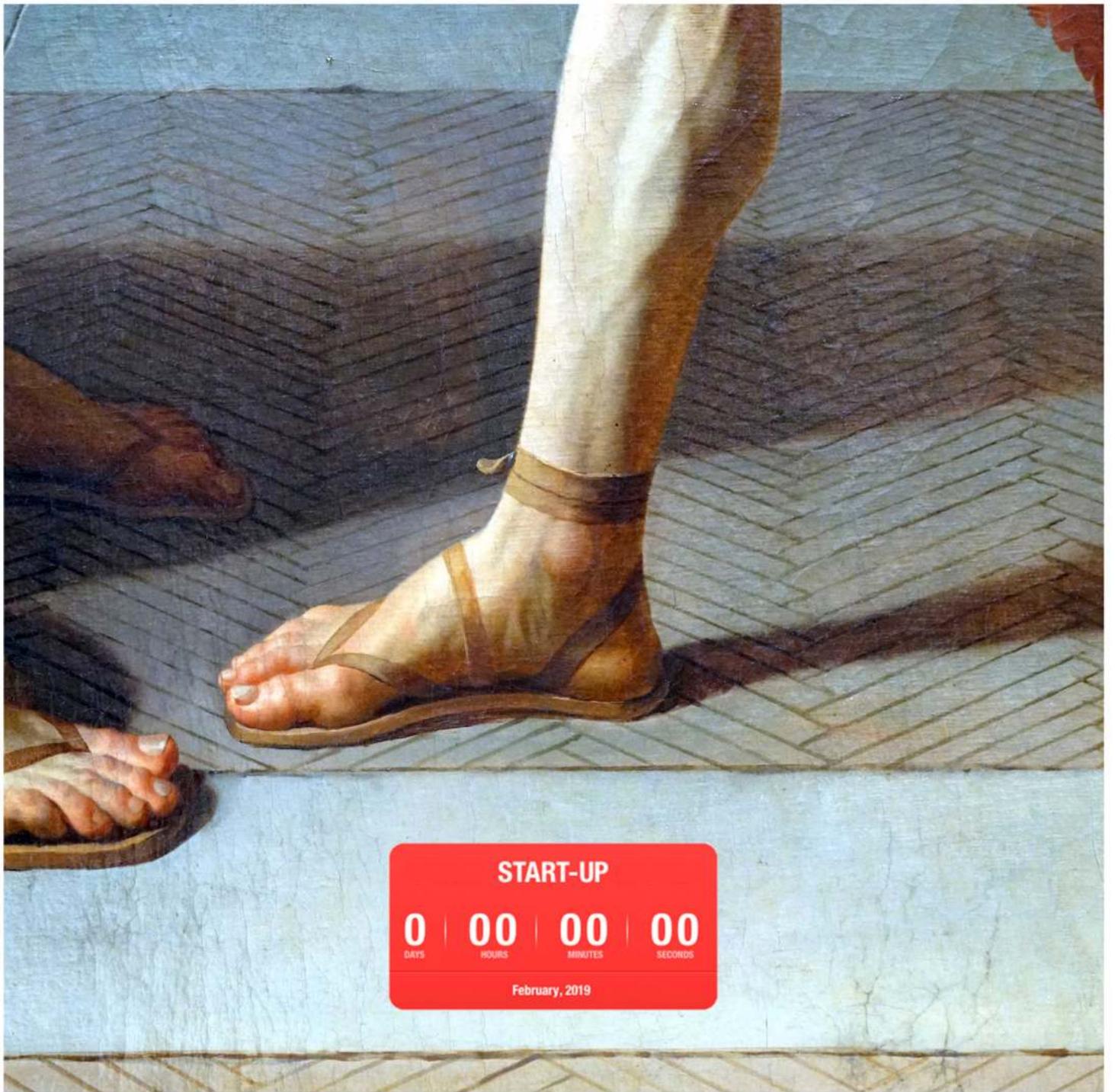


¿Está fuera de tiempo contraefectuarse la *Aufhebung*?









START-UP

0
DAYS

00
HOURS

00
MINUTES

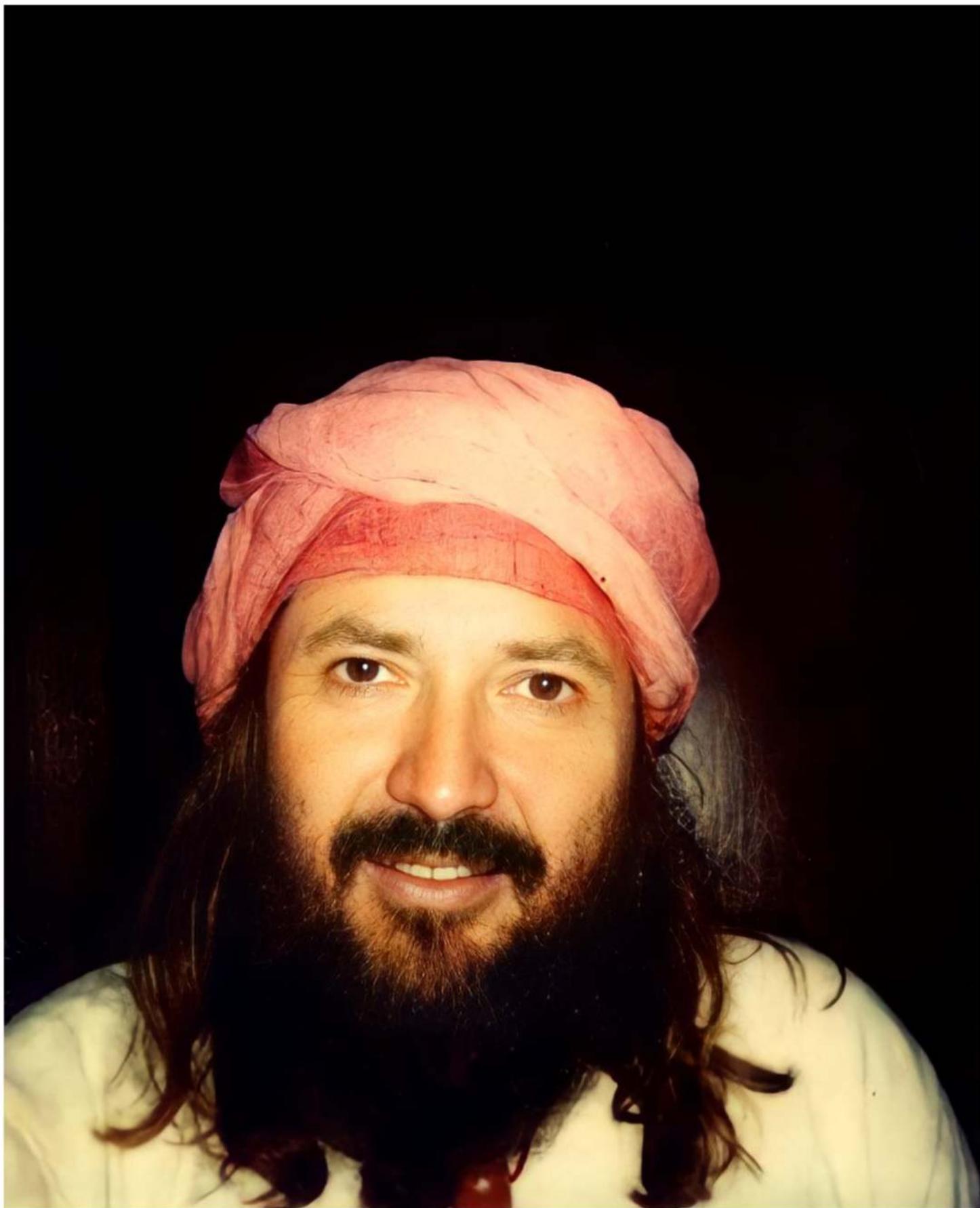
00
SECONDS

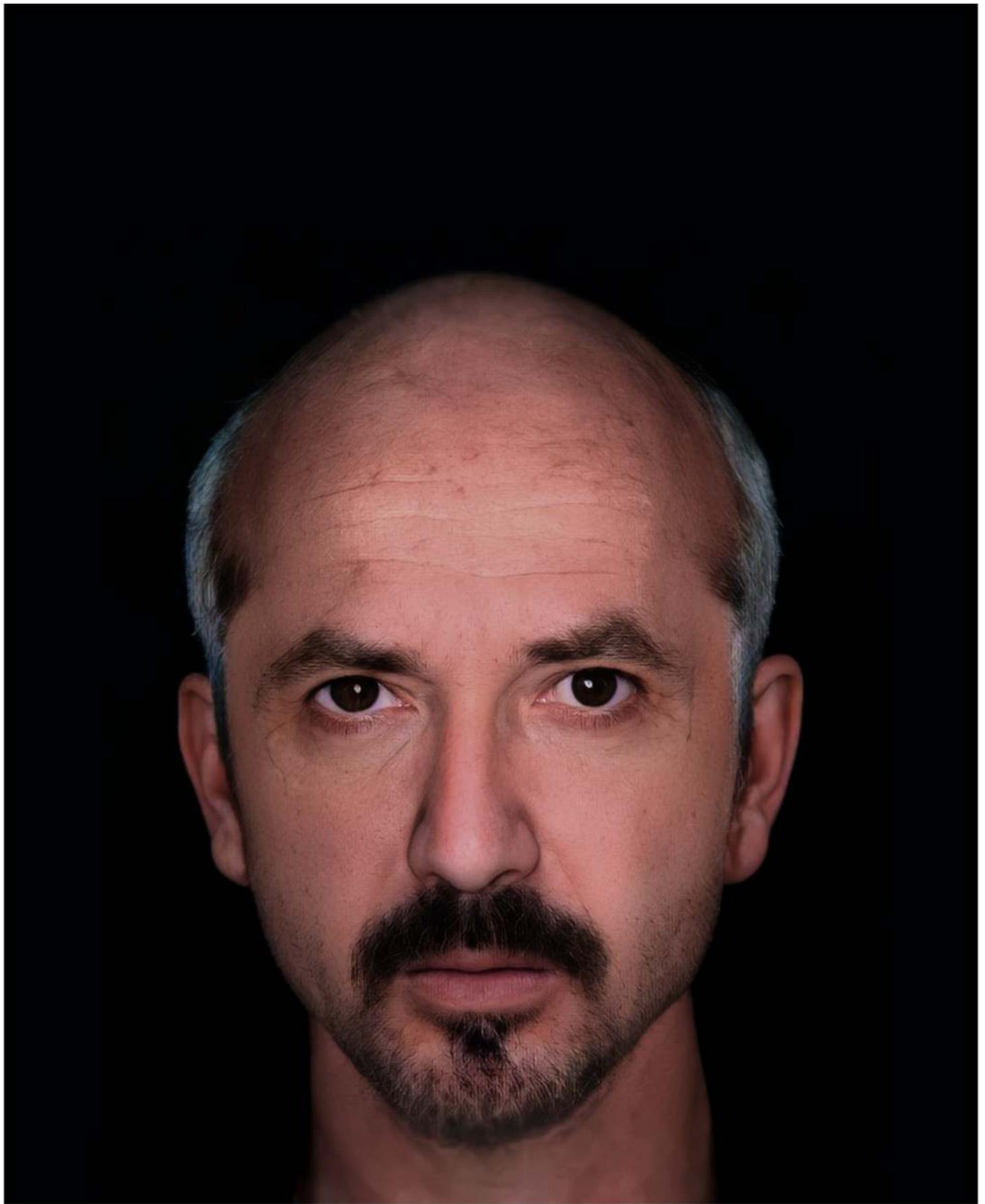
February, 2019







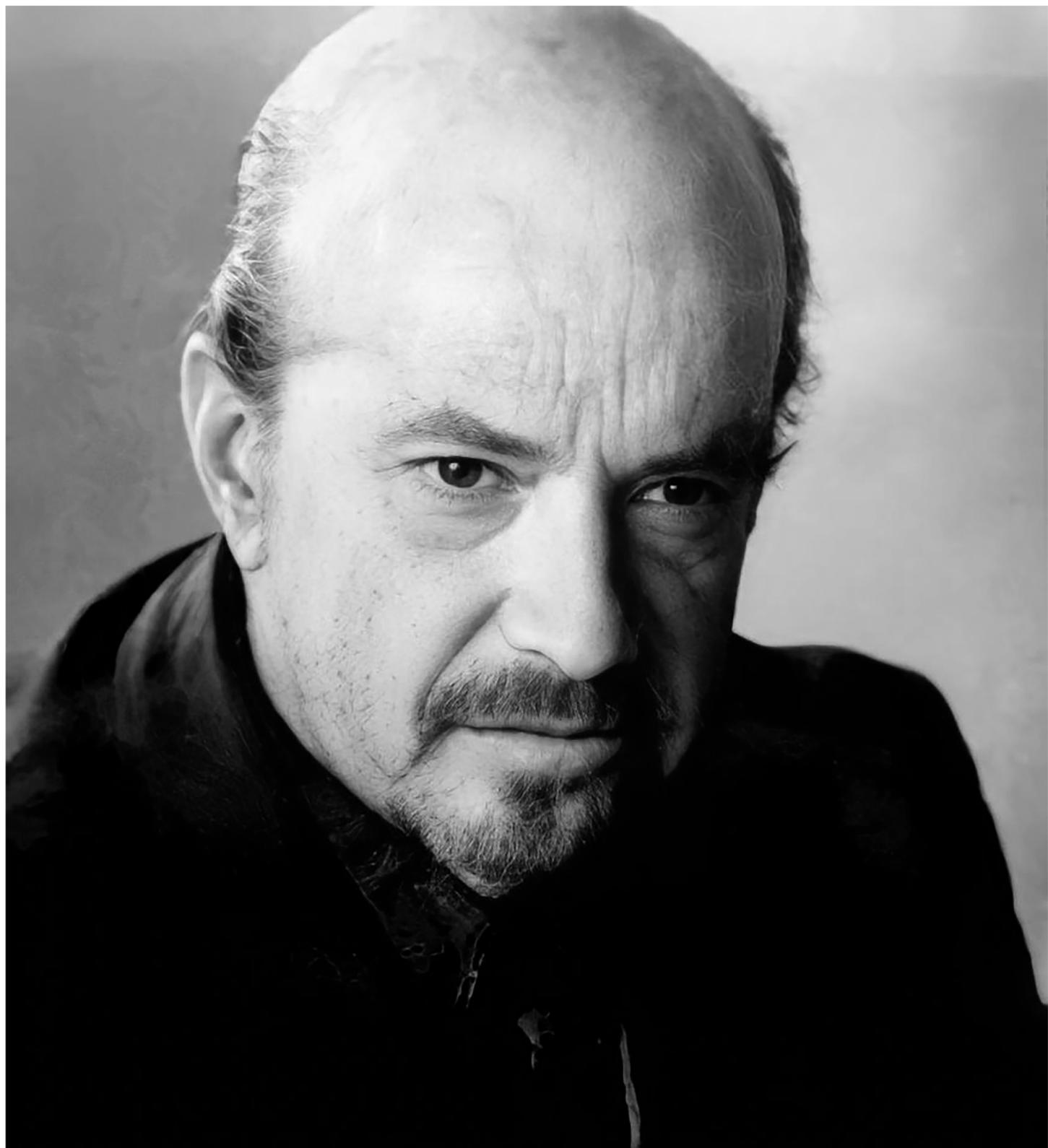


















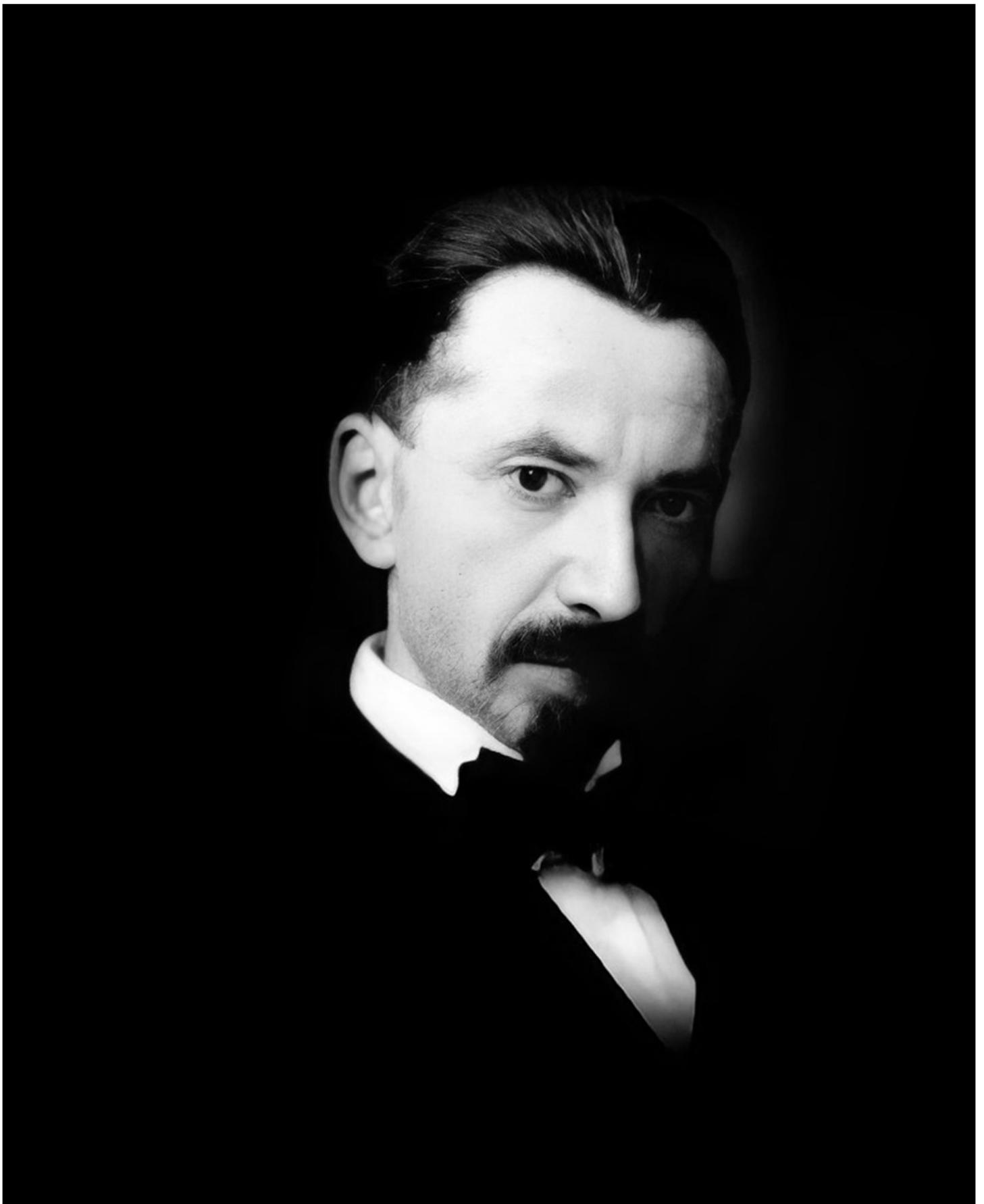


















VICTORIA SOBRE EL SOL | LADO A

Arturo Cariceo Zúñiga

0 min



Agrega canciones a tu playlist.

Agregar canciones

Canciones recomendadas

Basadas en el nombre de esta playlist

-  Inolvidable
Luis Miguel
-  Oro De Ley
Luis Miguel
-  Suave
Luis Miguel
-  Un Hombre Busca a Una Mujer
Luis Miguel
-  Palabra De Honor
Luis Miguel

Actualizar



Inicio



Buscar



Tu biblioteca



VICTORIA SOBRE EL SOL | LADO B

Arturo Cariceo Zúñiga

0 min



Agrega canciones a tu playlist.

Agregar canciones

Canciones recomendadas

Basadas en el nombre de esta playlist

-  Inolvidable
Luis Miguel
-  Hoy El Aire Huele a Ti
Luis Miguel
-  Más Allá De Todo
Luis Miguel
-  Oro De Ley
Luis Miguel
-  Suave
Luis Miguel

Actualizar



Inicio



Buscar



Tu biblioteca



eighties

PARENTAL
ADVISORY
ARTISTIC CONTENT

8689



EIGHTIES V1

Arturo Cariceo Zúñiga



- | | | |
|---|--|------|
| 1 | Video Killed The Radio Star
The Buggles | 4:12 |
| 2 | Rapture - Remastered 2001
Blondie | 6:31 |
| 3 | Cars
Gary Numan | 3:58 |
| 4 | Clones (We're All)
Alice Cooper | 2:51 |
| 5 | Touch and Go
The Cars | 4:57 |
| 6 | Love Is The Drug
Grace Jones | 6:02 |



eightTies

PARENTAL
ADVISORY
ARTISTIC CONTENT

8689



EIGHTIES V2

Arturo Cariceo Zúñiga



- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | Search and Destroy - Bowie Mix
The Stooges | 3:26 |
| 2 | Pretty Vacant
Sex Pistols | 3:17 |
| 3 | Love Will Tear Us Apart
Joy Division | 3:26 |
| 4 | Three Girl Rhumba - 2006 Remastered Version
Wire | 1:23 |
| 5 | Chinese Rocks
Johnny Thunders & The Heartbreakers | 2:54 |
| 6 | Marquee Moon
Television | 10:38 |



GOD SAVE THE EIGHTIES

Arturo Cariceo Zúñiga



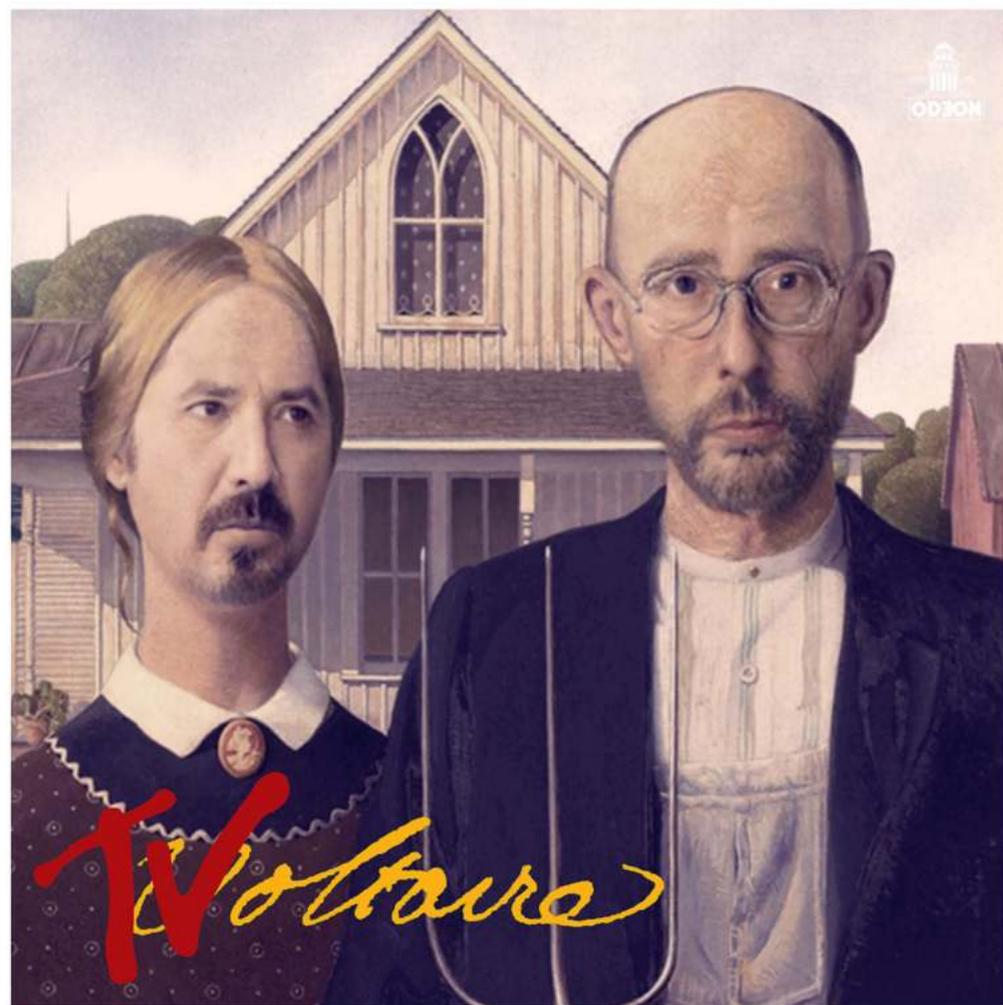
- | | | |
|---|--|------|
| 1 | Never Let Me Down Again - Aggro Mix
Depeche Mode | 4:54 |
| 2 | Bizarre Love Triangle - Extended Dance Mix
New Order | 6:44 |
| 3 | Why Can't I Be You? - Extended Mix 1987
The Cure, Ron Saint Germain, Francois Kevorkian | 8:07 |
| 4 | Domino Dancing - 2001 Remaster
Pet Shop Boys | 7:40 |
| 5 | Together Forever - House of Love Mix
Rick Astley | 6:56 |
| 6 | Never Can Say Goodbye - Shep Pettibone Extended Remix
The Communards, Shep Pettibone | 7:50 |



EIGHTIES V4 DESCARTES
Arturo Cariceo Zúñiga

▶ ◀ ⏪ ⏩ 🔗

1	La Poderosa Muerte	11:12
	Los Jaivas	
2	Yo Vengo A Ofrecer Mi Corazon	3:34
	Fito Paez	
3	Llamame, Si Me Necesitas - Dance Version	5:47
	Miguel Mateos - Zas	
4	Mejor No Hablar de Ciertas Cosas	4:46
	Sumo	
5	Lo Que Sangra (La Cúpula) - Remasterizado 2007	4:33
	Soda Stereo	
6	Vasos Vacíos - Remasterizado 2008	4:39
	Los Fabulosos Cadillacs	



 **TV.VOLTAIRE**
Arturo Cariceo

⏪ ————— ⏩ 🔗

1	Typical Girls The Slits	3:55	⋮
2	Mind Your Own Business Delta 5	3:13	
3	Gimme Brains Bratmobile	2:16	
4	Politics! Girls At Our Best!	3:16	
5	Trees and Flowers Strawberry Switchblade	3:14	
6	Dance ESG	4:34	



INTERZONE

Soundtrack CV19 Year II Vol.2



NO[W]

Soundtrack CV19 Year II Vol.1



LUV UND KAOS

Soundtrack CV19 Year I



LISTA
TESTIGO INVOLUNTARIO

Arturo Cordero Zullaga • 27 canciones, 1h 36 min



#	TÍTULO	ÁLBUM	FECHA INCORPORACIÓN
1	El Derecho de Vivir en Paz Victor Jara	El Derecho de Vivir en Paz	hace 4 días
2	Olvidarte Nunca - 2003 Digital Remaster Los Golpes	Antología 40 Clásicos Remasterizados	hace 4 días
3	Detalles (Detalles) Roberto Carlos	Esencial Roberto Carlos	hace 3 días
4	Perdona Si Me Ves Llorar Los Galles	El sonido de Los Galles	hace 3 días
5	El Alma de Mi Pueblo Roberto Azares	El Alma de Mi Pueblo	hace 2 días
6	Te He Prometido Leo Dan	Leo Dan Cronología - Canta Trovador (29...	hace 4 días
7	Esperanza Bobby Richard	Quiero Dios	hace 3 días
8	Qué Será José Feliciano	Sema Platino	hace 2 días
9	Por Qué No Fuí Yo Tu Primer Amor Gloria Benavides	De Gloria Benavides A Los Embarzados D...	hace 3 días
10	Sol, Valentin y Bandera Angel Parra	Canciones de Patria Nueva (Corazón de B...	hace 2 días
11	El Pescador Sotero Palacios	Sotero Palacios, Vol. 4	hace 2 días
12	Canción para Mi Muerte Julio Gomez	Vida	hace 2 días
13	Los amantes Raphael	Algo más	hace 2 días
14	Mediterraneo Joan Manuel Serrat	Mediterraneo	hace 2 días
15	Los Momentos Los Blos	Ritpe	hace 2 días
16	El Corazon Es Un Gitano Nancy Di Bari	18 Exitos En Espanol	hace 2 días
17	No Cierres los Ojos Policia Mares	Lagajo de Trovadores (Ámbra en la Cordil...	hace 2 días
18	Un Beso Y Una Flor Nico Bravo	Super 20	hace 2 días
19	Adiós Chico de Mi Barrio Tormanta	Tormanta Cronología - Adiós Chico de M...	hace 4 días
20	La Batua - 1ª Versión: Remasterizado 2021 Quilapayán	La Fuerza de la Historia	hace 3 días
21	Yo no soy esa Masi Tola	Esquiveame	hace 4 días
22	Amor por Ti Los Angeles Negros	El Tren Hacia el Chido	hace 2 días
23	Amos... Amar Canelo Berio	Solo un Hombre	hace 2 días
24	Linda Provincia Los Vikings 5	La Mejor de Los Vikings 5 (Remasterizad)	hace 2 días
25	Un Canto a Galicia Julio Iglesias	Personalidad	hace 2 días
26	Tantal Ivo-Iliassov, Veritas Artistas	Antología I (1973-1978)	hace 2 días
27	Todos Juntos (Remasterizado 2020) Los Jaivas	La Ventana (Remasterizado 2020)	hace 2 días





ALERTA DE SPOILER

Esta historia, *La Última Exposición Futurista*, está contada de primera mano, revisando el material sonoro que llevo acumulando en cajas desde los años ochenta. Me gusta el arte sonoro, sin embargo, es sólo un aspecto de mi **Obra Invisible (así llamo a todo mi quehacer artístico)**, aunque significativo, porque soy un artista sinestésico. Mis referentes no se limitan a una industria musical o un territorio sonoro. Dentro de mi Obra Invisible hay muchas voces que enriquecen las imágenes y hacen que valga la pena “escucharlas” a través de la mirada. Con *La Última Exposición Futurista* comparto mi visión del arte sonoro, filtrando su historia, con libertad y sin nostalgia.

Pero, **¿de qué hablo cuando digo Obra Invisible?** Me refiero a un sistema conformado, primero, por un decálogo para crear e identificar obras de este tipo; segundo, de un teorema, razón y origen de todo lo que artísticamente hago; y tercero, una estructura histórica del arte chileno inspirada en el desarrollo constitucional del país. El sentido de la Obra Invisible es mostrar el punto ciego del espectador, construido en base a sus paradigmas, ideologías, creencias y juicios.

1810

Utopías republicanas

1830

Pretensiones republicanas

1925

Modernidad utópica

1980

Modernidad distópica

Etapas de la Historia del Arte chileno desde la Obra Invisible

Constitución de 1980

Régimen Militar

1973-1990 Pinochet

Pinochetismo Tardío

1986-1990 Pinochet

Democracia Tecnocrática

1990-1994 Aylwin
1994- 2000 Frei
2000-2006 Lagos

Balotajes Neoliberales

2006-2010 Bachelet
2010-2014 Piñera
2014-2018 Bachelet
2018-2022 Piñera
2022-2026 Boric

1973
1990

Régimen Militar

- Teorema de 1986
- Fuckin' Marcianos (1987)

Desde
1990

República Socialdemócrata

- Loyola Records (1990)
- Tercera Internacional Neopompier (1993)
- Docurealities (1998)
- Meta Pompierismo (2019)

OBRA INVISIBLE

1810

Utopías republicanas

1830

Pretensiones republicanas

1925

Modernidad utópica

1980

Modernidad distópica

Etapas de la Historia del Arte chileno desde la Obra Invisible

Historia de la Obra Invisible

1986

Teorema

Mi propia definición de arte : « El Arte es un estado de consciencia a partir de un hacer con bajo índice de refracción »

1987

Fuckin' Marcianos

Título genérico de todas las Obras Invisibles, en un inglés mal escrito y con alusiones extraterrestres, metaforizando la mano invisible *a la chilena*.

1990

Loyola Records

Periodización de las Obras Invisibles según etapas de la historia de Chile, respondiendo a las dimensiones políticas y ordenamientos constitucionales del país.

1993

Tercera Internacional Neopompier

Identificación de Obras Invisibles siguiendo un decálogo o conjunto de reglas básicas, cuyo cumplimiento otorga a las obras de arte hasta un 99,9% de invisibilidad.

1998

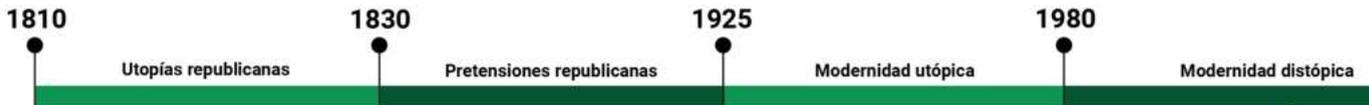
Docurealities

Obras Invisibles que documentan el diálogo entre lo presencial y lo remoto, bajo formatos y tecnicismos televisivos.

2019

Meta Pompierismo

Obras Invisibles que interactúan con la incertidumbre de los realismos tecnológicos.



Etapas de la Historia del Arte chileno desde la Obra Invisible

Decálogo para crear e identificar Obras Invisibles



Cada una de estas normas otorga un 11,1% de invisibilidad.
Una Obra Invisible totalmente lograda tiene un 99,9% de invisibilidad.

PLAY

Memphis
CASA DE ARCHIVO AMERICANA



Memphis
CASA DE ARCHIVO AMERICANA



Agradecimientos a

Francis Naranjo
Samuel Toro Contreras
Guillermo Jarpa Espinoza
Bruno Cariceo Imilan

Eduardo Caballero
director
Fundación Francis Naranjo

Fernando Gaspar
director Dicrea
Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo
Universidad de Chile

Isa Motta Arata
directora
Galería Editorial Obra Abierta

La Última Exposición Futurista
Arturo Cariceo

©del texto: Samuel Toro Contreras
©de las imágenes: Arturo Cariceo Zúñiga
Dirección editorial : Galería Obra Abierta

Diseño y maquetación: C53

Fundación Francis Naranjo

Departamento de Artes Visuales
Facultad de Artes
Universidad de Chile

Dirección de Creación
Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo
Universidad de Chile



Editado bajo Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

ISBN 978-956-410-963-3
Galería Editorial Obra Abierta
Santiago de Chile
2022

ARTURO CARICEO ZÚÑIGA (Santiago, 1968). Artista chileno y académico de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. En 1987 decide llamar a todo su quehacer artístico *Obra Invisible*, recurriendo a un juego de palabras entre la categoría cultural “obra de arte” y la metáfora económica “Mano Invisible” de Adam Smith. A su vez, utiliza soportes de la cultura digital, a nivel usuario, con fines inquietantes, para evidenciar sesgos naturalizados. Pre y postgrado en Artes por la Universidad de Chile. Post-título en Estudios Culturales por Fundación Rockefeller y Universidad Arcis. Becario MIDECIANT (2006, 2012) y doctorando por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Castilla-La Mancha, España. Autor de las monografías de los artistas latinoamericanos Osvaldo Salerno, Matilde Pérez, Nury González y Pedro Subercaseaux, además de curador de las retrospectivas de Ramón Vergara Grez, José Balmes, Carlos Flores del Pino e Ignacio Agüero. Creador de la Cátedra Domingo Sánchez Blanco y la Plataforma electrónica de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Editor de los libros “Ser Digital” de José Ramón Alcalá, “Derroteros y Naufragios del Arte Contemporáneo” de Fernando Castro Flórez y autor de “Manifiesto Neopompier”, “Eighties 86/89” y “La Última Exposición Futurista”. Ha realizado exposiciones en espacios como el Museo de Arte Contemporáneo de Chile (MAC), Museo Nacional de Bellas Artes (Chile, MNBA), Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC), Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM), Museo Mausoleo de Morille (Salamanca, España), Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (Guayaquil, MAAC), Museo Nahim Isaias (Guayaquil), Fundación Francis Naranjo (Islas Canarias), Museo Presley Norton (Guayaquil), Museo de Arte Contemporáneo de Corea (MOCA), Sala Amós Salvador (Logroño, España), Santana Art Gallery (Madrid), Galería Blanca Soto (Madrid), Jadite Gallery (New York), Triennale Grenchen (Suiza), Galería Miguel Marcos (Zaragoza), Kopro Gallery (Lodz, Polonia), Red de Conceptualismos del Sur o festivales de arte y música como SOS 4.8 (Murcia, España) y 404 (Rosario, Argentina). Desde 1995 exhibe sus Obras Invisibles por Internet.

