



La visualidad de las imágenes

udp Escuela de Arte
FACULTAD DE ARQUITECTURA, ARTE Y DISEÑO

La jornada «La visualidad de las imágenes» supuso establecer por primera vez un formato de intercambios de saberes, experiencias artísticas y curatoriales en el marco de una reflexión interna de la Escuela de Arte que se venía desarrollando desde el año 2015, momento en el que se inició la Innovación Curricular y que concluyó con el Plan de Estudios Número 2 de la carrera que se puso en marcha el año 2017.

En este contexto, los académicos y artistas que integran la Escuela de Arte dieron a conocer sus particulares puntos de vista respecto del rol del arte y la función de las imágenes en la contemporaneidad. La publicación que se desprende de esta jornada se obtuvo a partir de cada una de las ponencias de los dieciséis participantes y, por lo tanto, se convierte a la vez en un testimonio y plataforma ampliada que se abre a la comunidad y al medio artístico.

Entre texto y texto van intercaladas las imágenes de la exposición «Carácter» protagonizada por titulados de Artista Visual de diferentes generaciones, y de obras de otras instancias de vinculación con el medio realizadas por nuestra Escuela.











MILLONARIOS

RIQUELME



Imagen páginas 6 a la 9

Santiago Sierra

184 Trabajadores peruanos

Centro Cultural Matucana 100, Santiago de Chile, diciembre del 2007

Proyecto en colaboración con la Universidad Diego Portales

© de las imágenes Jorge Brantmayer

EDITORIAL

LA VISUALIDAD DE LAS IMAGENES

Equipo editorial:

Ramón Castillo

Bernardita Croxatto

Paz López

Camilo Yáñez

Coordinación editorial:

Bernardita Croxatto

Dirección de arte y diseño:

Camilo Yáñez

Edición de textos:

J&P Editoras

Traducción portugués-español:

Alejandra León

Fotografías:

Jorge Brantmayer

Impresión:

Ograma

ISBN 978-956-314-424-6

Primera edición, Septiembre 2018.

© Escuela de Arte, Universidad Diego Portales



Ignacio Mardones
Por la fuerza de la costumbre
«Carácter», 2013
Biblioteca Nicanor Parra



Porque escribí estoy vivo.

ENRIQUE LIHN

*A la memoria de Macarena Valenzuela
(1983-2017)*



Rodrigo Toro
Mimoso
«Carácter», 2015
Biblioteca Nicanor Parra
Universidad Diego Portales

ÍNDICE

17	HACIENDO ESCUELA: PRIMER COLOQUIO / Ramón Castillo	82	REPRESENTAR, PRESENCIAR: VISUALIDAD, POLÍTICA Y PERFORMANCE EN LA ARGENTINA POSDICTATORIAL / Sophie Halart
25	ABY WARBURG: UN MUNDO RECORDADO / Macarena Valenzuela	86	EN EL MEDIO DEL ENORME AZUL. PALABRAS PARA SALTAR DE PÁGINA / Claudia Aravena Abughosh
30	EL ARTE ENTRE ACADEMIA, UNIVERSIDAD Y SOCIEDAD: POR UNA EDUCACIÓN-ACCIÓN EN TIEMPO REAL / Martin Grossmann	94	HIPERREAL. ARTE Y MOVILIZACIÓN EN LA PRIMAVERA DE CHILE / Claudio Guerrero Urquiza
42	CONFERENCIA / Ignacio Gumucio	103	LAS IMÁGENES DEL ARTE Y LA PULSIÓN VISUAL: LO QUE ESTÁ EN JUEGO / Cristián Silva-Avária
50	AQUÍ ESTOY. SIGO SIENDO / Bernardita Croxatto	112	LA IMAGEN, UN TERRITORIO A OCUPAR / Paz López
60	DIBUJOS CIEGOS / Francisca Sánchez	118	<i>INSERCIONES EN CIRCUITOS IDEOLÓGICOS, EL ARTISTA COMO CURADOR / Camilo Yáñez</i>
65	UNA CHARLA QUE PODRÍA SER MEJOR / Cristóbal León por Joaquín Cociña	132	RESUMEN (EMOCIONAL) DE UNA HISTORIA CON PEQUEÑA RELEVANCIA / Javier González Pesce
68	SOBRE RELACIONES POSIBLES EN EL SITIO ERIAZO / Carolina Herrera Águila	141	DESAFÍOS PARA LA CREACIÓN E INVESTIGACIÓN EN LA ESCUELA DE ARTE / Antonio Silva
72	«HAY QUE VIVIR COMO SE PIENSA, PORQUE DE LO CONTRARIO SE ACABARÁ PENSANDO COMO SE VIVE» / Rodrigo Vergara	145	LITERATURA ARTÍSTICA Y VISUALIDAD EN EL SISTEMA DE ARTE CHILENO (1971-2014) / Alberto Madrid
76	LOS SUEÑOS DE STAFFORD BEER / Carlos Pérez Villalobos	152	

AGRADECIMIENTOS



udp Escuela de Arte

"Canalizar la energía y el interés de los jóvenes por el arte es uno de mis objetivos. Hasta el momento he organizado varias exposiciones colectivas de gran interés para los artistas neoyorquinos y creo que pueden conseguirse muchas cosas presentando a artistas que están dispuestos a trabajar con un grupo organizado de jóvenes"

Gordon MATT A CLARK

Presentación exclusiva del video registro sobre el proyecto *Office Baroque (Oficina Barroca)* 1977 a cargo de Harold Berg.



Miércoles 19 de Junio 19 hrs.
ENTRADA GRATUITA
Facultad de Arquitectura Arte y Diseño
Universidad Diego Portales
Auditorio -2 / República 180 / Santiago de Chile

CONFERENCIA PÚBLICA

Luis Camnitzer

presentación de Juan José Santos

Miércoles 15 de Mayo
19.30hrs./Entrada Gratuita

EXPOSICIÓN LUIS CAMNITZER
MAC Quinta Normal
Museo de la Memoria y los Derechos Humanos
25 de mayo al 25 de agosto 2013
Metro Quinta Normal

Facultad de Arquitectura Arte y Diseño
Universidad Diego Portales
Auditorio -2 Lorenzo Brugnoli / República 180 / Santiago de Chile

udp Escuela de Arte




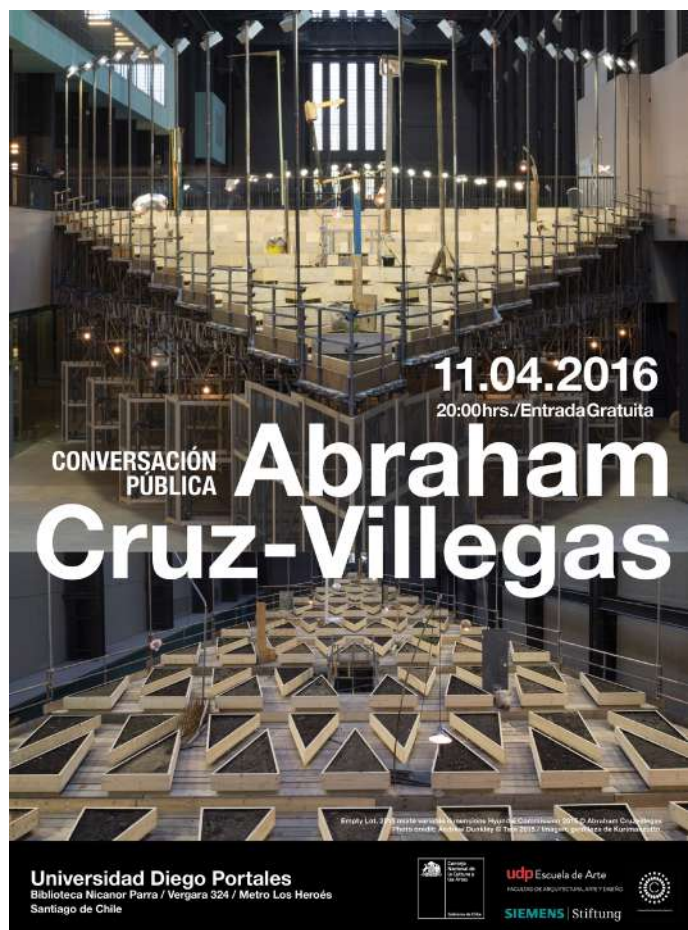

CATEDRA ABIERTA 2013 /
CONFERENCIA PÚBLICA DEL RECONOCIDO ARTISTAS SUIZO

Fabrice Gygi

Jueves 09 de Mayo
19.30 hrs.

Facultad de Arquitectura Arte y Diseño
Universidad Diego Portales
Auditorio -2 / República 180 / Santiago de Chile

udp Escuela de Arte



11.04.2016
20:00hrs./Entrada Gratuita

CONVERSACIÓN PÚBLICA

Abraham Cruz-Villegas

Universidad Diego Portales
Biblioteca Nicanor Parra / Vergara 324 / Metro Los Heroés
Santiago de Chile

udp Escuela de Arte

HACIENDO ESCUELA: PRIMER COLOQUIO

Ramón Castillo
Director Escuela de Arte

Las escuelas de arte no han existido siempre y nada asegura que tengan que hacerlo. En cierto modo, ya no existen más. Su proliferación es quizás un trompe-l'oeil que enmascara el hecho de que la transmisión del arte está hoy muy lejos de hacerse directamente, de artista a artista, dentro de las escuelas.

THIERRY DE DUVE, 1992¹

Efectivamente, las escuelas de arte no han existido siempre y tampoco garantizan que, con su existencia, algo puedan cambiar. El texto que viene a continuación es una tentativa de respuesta a esta postura. Cuando en la actualidad constatamos que existen más productores de imágenes que consumidores de estas, en cierto modo, existe una alta probabilidad de que la figura moderna (y posmoderna) del artista tienda a desaparecer o, al menos, se diluya entre el tráfico de las imágenes que ya no vienen necesariamente del mundo del arte. ¿Qué hace que una persona que toma fotos y las sube en la red sea considerada artista y que otro que hace el mismo gesto no lo sea? ¿Qué hace que uno sea un especialista y tenga una red de circulación y el otro sea un espectador? El problema de una escuela de arte hoy radica en entender contextual y actualizadamente estos roles en la sociedad al interior de sus procesos académicos.

Este es uno de los tantos desafíos que enfrenta el día de hoy una escuela de arte y, más aún, la definición de su práctica, y por lo tanto de su epistemología, asuntos que deben ser inevitablemente el tema central a revisar críticamente. Desde el Renacimiento hasta fines del siglo XX, la historia y la enseñanza del arte estuvieron dominadas por un canon basado, con más o menos críticas, en la noción de las bellas artes fundada en

una idea eurocéntrica grecorromana, actualizada por el romanticismo y el neoclasicismo y luego aplicada con diversas variaciones en las distintas escuelas de arte a partir del siglo XIX. Para el caso americano, estos centros de estudio serán parte del menú moderno colonial (el museo, la cárcel, el hospital, el psiquiátrico, el parlamento, etc.), que se impondrá como único modelo a los nuevos Estados nación de las emergentes repúblicas. En este contexto, la fundación de la Academia de Bellas Artes en 1849 ha determinado un perfil específico de la escena artística en Chile, debido a que su temprana institucionalización ha configurado una escena de enseñanza y práctica artística eminentemente universitaria: los artistas de nuestra escena provienen, en su mayoría, de las universidades, y estas, a su vez, son la mayor fuente de estabilidad laboral de los artistas ante la ausencia de un campo cultural diverso, dinámico y demandante de museos, galerías de arte, coleccionistas, educadores y espectadores.

Si el arte en nuestro país es un fenómeno predominante y preponderantemente universitario que surge como respuesta institucional ante la ausencia de un campo cultural y social más fortalecido y articulado, es porque, por omisión de políticas públicas, en la universidad recae la responsabilidad de formar, al mismo tiempo, a los distintos actores

¹ Thierry de Duve, «Proyecto para una escuela de arte en París», 1992, traducción parcial en *Revista Ramona*, 2009, p. 27.

del sistema del arte: productores, distribuidores y consumidores. La fuerte relación del arte, las instituciones y las distintas escuelas de arte confirman este diagnóstico de contexto. Podríamos incluso afirmar que, si no fuera porque existen instituciones universitarias, no habría cómo sostener el aparato público y su institucionalidad cultural. El sistema del arte estaría aún más precarizado en términos de estándares y variedad de proyectos artísticos si no fuera por la llegada permanente de estudiantes de arte que buscan inserción laboral. Pero, al mismo tiempo, existe un alto riesgo de que el arte se convierta en mano de obra institucional e intrauniversitaria, ante el peligro inminente de la desactivación de los dispositivos de criticidad y creatividad. Un aspecto academicista y burocrático, que garantizaría el aislamiento universitario, institucional y cultural con el que se trabaja el arte, aspecto que el curador cubano Gerardo Mosquera advirtió críticamente el año 2007 en la compilación de arte chileno contemporáneo, titulada *Copiar el edén*: «En Chile hay rigor, pero también aburrimiento. Queda algo de cultura de monasterio: un refinamiento enclaustrado. Claro, esto resulta difícil de conservar en el mundo de hoy, y los artistas jóvenes también lo están mudando. Mientras, que, por otro lado, han comenzado a emigrar»¹.

Una posible superación de los muros universitarios está dada por la definición que se tenga del arte y la forma de aproximación al mismo. Y, en tal sentido, la Escuela de Arte UDP desde sus inicios ha entendido la práctica artística como un asunto eminentemente social y conectado con su tiempo histórico, donde la reflexión teórica y la historia de

las imágenes han ocupado el lugar que les corresponde: dar las palabras para nombrar lo propio y hacer posible la alteridad. Nuestra llegada a los estudios visuales como lengua franca inaugura un territorio reflexivo e intelectual, permite asumir el capital cultural con el que ya vienen los estudiantes que ingresan a primer año, de lo contrario, habríamos sido testigos de una colisión y crisis disciplinar y de la imposibilidad de sintonizar con los códigos de referencia y la epistemología actual. Es decir, no asumimos una disciplina como fuente autorizada, por lo tanto, buscamos ir más allá del canon y la noción de alta cultura: ya no se acude a los museos para buscar lecciones estéticas de unas imágenes que son mejores y más valiosas que otras. Hoy, el estallido de las imágenes a través de los más diversos soportes digitales nos ha obligado a revisar nuestro currículum para intentar nuevas formas de conocer, nuevos autores y abrirnos a nuevas maneras de comprensión de procesos visuales que antes quedaban fuera del canon del arte y la cultura. En cierto modo, el estallido de imágenes que preconizó André Malraux con el Museo Imaginario hoy ya es una realidad.

«La visualidad de las imágenes» enuncia esta dimensión absoluta del arribo de las pantallas como una de las formas más activadas y acudidas en la actualidad para conocer y apreciar el mundo: hoy somos pura visualidad y, por lo tanto, la redundancia del enunciado de esta primera jornada ha sido más que un juego de palabras, pues busca enfatizar en la dimensión oculta de las imágenes, sus modos de producción y las ideologías políticas y de distribución mediante las cuales aparecen y desaparecen de la red. Realizar una jornada, en la cual, por una parte, los artistas hablan de sus procesos creativos y del lugar desde donde

producen y reflexionan el arte y, por otra, académicos y teóricos explicitan sus instrumentos de trabajo y lecturas ha sido un esfuerzo por «hacer presente», es decir, por dar cuenta de la actualidad de un cuerpo académico sin jerarquías de lugar. La jornada ha sido un ejercicio de geopolítica del conocimiento, donde la reflexión y la práctica acontecen en el tiempo y en el lugar específicos de una escuela de arte en Santiago de Chile que recién ha cumplido diez años.

Prueba de esta necesidad permanente de hacer presente y hacer visible la singularidad de un modelo académico, llamado Escuela de Arte UDP, se verifica a través de su fuerte vinculación con el medio donde hemos visto destacar a egresados, estudiantes y académicos (artistas y teóricos). Tal vez la mayor expresión de esta necesidad de incidir en el sistema del arte mediante nuestros egresados ha sido la creación de la Beca Ezequiel Lira del año 2017, que beca por un año a un egresado de la Escuela de Arte UDP en la prestigiosa y reconocida escuela Flora Ars+Natura de Bogotá, dirigida por el curador José Roca. La visible presencia en exposiciones, encuentros, bienales, ferias, coloquios, simposios y concursos de arte dan cuenta de esta exterioridad, de esta esfera pública a la que se aspira estar conectado como condición fundamental de un arte contemporáneo que se apropia de su tiempo, de su presente. Esto se declara y se enseña, es por ello que la actualización curricular y el giro hacia los estudios visuales ha sido en función de aquella necesaria «puesta al día», con la que creemos

¹ Gerardo Mosquera. *Copiar el edén*. Santiago: Ediciones Puro Chile, 2007, p. 21.

que nuestros estudiantes se deben formar y ejercitar hoy. Todo esto para evitar que una escuela de arte sea un territorio de la autocomplacencia y el mero exitismo, lo que implicaría el fracaso de nuestra misión y la imposibilidad de que los egresados se conviertan en sujetos autónomos, autovalentes y reflexivos, que es la única enseñanza posible que puede comprometer una escuela de arte hoy, donde el trabajo manual e intelectual son dos caras de una misma moneda. En definitiva, hemos establecido distintas estrategias metodológicas y discursivas de aproximación e inserción en el sistema del arte como si se tratara de un campo disponible a sensibilidades transformadoras y críticas, para ir más allá de las únicas alternativas que señaló con derrotismo el artista uruguayo Luis Camnitzer en *La enseñanza del arte como fraude*, texto del año 2012: «Al final de este gasto [universitario], la esperanza es vender la obra producida o enseñar a las generaciones venideras»².

Es por ello que hemos concebido esta jornada de diálogo y trabajo alternado como una zona de contacto y de explicitación de la propia praxis académica que habitualmente acontece en solitario, para convertirla en una arena colectiva y ampliada. «La visualidad de las imágenes» ha sido el marco bajo el cual cada ponente hizo efectiva la libertad de cátedra, pero en un aula común, junto con sus pares y frente a los alumnos, para enfrentarnos sin tapujos a las paradojas de la enseñanza del arte a nivel universitario y las distintas aporías que surgieran al interior de

los debates, saliendo del *habitus* laboral y disciplinar para generar un estado de alerta colectivo donde las poéticas emergentes, la investigación material y la producción de conocimiento acontezcan en tiempo real y ante una audiencia de estudiantes, esta vez mayoritariamente enmudecida y cuya voz conoceremos en otro momento futuro. La puesta en palabra de los académicos de las líneas de Taller Central y de Estudios Visuales compartió, en cierto modo, la expectativa y complejidad de que el arte sea una zona contaminante o productora de conocimiento sensible y crítico, tal vez lo único posible de enseñar en la contemporaneidad. Una imagen de intercambio y riesgo creativo que Boris Groys sintetiza eficazmente: «Malevich creía que el artista debía infectarse con la técnica; Broodthaers se dejó infectar por la economía del mercado del arte y por las convenciones del museo de arte»³.

Los efectos de transferencia, las hibridaciones y contaminaciones que han sido recordadas sucintamente en los proyectos de escuela de Malevich y luego de Thierry de Duve nos dan la base para un tercer referente que da fundamento a esta jornada: el trabajo realizado por el artista catalán Antoni Muntadas, titulado *Activating Artifacts: About Academia*. Este proyecto, que fue encargado al artista por la Universidad de Harvard en el año 2011, desarrolla otro de los ámbitos del sistema cultural, político y social de los que ya ha trabajado el artista previamente. A saber, parte de su trabajo artístico ha consistido en problematizar y reflexionar críticamente en torno a los protocolos del sistema del arte y de los museos en general. Y, en este caso, recordamos *About academia* como otro claro ejemplo de cuando se ve, reconoce

y asume el proceso de enseñanza-aprendizaje, como un *site-specific* activo en el cual se confrontan el trabajo creativo, formativo y crítico. Recordamos una reflexión muy pertinente del artista y académico José Luis Falconi, cuando opina sobre el proyecto de investigación de Antoni Muntadas: «¿Los artistas pertenecen a la academia? ¿O deberían, en cambio, ser antagónicos a un establecimiento tan reprimido y sospechoso?»⁴. Muntadas resolvió desde el arte esta encrucijada a través de un encargo universitario para Harvard en el año 2009. *About Academia* es una investigación visual interdisciplinar, un foro abierto de artistas, intelectuales, pensadores y críticos y una exposición multiforme que no establece límites entre el interior y el exterior. Esto nos interesa como caso de estudio, valoramos esta dimensión expandida del trabajo de un artista que puede concebir obras como si se trataran de plataformas dinámicas que orientan las miradas hacia los asuntos apremiantes y vitales del contexto, y no a la desgastada pregunta sobre el sentido del arte y los artistas en el campo disciplinar.

Esta universidad, contaminada y contagiada por un espíritu colectivo de transformación e intercambio contemporáneo, se erige como una comunidad atenta a los referentes y, al mismo tiempo, liberada de ellos. Es por esto que en nuestra escuela hemos favorecido en todo momento el espíritu inquieto y transformador, lo que se verifica en las evaluaciones cruzadas y públicas de fin de semestre y en las exposiciones dentro y fuera de la escuela. Esta primera jornada de

² Disponible en <http://esferapublica.org/nfblog/la-ensenanza-del-arte-como-fraude/>

³ Boris Groys. *Volverse público*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2014, pp. 86-87.

⁴ Jose Luis Falconi. «Fortunate alignment [A Brief Recollection on Muntadas]». Baltimore: UMBC, Center for Art, Deing and Vival Cultures, University of Mariland, Baltimore County, 2017, p. 121.

«La visualidad de las imágenes» dio a conocer distintas formas de favorecer el intercambio dialógico e interdisciplinar de una manera colectiva. De la misma forma que acontece esta contaminación a nivel biológico y sociológico, que para efectos de una escuela llamaremos enseñanza-aprendizaje, existen otros factores que ejercen su efecto sobre el cuerpo social y los artistas en particular, pues lo que está afuera también está dentro de nosotros. Y el primer asunto consiste en reconocerlo, para luego ver de qué manera se descubre un formato de comunicación que ponga en relieve la crítica y la autocrítica, la autonomía creativa y, al mismo tiempo, la disolución retórica del autor en el colectivo.

«Al igual que el arte no puede existir fuera del campo artístico, tampoco nosotras podemos existir fuera del campo del arte, al menos no como artistas, críticos, curadoras, etcétera (...). Se debe a que la institución está en nuestro interior, y de nosotras mismas no podemos salir»⁵. Como plantea la artista Andrea Fraser, creemos que hacer escuela en la contemporaneidad es establecer un programa intelectual y creativo que atienda a esos factores contextuales, al «presente histórico» siempre destinado a su consumición, porque será la única manera de establecer una pausa para poder identificar lo que ocurre en el interior de cada uno de los integrantes de la comunidad artística. Al igual que lo que señaló Malevich con la técnica, y Broodthaers con el sistema del arte, en la escuela asumimos que la caja de herramientas –parafraseando la metodología, que a su vez era la propia construcción de obra del artista Eugenio Dittborn– proyectada en el nuevo plan de estudio contiene conocimientos disciplinares que recuperan aspectos metodológicos y de formación propios del arte moderno y contemporáneo. Y, por otra parte, la puesta al día de esta actitud analítica y cognitiva es señalada alegóricamente mediante la línea de estudios visuales, que señala la nueva actitud respecto de cómo enfrentarse al estudio de la teoría e historia del arte, la crítica cultural, la cultura de masas en la «era digital» (recordando a José Luis Brea), los estudios globales, la crítica

institucional y el discurso decolonial. En suma, se trata de buscar nuevas y provisionales formas de identificar los modos de transferencia del conocimiento que nos habitan y condicionan, para así comprender y analizar con cierta autonomía utópica cómo se producen las imágenes, de qué manera circulan como un fluido inestable dentro y fuera del campo del arte, reconociendo sus efectos, su política y las estrategias de poder bajo las que están organizadas en la red y los distintos medios masivos.

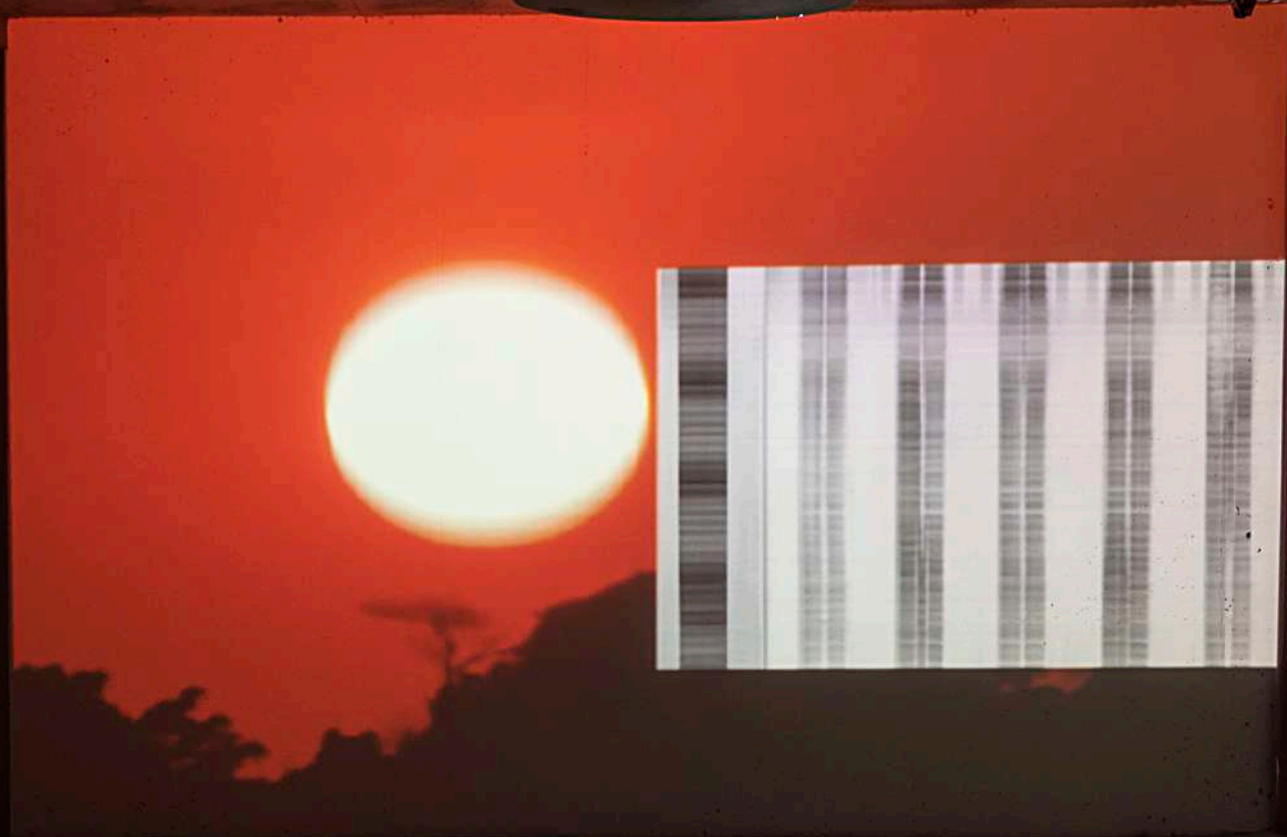
En tal sentido, se ha establecido un programa de trabajo que asume el intercambio y la interdisciplina como metodología de contaminación e hibridación crítica, a fin de que los muros de la academia sean porosos y, así, no se impida la creatividad y la divergencia expandida hacia otros ámbitos institucionales de nuestro sistema del arte, donde nuestros egresados puedan moverse y ejercitarse en la reflexión y en el hacer, sin desfallecer en los intentos. Esto explica el programa de convenios que tenemos con diversas instituciones y agentes del circuito del arte en Chile y, a la vez, el programa internacional que hemos desarrollado durante estos diez años. Por ejemplo, acudir a especialistas en arte, como los curadores Gerardo Mosquera (Cuba), Osbel Suárez (Cuba-España) y Alma Ruiz (Guatemala-Estados Unidos); la invitación que extendimos a los artistas Santiago Sierra (España), José Luis Falconi (Perú), Fabrice Gygi (Suiza), Abraham Cruzvillegas (México) y Daniel García Andújar (España); la reveladora visita de Luis Camnitzer (Uruguay-Estados Unidos); los invitados que nos permitieron ampliar las discusiones disciplinares a través de la antropología y la práctica etnográfica con el doctor Manuel Delgado (España) o a los archivos y estudios globales, representados por la doctora Anna Maria Guasch (España); el trabajo de taller en «Artefactos móviles al acecho», realizado junto con alumnos de la escuela en compañía del académico y curador independiente, el doctor Martí Peran (España); y no olvidaremos la conferencia de Cecilia Vicuña (Chile) ni la conferencia magistral en torno a la Bienal de La Habana de Margarita Sánchez (Cuba), una de sus curadoras. La presencia en nuestro primer coloquio del académico y teórico de la USP, el doctor Martin Grossmann (Brasil), señala una dirección de interés de nuestros asuntos,

en la medida que potenciamos intercambios y redes de conocimiento sensible del sur global⁶. La imagen del hipercubo con el Grossmann enuncia una dirección alternativa a la ideología o «dogma» del cubo blanco, es una oportunidad para reconocer nuevos formatos institucionales que se desentienden del paradigma eurocéntrico y hegemónico del sistema del arte del siglo XX. La pertenencia del doctor Grossmann a la Escuela de Comunicación y Arte de la USP nos ha permitido iniciar intercambios, diálogos y alquimias colectivas, que confiamos potenciar en el futuro, pues compartimos la visión de que una escuela de arte debe estar atenta a la actualidad y aspirar a incidir en ella.

La Innovación Curricular planteada en la escuela, que comenzó el año 2017, se ha hecho cargo de estas problemáticas no para responderlas y resolverlas, sino que para incorporarlas al interior del currículum, asumiendo cierto grado de experimentación y riesgo creativo. El Nuevo Plan de Estudio es un proyecto intelectual y, a la vez, una apuesta metodológica y procedimental en torno a las preguntas que surgen respecto del sentido y desafío que constituye una escuela de arte hoy. En tanto representación, si una escuela está «a cambio de» o «al servicio de» ausencias o precariedades de una política local (del Estado de Chile en este caso), vemos en ello la responsabilidad ética y la oportunidad para que la formación académica esté orientada desde nuestro presente de siglo XXI –desde nuestra conciencia de tiempo y lugar– a favorecer la formación estudiantes en permanente estado de alerta e inquietud relacional, de tal modo que puedan vislumbrar desde el arte un paso más allá de esta aparente aporía contextual, geoestética y geopolítica de una escuela de arte en la latitud sur.

⁵ Andrea Fraser. «From the Critique of Institutions to an Institution of Critique». *Artforum* N° 1, XLIV, septiembre 2005, pp. 278-283.

⁶ Recientemente explicitado como propuesta curatorial en la «Documenta 14».





Sandy Muñoz
Bultos bélicos
«Carácter», 2015
Biblioteca Nicanor Parra

3E 17E





ABY WARBURG: UN MUNDO RECORDADO

Macarena Valenzuela

Recordar es, cada vez más, no tanto recordar una historia sino ser capaz de evocar una imagen.

SUSAN SONTAG

«De nadie enemigo, pero tampoco esclavo» (Aby Warburg)

Enseñar historia del arte sin hacer historia del arte. Este ha sido el lema al que he intentado ceñirme en mi curso dirigido a artistas. Yo misma no soy historiadora del arte: mi primera formación universitaria fue en literatura (creativa). Quizá se quiera ver aquí la razón de por qué no enseñé historia del arte en un curso de historia del arte, pero yo creo que más bien he querido aprovechar mi falta de experticia como una oportunidad para salir de los cercos de las disciplinas. De idas y venidas, en el camino constato cada vez un hecho de Perogrullo: con algunas lecturas, la imaginación despierta en imágenes y con algunas imágenes, el pensamiento despierta y habla.

Comenzaré este texto, entonces, con una imagen.

Ecós visuales

En marzo del año 2012, un motociclista disparó contra un grupo de estudiantes judíos en las afueras de una escuela de Toulouse. Entre la cantidad de imágenes

de prensa que circularon sobre el curso posterior al ataque hay una que llama especialmente al ojo. La imagen en cuestión no proviene de la ciudad francesa, sino de los funerales que se rindieron en Jerusalén a las cuatro víctimas del atentado. Al centro de la imagen, la madre de uno de los tres niños asesinados libera un grito de dolor. Pero el sonido inaudible del gesto expresivo no llega a colmar la escena, en cierto modo, es contenido por las manos de esa mujer grave que abraza el rostro de la madre judía. El punto focal de la imagen lo domina esta segunda mujer. Su mirada nos penetra con la misma gravedad, nos señala, como advirtiéndonos que ese dolor que no es nuestro sí nos incumbe: lo enmarca entre sus manos, lo separa de la escena, lo exhibe y nos obliga a mirar. Una vez que hemos sido raptados por la imagen, percibimos figuras y gestos que de inmediato desterritorializan el contenido de esta fotografía de prensa (el hecho noticioso) para abrirla y hacerla saltar a un espacio de reminiscencias múltiples. En este momento, «atravesados de lado a lado»¹ por ecos visuales que

Agustí Centelles
Bombardeo en Lleida, 1937
Fuente: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/bombardeo-lleida-1>

¹ Roland Barthes. «De la obra al texto». *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1994, p. 77-78.

Niccolò dell'Arca
Lamentación sobre Cristo muerto, h. 1480.
Santa Maria della Vita, Bolonia.



Menahem Kahana AFP
La madre de la niña de siete años Miriam Monsonego, víctima de terrorista de Toulouse, llora durante el funeral celebrado en Jerusalén.
Fuente: https://elpais.com/internacional/2012/03/21/album/1332333321_956342.html#foto_gal_1

activan nuestra memoria y que nuestra memoria activa en la imagen, entendemos que el grito no le pertenece solo a la mujer que aquí lo libera. Se trata de un gesto cargado de emoción que vuelve a ingresar –como ha observado Didi-Huberman a propósito de las *madres coraje* de Brecht– en las «situaciones de Pietà»: el grito-llanto encarnado nuevamente en la mujer de la famosa fotografía de Centelles y ahora en la madre judía que el instante fotográfico ha petrificado justo cuando llega a la orilla de la imagen. Un grito estatuario, dice Didi-Huberman, exhibido en su «dialéctica detenida», «expuesto en su imagen»². Un grito detenido, y entonces mudo, pero que se prolonga y entra en contacto con otros elementos gestuales de la imagen que raptan nuestra mirada y activan nuestra memoria: me refiero a la mujer de cabello cubierto que dirige su rostro al suelo, replegada sobre su dolor, y que también nos parece recortada de una historia más antigua. En esta fotografía, finalmente, reconocemos el tema fúnebre asociado a la muerte de Cristo y, en general, a la muerte del ser amado.

Multiplicar las historias

El término *Pathosformel*, acuñado por el historiador de la cultura Aby Warburg, parece adecuado para describir lo que ocurre al interior de esta fotografía. Traducido comúnmente como «fórmula del *pathos*» o «fórmula emotiva», este concepto le sirvió a Warburg para describir una variedad de formas en las que toma cuerpo o se encarna la expresión de una emoción intensa. José Emilio Burucúa las describe como «formas sensibles y significantes (palabras, imágenes, gestos, sonidos) destinadas a producir en quien las percibe y capta una emoción y un significado»³. De otro modo: son formas que sintetizan una experiencia emotiva. Para estudiar este fenómeno, Warburg puso en obra el *Atlas Mnemosyne*, un

proyecto que vendría a reinventar el método del análisis histórico de las obras de arte y que en un principio se formuló como un inventario de los precedentes antiguos que sirvieron al artista del *quattrocento* para representar la vida en movimiento⁴. Estos precedentes Warburg los encuentra en el gesto expresivo de la ninfa, la expresión corporal y facial del sufrimiento o en las procesiones y cortejos fúnebres (la experiencia emotiva de la multitud). Todos estos son para Warburg figuras de las pasiones humanas. Formas y gestos aprendidos por una comunidad que es capaz de reconocerlos y comprenderlos⁵. Las «fórmulas del *pathos*», en este sentido, concentran un fenómeno cultural. Puesto así, la obra de arte y las imágenes de la cultura visual de las que se alimenta la obra de arte son, para Warburg, como para todo investigador de la cultura –y para todo artista que traduce y sintetiza la cultura–, documentos portadores de experiencias humanas.

Con el tiempo, el *Atlas Mnemosyne*, este inventario de la antigüedad, se fue abriendo a otras encarnaciones del *pathos* y a relaciones cada vez más dinámicas al punto de incorporar, hacia los últimos paneles, combinaciones aparentemente improbables: *Spes de Giotto*, *La misa de Bolsena* de Rafael y la *Última comunión de San Jerónimo* de Botticelli entran en contacto con recortes de noticias y reportajes gráficos de la época. El resultado es una historia visual fabricada no en base a las obras de arte, sino en base a fragmentos de la historia del arte y del mundo de las imágenes en general.

Como espacio de investigación, el *Atlas* de Warburg se sirve del método de recorte y montaje. Cada panel del *Atlas* es un espacio móvil y combinatorio donde entran en contacto las imágenes y también los distintos tiempos que cargan las imágenes. Sirviéndose de la «potencia heurística» de la reproductibilidad técnica⁶, Warburg despliega su archivo visual en paneles temáticos que facilitan la combinación y recombinación de

las imágenes de estudio. La fotografía como instrumento es aquí fundamental, pues no solo permite reproducir una imagen de la obra original ausente y traerla al panel, sino que también es posible recortar la obra para extraer las «fórmulas del *pathos*» (el gesto del grito, la mujer replegada sobre su dolor), modificar las escalas y, además, hacer proliferar las imágenes multiplicándolas; de este modo, Warburg activa la fuerza semántica de las imágenes conduciéndolas –conducido él mismo por ellas– hacia otros paneles, otros temas y otros problemas. Cada panel es una pequeña constelación de sentido.

Un mundo recordado

El *Atlas Mnemosyne* es un *Atlas fotográfico de la memoria*, poblado, por lo tanto, no de obras ni de objetos, sino de imágenes, fotografías que se han separado de las cosas, esa «catástrofe cósmica», dijo Roland Kay⁷, como los recuerdos de nuestro pasado. Siguiendo esta lógica, si la fotografía ha separado a las *Pathosformeln* de las obras, entonces el *Atlas* tendríamos que definirlo, más bien, como un inventario de imágenes mentales de la memoria colectiva, que los artistas reaniman en sus obras y que el investigador de la cultura reconoce, recorta y aparta. Esto era, justamente, lo que esperaba Aby Warburg del archivo visual y textual de la biblioteca que lleva su nombre: «Promover la comprensión del mundo recordado en sus palabras e imágenes»⁸. Ahí donde han cristalizado las experiencias humanas: la desmesura de la muerte del hijo contenida en un gesto hecho imagen.

² Georges Didi-Huberman. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2008, p. 200.

³ José Emilio Burucúa. *Historia y ambivalencia. Ensayos sobre arte*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2006, p. 178.

⁴ Aby Warburg. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010, p. 4.

⁵ José Emilio Burucúa. *Historia y ambivalencia. Ensayos sobre arte*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2006, p. 197.

⁶ Georges Didi-Huberman. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas*. Madrid: Abada Editores, 2009, p. 414.

⁷ Ronald Kay. *Del espacio de acá. Señales para una mirada americana*. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2005, p. 20.

⁸ Aby Warburg. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010, p. 181.



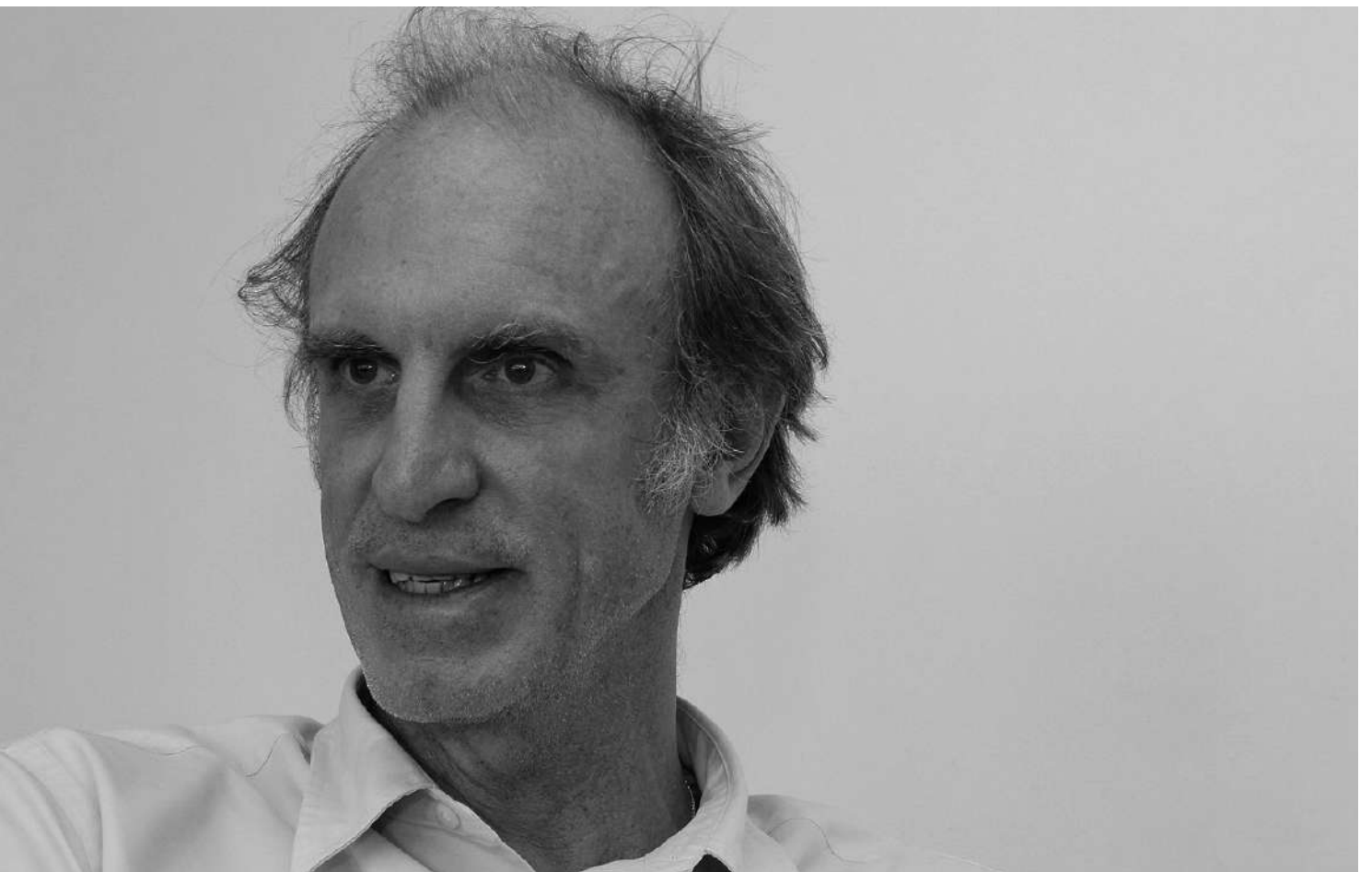
SALIDA

Leonardo Escobar
Si le prendemos fuego...
«Carácter», 2013
Biblioteca Nicanor Parra



EL ARTE ENTRE ACADEMIA, UNIVERSIDAD Y SOCIEDAD: POR UNA EDUCACIÓN-ACCIÓN EN TIEMPO REAL

Martin Grossmann



La presente reflexión ocurre en un contexto específico: la universidad.

En un comienzo, participan de un encuentro en el Centro Cultural São Paulo-CCSP, en marzo del 2009, un grupo heterogéneo, internacional e interdisciplinar de productores, artistas y curadores de visita en América del Sur, patrocinado por Mondriaan Foundation y Prince Claus Foundation. Como director general de ese centro cultural en aquel entonces (2006-2010), hice un tour por los amplios y democráticos ambientes del singular equipamiento cultural con ese grupo ecléctico¹. Tuve también la oportunidad de conversar con algunos de ellos. En particular, traigo conmigo, en mis recuerdos, el diálogo con la entonces editora de la revista holandesa de arte *Metropolis M*, Maxine Kopsa², quien, a cierta altura, destaca algo que yo nunca había pensado antes: el hecho de que la enseñanza del arte en Brasil no está condicionada por la tradición de la academia. Aquello quedó resonando en mi cabeza, pero nunca tuve la oportunidad de detenerme en ello, considerando este planteamiento proveniente de una extranjera en mi tierra natal; hasta que recibo, también de manera inusitada, la invitación de Ramón Castillo Inostroza, otro extranjero, director de la Escuela de Arte de la Universidad Diego Portales, en Santiago de Chile, en mayo del 2017, para participar allí en una jornada de autorreflexión institucional que ocurrió en septiembre del mismo año con un título en un comienzo redundante, aunque ciertamente incitante: «La visualidad de las imágenes». Los debates ocurrieron en la propia Escuela de Arte e involucraron a todos los profesores y profesoras de la materia, junto con parte sus alumnas y alumnos.

Al respecto, resulta importante mencionar el hecho de que esa fantasmagoría –la academia– también ha circulado en mis pensamientos durante calurosos debates ocurridos en mi escuela, en la Universidad de São Paulo, en el 2013, cuando los departamentos de artes (teatro, música y artes visuales) clamaban por un divorcio del área de las comunicaciones, bajo la idea de crear un Instituto de Artes

¹ Ver el sitio <https://orientationtrip2009.wordpress.com/2009/03/02/day-1-afternoon-by-emily-ansenk/>

² Ver http://www.centrocultural.sp.gov.br/pdfs/metropolism_maxinekopsa.pdf

en la USP. Allí pensé que el espectro de la academia rondaba, una vez más, debido a la inexistencia de un proyecto propiamente tal, cuando simplemente bastaba la intención de una convivencia individualizada y equidistante entre las materias de la misma manera en que ocurre actualmente... El espíritu de la academia estaba presente allí como una especie de garantía, algo que tomamos como cierto por sobre el bien y el mal. Otro momento impar en ese proceso, distinto al caso anterior, fue el contacto directo con el proyecto del artista catalán Antoni Muntadas, *About Academia*, en marzo del 2011, en el Centro de Artes Visuales Carpenter de Harvard. El proyecto, aún en marcha y ya realizado en algunos países del hemisferio norte, está constituido por una exposición multimedia dedicada a la reflexión crítica sobre la relación mantenida a lo largo de siglos entre las prácticas de enseñanza universitarias y la academia. El proyecto observa además cómo los sistemas de educación superior, con su dualidad público/privada y sus diferentes formas culturales, económicas, sociales y políticas, influyen en la enseñanza y, consecuentemente, en los diversos modelos pedagógicos. La academia es aquí objeto de una intensa terapia grupal que involucra a todos sus integrantes, inclusive al público.

El decir, en esta ruta es evidente que la academia es una «piedra en medio del camino»³ tanto para Maxine como para Ramón, Muntadas y para mí, pero, claro, sobre todo para la enseñanza del arte en la universidad.

Mi intención no es hacer del presente texto una reflexión sobre la relación entre universidad y academia, pues lo que más me interesa en este momento es entender el alcance del propósito de la Escuela de Arte de la Universidad Diego Portales en reformular su matriz epistemológica y curricular y elegir los estudios visuales como un franco lenguaje del nuevo programa, proceso que ya está en curso hace dos años. Además, la invitación a participar de la jornada en Santiago de Chile es justamente previa a esta reflexión y contribución al proceso. Pero para

³ Carlos Drummond de Andrade. «No Meio do Caminho». *Revista de Antropofagia*. São Paulo, 1928.

contextualizar el proyecto capitaneado por Ramón, no hay modo de disuadir la problematización del papel mismo de la academia en la ruta de la presencia del arte en la educación superior.

No plantearé el caso en relación con Chile, por no tener la familiaridad ni los conocimientos necesarios. Mas, aprovechando la oportunidad para alimentar nuestro intercambio y mi volición para comprender dicho papel en la trayectoria de la educación del arte en Brasil, realizaré un breve sobrevuelo histórico para luego detenerme en la contemporaneidad y, desde allí, intentar establecer un diálogo en tiempo real con el proceso en curso en la Escuela de Arte de la UDP.

Brasil, como todos sabemos, se diferencia de los demás países de América del Sur no solo ser el único país colonizado por Portugal, sino por un proceso singular en la relación entre colonizador y colonizado. Por razones estratégicas en el orden mundial colonial, en 1769 Portugal pasa a considerar a Brasil como un virreinato y su capital es trasladada desde Salvador a Río de Janeiro. En aquel momento de la historia no había en esas tierras una formación de artistas, pero ya existía, tanto en Bahía como en Río de Janeiro, en Minas Gerais, en Pernambuco o en Pará, una marcada tradición artística local, anclada en el poder de la Iglesia y en la tradición del modelo informal de las corporaciones de oficios medievales, representada hasta hoy por el impresionante legado de arte barroco que aún sobrevive en el país. La Iglesia era, por tanto, el mayor mecenas del período. Con tales antecedentes, a principios del siglo XIX ocurrió algo único en la historia colonial europea.

El 27 de noviembre de 1807, frente a la inminente llegada a Lisboa de casi treinta mil soldados de las tropas de Napoleón, la familia real portuguesa, junto con su corte, siervos y funcionarios, embarcó en Lisboa con destino a Brasil, llevando consigo incluso la Biblioteca Real, con más de sesenta mil volúmenes. Contó con una flota de dieciséis embarcaciones acompañadas por cuatro navíos de la Marina Real Británica y desembarcaron en Río de Janeiro el 8 de marzo de 1808. Por primera y única vez en la historia, una colonia pasaba a ser anfitriona de una corte europea. Dicho episodio y otros aspectos brevemente presentados más adelante me llevan a pensar que Brasil es el resultado de un movimiento pendular entre epopeya y ficción.

De cualquier modo, tal hecho inusitado y excepcional provocará evidentemente grandes transformaciones e influenciará de manera significativa en los rumbos de Brasil. Desde un punto de vista urbanístico, las relevantes transformaciones que la ciudad de Río de Janeiro sufrió desde los inicios de la colonización pueden ser hoy visitadas mediante sistemas de visualización digitalizados, entre los cuales destaco el que viene siendo desarrollado por la Universidad Rice, en Texas: el ImagineRio⁴. Quedan en evidencia, a partir de esa interfaz, los efectos progresivos promovidos por la modernidad en Pindorama⁵. Con la llegada de la familia real ocurre un

⁴ La plataforma ImagineRio es un atlas digital que ilustra la evolución social y urbana de Río de Janeiro en toda la historia de la ciudad, cómo existía y cómo era frecuentemente imaginada, en <http://hrc.rice.edu/ImagineRio/home>

⁵ En tupí-guaraní significa «tierra de las palmeras». Gran parte de las tribus indígenas que habitaban el litoral brasileiro, a la llegada de los portugueses al país en 1500, hablaba lenguas pertenecientes a esta familia lingüística.

drástico cambio de rumbo en el rol del arte, la arquitectura y las ciencias en tierras colonizadas, especialmente en la nueva capital del Imperio⁶.

El sistema de arte del Brasil colonial no estaba capacitado para la producción de un arte palaciego y tampoco presentaba condiciones aptas para enfrentar las demandas que la nueva condición de centralidad geopolítica exigía; así, urgió un gesto de impacto inmediato: la formación de una escuela de educación superior de arte, denominada Academia Imperial de Bellas Artes. Para viabilizar ese proyecto, Juan VI, el rey del Reino Unido de Portugal, Brasil y Algarves, promueve la venida a Brasil de la misión francesa en 1816, que tendrá como meta mayor institucionalizar la enseñanza de arte en la sede provisoria de la Corona en América del Sur.

Ese gesto nace sobre un quiebro de cierta contradicción, de desajuste, de algo fuera de lugar⁷. La opción –que no deja de tener contornos surrealistas– fue la de traer a Brasil, en aquel entonces, una misión «moderna» importada de tierras «enemigas» (Francia), anclada en el espíritu de las luces, de la universalidad, es decir, conducida por un iluminismo, por ideales liberales,

⁶ Véase la clase dictada por Paulo Herkenhoff el 21 de octubre del 2013, en MAR-Museo de Arte de Río: «Os 200 anos da presença da arte no Rio de Janeiro», en ocasión del curso de posgrado de la ECA-USP, en el museo mismo, disponible en el sitio web del Fórum Permanente: http://www.forumpermanente.org/event_pres/cursos-disciplinas/o-lugar-a-funcao-e-o-uso-da-arte-contemporanea/video/os-200-anos-da-presenca-da-arte-norj

⁷ Ver el primer capítulo del libro de Roberto Schwartz. *Ao Vencedor As Batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1992.

independientes de los dogmas de la Iglesia católica. El objetivo fue incentivar el saber filosófico, académico y científico y sus posibles aplicaciones, provocando un cambio radical de paradigmas: entra en escena el neoclásico con la pretensión de sustituir la influencia del barroco. Además de la reinauguración de la Biblioteca Real en 1810, es inaugurado el Jardín Botánico en 1811 y el Museo Real en 1818. La monarquía en exilio consideró entonces este momento como el marco inaugural para que Brasil entrara a la «verdadera» civilización. La modernidad europea en los trópicos es esbozada por una misión francesa formada por ingenieros, maestros herreros, carpinteros y otros artesanos, así como artistas de significativa proyección en su país de origen⁸. De cualquier manera, el gesto impar perpetrado por el monarca portugués convoca inevitablemente a una dinámica permanente, reflexiva y crítica, sobre el «punto cero» de la civilización en tierras lejanas. El presente texto utiliza esta prerrogativa del «contrapunto» crítico, una vez que cabe también a la universidad dicho papel.

Ciertamente, considerando el viaje mar adentro de un reinado, eran muchas las demandas, y el arte, por lo demás, no recibió la atención debida o prioritaria. El poder simbólico es rehén de una gobernación que siempre apunta a otras prioridades. De hecho, el edificio que abrigaría a la Academia Imperial de Bellas Artes solo fue inaugurado en 1826, cuatro

años después de la independencia de Brasil y diez años después de la llegada de la misión, debilitando así el gesto inicial. En la realidad, ese academicismo encontró además resistencias en la Corte, ya sea por los artistas nativos imbuidos en la estética barroca o bien por profesionales portugueses ya establecidos en el sistema.

A pesar de apoyar e incluso establecerse como uno de los pilares del poder simbólico de la Corte portuguesa en su permanencia en Río de Janeiro hasta 1821⁹, y tener un lugar garantizado, con los mismos propósitos y parámetros, en el período del Brasil monárquico (1822-89) y de la República Vieja (1889-1930), la academia vuelve a recibir un considerable ataque, ya en el siglo XX, esta vez por parte de los modernistas. Es necesario señalar también que el imaginario real en los trópicos no tuvo adherencia histórica, aun considerando la venida de la Corte portuguesa y el relativo suceso del Segundo Reinado capitaneado por el «magnánimo» e «ilustrado» emperador Pedro II de Brasil¹⁰.

El modernismo ampliará significativamente el campo institucional del arte y la cultura en Brasil a partir

⁹ Recordando que la Corte portuguesa retorna a Europa en ese año y que el 7 de septiembre de 1822 el príncipe regente, hijo de Juan VI, proclama la independencia de Brasil y pocos años después también vuelve a Portugal, en 1831, dejando a su hijo Pedro II –quien entonces tenía cinco años– en Brasil, para sucederle. Pedro II pasó gran parte de su infancia y adolescencia estudiando y preparándose para reinar, asumiendo el poder en 1841 con apenas catorce años de edad. Reinó durante cuarenta y ocho años, depuesto por militares que fundaron la República.

¹⁰ Ver Lilia Moritz Schwarcz. *As Barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 664.

⁸ Ver Lilia Moritz Schwarcz. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

de la década de 1930, siendo además responsable de la creación de una identidad moderna de nación, ahora no vinculada a dictámenes coloniales. En la construcción de esa representación cultural y de un nuevo capital simbólico, el entendimiento oficial correspondía a la inserción abrupta del neoclásico a principios del siglo XIX, el cual habría roto el proceso de formación de un arte genuinamente brasileiro, iniciado en el barroco. A pesar de que modernismo nacional en las artes (incluyendo la arquitectura) haya surgido al interior de las instituciones «alienígenas» coloniales, se rebela de la tutela academicista buscando formar un nuevo orden, que encontrará en las políticas públicas su campo de aplicación¹¹ y su espacio de reflexión y desarrollo en una estructura más vasta e internacional, menos comprometida con la representación de las esferas de poder del período colonial. Ese lugar es la universidad, una vez que su supuesta exención estuvo siempre vinculada a los dictámenes y territorios de la ciencia y la razón y de sus áreas de aplicación como las ingenierías y la medicina, antes que a las vicisitudes del poder. Pero, de cualquier modo, abriendo y cerrando un breve paréntesis: no se puede olvidar que la universidad pertenece al *establishment* –para bien y para mal–.

En el caso de Brasil, la joven trayectoria de la universidad¹² fue también moldeada por principios emancipadores del modernismo, fundamentalmente por el hecho de que su principal universidad –que fue y todavía es un referente–, la Universidad de São Paulo-USP, sea producto de una disidencia o, mejor dicho, de un arreglo de cuentas entre el gobierno dictatorial de Getúlio Vargas¹³ y la elite paulista, que fue derrocada de la

Revolución Constitucionalista de 1932¹⁴. A pesar de ello, São Paulo continuaba siendo la «locomotora económica» de Brasil, ejerciendo fuerte influencia en la conducción del país e, incluso bajo intervención federal, promovió una gran transformación en su estructura educacional. Uno de sus principales articuladores es Júlio de Mesquita Filho, propietario del periódico *Estado de São Paulo*, quien consideraba que «las universidades tienen el objetivo de cultivar las ciencias, ayudando al progreso del espíritu humano y otorgando a las sociedades elementos para una incesante renovación de sus cuadros científicos, técnicos y políticos», los cuales son «el cerebro de la nacionalidad, el centro regulador de toda su vida psíquica». Así, la USP es inaugurada en 1934 mediante «una política educacional vigorosa, la única manera de evitar la catástrofe final»¹⁵. Dicha postura alarmante del periodista-estadista continúa sonando como un eco, como un mantra que retumba en los principales discursos en defensa de la universidad pública en Brasil hasta el día de hoy.

En suma, en la base del movimiento «modernista» paulistano primaba la búsqueda por un conocimiento aplicable a la vida del país y una preocupación real con el desarrollo de políticas públicas para una nación joven como Brasil. Más allá del modernismo europeo y de Estados Unidos, el nuestro fue un modernismo aplicado, político, proyectado para representar una nación moderna, progresista, democrática y emancipada: un país del futuro, un gigante en construcción...

La trayectoria civilizadora de la «conquista del oeste salvaje» del vasto territorio brasileiro ocurrió, en gran parte, por una misión modernista de colonización, iniciada en Río de Janeiro durante el Estado Nuevo implantado por Getúlio Vargas, con claras consideraciones arquitectónicas y urbanísticas, destacando:

- En Río de Janeiro: el palacio Capanema (1937-43), el conjunto Pedregulho (1947), el parque de Flamengo (1944-65), entre otros.
- En São Paulo: el parque Ibirapuera (1954); el Copan (1951-66), el edificio Italia (1960-65), entre otros.
- En Belo Horizonte: el conjunto arquitectónico de Pampulha (1942-44) y varios edificios modernistas erguidos a partir de los años cincuenta en esta ciudad trazada entre 1894 y 1897.
- En Brasilia, la nueva capital (1956-60), proyecto cumbre de ese proceso.

La estrategia modernista de las políticas públicas para la educación superior federal, estatal y municipal seguirán la misma lógica de ocupación territorial, aunque hayan sido operadas más tardíamente. Hoy, en el ámbito federal, suman sesenta y seis universidades en diferentes ciudades de las cinco regiones de Brasil y otras tres pluriestadales (fronterizas); cuarenta y tres en el ámbito estatal y quince en el municipal. En total son ciento veintisiete instituciones públicas de gran magnitud que desarrollan actividades de educación en pregrado y posgrado, de investigación y de extensión universitaria, según el modelo instaurado por la USP en 1934.

En tal contexto, la Academia de Bellas Artes, como institución propuesta principalmente para la instrucción de artistas, dejó de tener sentido en el siglo XX, en cuanto la construcción de la representación cultural y de un nuevo capital simbólico demandaba, y aún demanda, una acción pública, democrática, crítica, de dimensión internacional, nacional, regional y local, disponible, en un principio, a toda la población de ese joven país, moderno, de escala continental.

Otro factor a considerar es que, más allá de los lenguajes tradicionales

¹¹ Véase la trayectoria de Juscelino Kubitschek-JK, prefecto de Belo Horizonte (1940-45), gobernador de Minas Gerais (1951-55) y presidente de Brasil (1956-61).

¹² En 2014, la USP cumplió ochenta años. La primera universidad pública federal es la Universidad de Río de Janeiro, creada en 1920. En 1937 pasa a ser denominada como Universidad del Brasil y en 1965 recibe su nombre definitivo: Universidad Federal de Río de Janeiro-UFRJ.

¹³ Estado Nuevo, o Tercera República Brasileira, fue el régimen político brasileiro instaurado por Getúlio Vargas el 10 de noviembre de 1937, regido hasta el 31 de enero de 1946. Se caracterizó por una centralización del poder, nacionalismo, anticomunismo y por su autoritarismo.

¹⁴ O Guerra Paulista, que fue un movimiento armado ocurrido en el Estado de São Paulo, entre julio y octubre de 1932, que tenía como objetivo derribar al gobierno provisorio de Getúlio Vargas y la convocación de una Asamblea Nacional Constituyente.

¹⁵ Ctd. por B. Fêtzon. «Subsídios para o estudo da Universidade de São Paulo». Tesis para optar al grado de doctor, FE-USP, 1986.

del arte exhibidos en la Academia de Bellas Artes –como la pintura, la escultura y el dibujo–, en el siglo XX asistimos al surgimiento de nuevos lenguajes, formas y medios de comunicación, resultado de los exponenciales avances tecnológicos. Surgen además, o son rescatadas, otras formas de reflexión y organización cultural oriundas de un repensar crítico sobre la estructura epistemológica de matriz europea, así como de las teorías culturales poscoloniales. En este repensar resulta inminente la condensación de una perspectiva crítica que acentúe el hecho de que la formación de Brasil se genera a partir de indios, europeos y negros, recibiendo a lo largo de su historia otras importantes contribuciones étnicas y culturales de inmigrantes y refugiados. Ello recordando que el proceso civilizador en Brasil se efectúa a partir de una perspectiva de blanqueamiento, desde una visión del ideal europeo que contribuye, y mucho, al racismo estructural que nos configura.

Por otro lado, la multi y la interdisciplinariedad potencializada en los campos universitarios también alteró y expandió significativamente una comprensión, ya sea desde la creación como desde la producción y recepción del arte. Artistas continúan formándose en cursos superiores en universidades, así como desarrollan sus investigaciones, muchas veces, en correspondencia a oportunidades de posgrado ofrecidas por universidades. Pero esos cursos generan, a su vez, profesionales habilitados a desempeñar diversas funciones en la «industria/economía creativa», como lo es la curaduría y la producción de exposiciones, gestión y mediación en espacios culturales, entre otros. El arte mismo, a partir de las vanguardias del siglo XX, expande su campo de acción, buscando interacciones con contextos específicos, como la ciudad e incluso el campo y nuevas dimensiones ofrecidas por las tecnologías virtuales-digitales. Tal intencionalidad amplía sus propias nociones espacio-temporales. Así, todo ello, recordando además que siempre existe el componente de la mercantilización del arte que, a

partir de la década de 1980, volvió a tener una gran influencia en el sistema, incluso en la educación y en la formación complementaria o continuada. El hecho mismo de que el presente texto se haya gestado en el ambiente de un centro cultural revela también que los espacios institucionales del arte sufrieron significativas transformaciones, principalmente después de la Segunda Guerra Mundial, ampliando nuevos desafíos y múltiples posibilidades de acción en un contexto amplificado.

Más aún, podemos considerar que el cambio direccional de la educación del arte desde la academia hacia la universidad es también un gesto audaz, una vez que el arte abandona su trono, su reducción en la academia, para asumir un rol de alteridad en el espacio universitario. El arte pasa entonces a actuar como fenómeno socioeconómico y cultural, anclado en un conjunto de saberes y sensibilidades distintos a aquellos propios de la ciencia, la medicina y las ingenierías, generando conocimiento por medio de sus propias estructuras, ya sean estas históricas, ontológicas, epistemológicas, críticas, de expresión, de organización, de exposición o de comunicación. Esa es la volición y la contribución de buena parte de sus principales conductores en un nuevo ambiente (artistas, teóricos, historiadores, curadores, etc.), pero ciertamente los quедos de autoestima y autocomplacencia de la academia y de las concepciones conservadoras del arte están aún presentes, señalando contradicciones en tal proceso. Esos enfrentamientos son importantes pues, en ciertos casos, terminan generando reacciones singulares, inventivas, contextualizadas «glocalmente»¹⁶ y excéntricas respecto de los cánones establecidos y perpetuados. Ciertamente es el caso del nuevo proyecto propuesto por la Escuela de Arte de la UDP, pero aún no es momento de urdir mi comentario final, una vez que es preciso caracterizar mejor el momento de traspaso de la enseñanza del arte de la academia a la universidad en Brasil.

El primer registro de ese traspaso ocurrió en Río de Janeiro, en 1931, cuando fue reformulada la educación

superior de jurisdicción federal. La Academia de Bellas Artes fue absorbida por la entonces Universidad de Brasil, que más tarde pasaría a ser denominada Universidad Federal de Río de Janeiro-UFRJ. En Bahía ello sucedió en 1948 con la creación de la Universidad Federal de Bahía-UFBA. En São Paulo no ocurrió un traspaso, pero sí una nueva concepción de enseñanza del arte que agarró cuerpo en la segunda mitad de la década de 1960. En tierras paulistas, las instituciones privadas son igualmente protagónicas, en especial la Fundación Armando Alvares Penteado-FAAP, oriunda de la oligarquía cafetera, cuyo curso de artes plásticas surgió en 1963. En 1966 fue creada en la USP la Escuela de Comunicaciones Culturales, que, por aquel entonces, pasa a ser denominada como Escuela de Comunicaciones y Artes-ECA, a partir de la inserción de tres departamentos de arte entre 1969 y 1970: el de música, el de artes plásticas y el de artes escénicas, que también abriga la EAD-Escuela de Arte Dramático.

El cambio de contexto no significa necesariamente una transformación real, pero en el caso de Bahía y de São Paulo el espíritu de vanguardia en las artes de posguerra generó, de hecho, procesos y acciones modulares que serán replicados, a partir de entonces, en otras instituciones de educación superior, principalmente en las públicas. En ambos casos la enseñanza del arte absorbió prácticas y estrategias vanguardistas. En la ECA-USP y en la FAAP ello ocurrió en una relación a tiempo real con instituciones culturales de la ciudad, como la Bienal Internacional de São Paulo, el Museo de Arte Contemporáneo de la USP-MAC, la Pinacoteca del Estado y el Centro Cultural São Paulo-CCSP, incentivando la crítica institucional, el arte conceptual, diferentes modos de experimentalismo como el del cuerpo (como los *happenings* y *performances*) y el de base tecnológica (por ejemplo, el cine, el videoarte y la telemática). En Bahía, las redes interdisciplinarias, en especial aquellas entre arte y antropología crítica, relacionadas a concepciones de vanguardia en arquitectura, música y danza, produjeron resultados vivos, localmente contextualizados y que, hasta hoy, impactan local y globalmente (como es el caso de la arquitectura de Lina Bo Bardi y el tropicalismo).

¹⁶ Local y globalmente.

La educación del arte en ambientes modernistas también obtuvo resultados para la institucionalidad del arte moderno y contemporáneo, ya sea desde un punto de vista teórico como en la práctica. En Brasil, la ideología del cubo blanco¹⁷ nunca tuvo el protagonismo que alcanzó –y que aún se mantiene– en el hemisferio norte, debido sobre todo a la precariedad institucional, ya sea de museos u otros equipamientos culturales, ya sea por las propias condiciones estructurales de los cursos de formación. Mientras, tal precariedad terminó generando otras alternativas que contribuirían a la originalidad y potencia de nuestro arte y de su pensamiento. De cualquier modo, el sistema del arte institucional en el Brasil de hoy es ciertamente mucho mejor que el de hace diez o veinte años atrás, y la enseñanza del arte contribuyó con creces a ese fortalecimiento y mejoría.

En fin –o finalmente–, tras el sobrevuelo panorámico que, por lo demás, dejó de lado importantes matices y episodios que deberían integrar este relato crítico, la pregunta que nos queda es: ¿qué se espera de una escuela de arte hoy?

Tal como fue enfatizado al principio del texto, esta pregunta está directamente relacionada con el contexto problematizado por el nuevo proyecto conceptual-pedagógico coordinado por Ramón Castillo Inostroza en la Universidad Diego Portales en Santiago de Chile.

Estamos abordando una cuestión compleja; como es de esperarse, la respuesta no es trivial. La trayectoria histórica del período colonial hasta la contemporaneidad demuestra que se trata de un proceso acumulativo. Pocos, pero significativos elementos, fueron descartados o puestos en jaque en este intertanto, entre ellos la reificación de la academia; la autocomplacencia del arte y de sus instituciones; la obsesión por el suceso o mitificación (del arte y del artista); la subyugación a las oligarquías. Mas las ganancias fueron numerosas. Ya sea por cómo se ha complejizado lo que entendemos como arte; por la adición de nuevos lenguajes, formas y medios; por la relación constructiva y crítica entre modernismo y vanguardia; por la proposición de diversos experimentalismos; por la mediación y acción cultural; por la crítica institucional; por los desafíos que la economía del arte y la cultura nos propone; por el incentivo al acceso y la interacción con el arte y sus instituciones; por las nuevas formas de organización cultural como la curaduría; por los intentos de potenciar la democracia en las esferas del arte y la cultura; por la mundialización de las interacciones institucionales y de sus agentes; por dosis de extrañeza que surgen desde los extranjeros o de los extranjeros que somos, entre tantos otros factores...

La propuesta de la UDP suma elementos importantes pues hace de los estudios visuales su caldo de referencia teórica, donde ciertamente incluye los ya tradicionales conocimientos provenientes de la teoría y la historia del arte. O sea, el fenómeno que nos activa, que está en la base de nuestra actuación poética, ya no es solamente el del arte, en cuanto este integra una

cultura visual que genera y demanda otros saberes, otros conocimientos, otras experiencias, otras prácticas. Tal condición exige también que una escuela de arte acoja y promueva todo tipo de propuesta o acción realizada o proveniente de ese campo expandido de la cultura visual: ya sea una práctica específica –como, por ejemplo, un grabado– hasta una intervención urbana, una curaduría o una propuesta que explore la ubicuidad de las redes digitales.

Al participar de la primera jornada autorreflexiva realizada tras dos años del inicio del nuevo proyecto pedagógico-conceptual, pude notar otras importantes características de una escuela de arte en la contemporaneidad, entre ellas, la simbiosis entre la escena artística y cultural de la capital de Chile, así como con la actualidad del arte contemporáneo mundializado; el incentivo del trabajo colaborativo y en red; la apertura necesaria para un ejercicio permanente de la crítica institucional; los procesos de escucha, tanto entre entre profesores y alumnos como con la sociedad. Abarca además los incentivos necesarios para que la escuela esté permanentemente ocupada en prácticas sociales y políticas, interna y externamente. Por fin, persiste una gran sensibilidad en relación con la presencia de otras cosmologías en la formación cultural y artística en Chile. Las revisiones críticas poscoloniales imponen otras condiciones a la enseñanza del arte y, para ello, exigen sensibilidad y traspaso institucional, algo que permea orgánicamente este proyecto en la Escuela de Arte de la UDP.

¹⁷ Espacio consagrado a la producción del arte modernista que se transformó en el paradigma de museo del siglo XX. Ver Brian O'Doherty. *No Interior do Cubo Branco; a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.



Diego Mediano
Gota: punto
«Carácter», 2017
Biblioteca Nicanor Parra





Vista general exposición «Carácter», 2017
Biblioteca Nicanor Parra, Universidad Diego Portales





Isidora Bravo,
Serie *Serigrafía pelua*
«Carácter», 2017
Biblioteca Nicanor Parra

CONFERENCIA

Ignacio Gumucio

Al comienzo de *Tesitura académica*, la película que escribí y dirigí el 2015, un profesor dice: «Esto del arte no se puede enseñar». Podría parecer que comparto esta opinión, pero el hecho es que, por el contrario, estoy convencido de que sí se puede enseñar arte.

Es más, creo que se debe enseñar.

El arte sin esta apuesta docente, sin una voluntad de transmisión, disciplinalmente y hasta de sometimiento de la juventud, no me interesa tanto.

Hoy creo en la academia, a la que por años pensé como rival y antagonista del arte verdadero, libre y autodidacta.

Hoy estoy libre del embrujo que me hizo mirar obsesivamente por la ventanas hacia afuera de las aulas, donde he pasado más de veinte años de mi vida.

Libre de Kaspar Hauser y la cara de bobalicón del actor que lo personifica en la película de Herzog.

Libre de esa expresión facial que busqué en cada alumno creyendo equivocadamente que era la garantía de un temperamento artístico auténtico.

La pregunta sobre qué es el arte me la planteo en la sala de la universidad, a modo de ejercicio, y no en mi taller donde pinto desaprobado sin que me enrede demasiado en el rol del artista en nuestra época.

Mi obra de artista es mi vida de estudiante y de profesor y mínimamente los cuadros que pinté. En el fondo, estoy más orgulloso de lo que he hecho como profesor que como pintor. Y prefiero describir la actividad artística desde las palabras «enseñar» y «aprender» que desde la palabra «producir».

Estoy, como he dicho, mirando hacia dentro en las aulas y quiero contar cómo los profesores y alumnos se hablan.

Estos diálogos, que son muy fáciles de ridiculizar –y que, de hecho, son ridiculizados muy a menudo–, son para mí preciosos y valen por la vulnerabilidad en que se encuentra la institución del maestro y el discípulo.

Porque nuestra prédica trata de la anacronía y sus posibilidades, porque lo que hacemos es difícil e importante. Porque tiene sus peligros inevitables. Los artistas y los profesores somos sujetos de burla, de recriminaciones y de indignación generalizada del público.

Dicho esto, traje un fragmento de un nuevo guión en el que estoy trabajando. Aparecen en él profesores y alumnos de arte. Este borrador no pretende ser el retrato de lo que ocurre habitualmente en las aulas (más bien es una exageración grotesca) y no estoy muy seguro de la moraleja involucrada en él, pero creo que el tono de los personajes está bien y me gustaría leerlo:



170

François-André Vincent

La leçon de labourage

Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

GUIÓN:

En una sala, en un grupo de profesores, como en un tribunal, está Ricardo Gómez, al frente un profesor viejo muy desaliñado, como juez, y una profesora joven y estricta, que actúa como fiscal y lee:

PROFESORA:

Esta es del 20 de julio:

«Profesor:

No he podido venir, pero no es de floja, todo lo contrario. No me dejan ir a la U porque dicen que estoy débil, anémica, dicen los doctores. Es una pena no verlo, ahora que creo que entendí finalmente su enseñanza.

Mirando mi cuaderno encontré esto que usted dijo al comienzo del semestre: "Arte es control. Control es conocimiento". Lo anoté pero estas palabras no querían decir nada para mí en ese entonces.

Aunque ahora siento que logré el control y el conocimiento. Conozco cada día más. Conozco mi cuerpo a la perfección y con él entiendo las cosas que están fuera de él. Tristemente estoy limitada a la cama donde mi mamá me obliga a quedarme. Si pudiera salir, lo vería todo de nuevo con una nueva comprensión y un nuevo apego.

Querer el mundo, odiar las cosas del mundo, quererlo todo, limpiarlo todo; limpiar mi cuerpo de las implicancias y los cuentos, limpiar mis dibujos, limpiar mi casa, limpiar el arte y dejarlo libre del arte mismo.

Profe, le debo mucho. Gracias».

Entonces, profesor, ¿usted recibió esta carta y no se asustó?

RICARDO GÓMEZ:

Sí, un poco, con la carta, claro. No sé. Se me fue de las manos.

PROFESORA:

El asunto que queremos dilucidar aquí es cuándo «se salió de las manos», como dice, porque lo que tengo acá son muchas cartas, todas alarmantes. Tengo decenas de reclamos de otros estudiantes de su curso, que dan cuenta de comentarios inadecuados que usted se permite en su sala, como, por ejemplo, la burla reiterada dirigida a una alumna por usar frenillos, comentarios sobre el nivel sociocultural de los estudiantes. En fin, volviendo al caso de Fernanda Donoso, creo que nos ayudaría que el profesor Gómez nos contara más sobre el encargo que le dio a los estudiantes.

RICARDO GÓMEZ:

Bueno, el taller que imparto se centra en establecer una relación intensa y consciente con las operaciones que se realizan en el campo de las artes visuales contemporáneas. Es un laboratorio de análisis, en este caso, de análisis de los atributos de los cuerpos. Propuse un ejercicio para aislar, medir y comprender la economía del cuerpo.

Le pedía a cada alumno que anotara rigurosamente el peso de lo que entraba a su cuerpo y después que pesara lo que salía. Con la resta de estas dos medidas íbamos a trabajar.

Los chicos se complicaron con el ejercicio. La idea era desacralizar el rollo que tienen con el cuerpo, analizarlo sin tanto misterio.

PROFESORA:

Mala idea, profesor. Es que con el cuerpo no se juega así nomás.

Leo las cartas anteriores a la que leí recién. Carta del 3 de abril:

«Profesor:

Le escribo a nombre de mis compañeros y el mío propio.

Cuando usted dice "todo", ¿es todo? ¿Se puede hacer una estimación aproximada?

Tengo una compañera que no puede porque come una dieta líquida y sus necesidades las hace líquidas, no quiere dar su nombre, pero me pregunta si le puede cambiar el ejercicio. Tiene una carta de su mamá que explica el problema. También hay gente con certificados que preguntan si pueden cambiar el ejercicio.

Si no se puede, por último, mis compañeros me preguntan si podemos saber qué vamos a hacer después».

Respuesta:

«No me gusta hacer clases por mail. Las clases son presenciales, este no es un curso por correspondencia online.

Lo que me pides es además indignante, no sé por qué creen que el arte permitiría una laxitud que ninguna otra disciplina se autorizaría.

¿Creen que los arquitectos o los médicos cuestionan los encargos que les dan?

El fin del ejercicio lo sabrán a su debido tiempo.

No sé cómo hacerles entender que el arte es un mundo con reglas propias donde los certificados que justifican las mañas y

debilidades que coleccionan no sirven de nada.

Ustedes creen que su alergia al polen, su repulsión por el salame, son marcas de identidad valiosas.

No lo son en mi sala, porque el arte no trata sobre su identidad, el arte es una identidad a la que pueden adscribirse.

El arte no se interesa por su biografía porque el arte es una biografía, es una genealogía, una familia mucho mejor que la mamá de tu compañera.

Por lo demás, no recuerdo que ni tú ni tus compañeros preguntaran nada la última clase; como siempre estuvieron irritablemente callados.

No más excusas».

Carta del 8 de abril:

«Profesor:

No todos lo entienden, yo tampoco entiendo todo lo que dice, pero lo intento.

La carta anterior se la mandé con preguntas de mis compañeros, no más.

Mis compañeros, que usted dice que son tan callados, son unos holicones y unos traidores, que se quejan todo el tiempo de todo y son incapaces de hacer nada en serio.

Hicieron una carta a nombre del curso entero quejándose de usted. Yo la firmé, pero le quiero decir que yo no tengo nada que ver con esta carta.

No pude hacer nada, porque estaban todos de acuerdo y me dio lata ir contra la corriente. Es verdad que usted es enredado, pero con una intención y su intención es que podamos completar sus ideas.

A ellos les gusta confundir y no saber; son felices y solo les interesa el arte que les dé la razón. Solo saben hablar, no escuchar.

Pienso que usted cometió el error de tratarlos demasiado bien, de preguntarles mucho lo que pensaban, lo que querían. Y cuando usted trató que aprendieran, que siguieran sus instrucciones, con los ojos tapados se acobardaron, se taimaron porque el arte puro no es como los completos con papas fritas que comen ellos.

Comen con la boca abierta, como para no separar el interior de su cuerpo con el exterior. La comida está en sus cuerpos, pero también afuera, comunicada por la boca que dejan abierta lo más que



pueden; es muy molesto llevar una suma en estas condiciones confusas. Me gustaría poder ir a clases sin mis compañeros, que son tan bulliciosos y que no me dejan concentrarme.

Le pido, por favor, que me deje faltar una semana, le juro que no es de floja. Es que quiero concentrarme en el ejercicio, siento cada día más lo sutil de mi energía, que es poca pero poderosa, y con este ruido no puedo.

Esta semana entraron en mi cuerpo 13 kilos y salieron 1,5 kilos.

Coefficiente de energía: 12,5».

Carta del 8 de mayo:

«En las dos semanas en que no he ido a la U pude por fin concentrarme y empecé a entender algo. Es algo que no sé cómo expresar pero tiene sentido.

Es como un silencio grande en un blanco grande, con olor a limpio pero sin el olor a cloro.

Sigo lo que usted nos pidió y me siento bien de no tener dudas. Antes el arte era una cosa tan alborotada para mí, era como un recreo: lo pasaba bien pero no entendía nada. Ahora hay más silencio, es difícil pero mejor. Ahora espero y pienso bien qué es lo tengo que hacer.

Profesor, ¿es malo que le escriba? Creo que sería malo si buscara que usted me respondiera, pero le escribo sin esa intención. Si usted no dice nada, entenderé que está de acuerdo conmigo.

Esta semana entraron en mi cuerpo 10 kilos y salieron 3 kilos.

Coefficiente de energía: 7 kilos».

Carta del 1 de agosto:

«Señor:

Ya no sé si decirle profesor, ahora que supe que ya no trabaja en la U.

Qué bueno no haber estado ahí, para no tener que ver la chanchada que le hicieron. Imagino a mis compañeros celebrando su victoria. Siempre ganan, porque si no ganan no hay juego.

Los odio con sus reuniones y sus votaciones. Se ponen de acuerdo y ronronean sus derechos como una máquina de tontera. No son artistas y nunca lo serán; tampoco les importa.

Usted dijo una vez que el arte convoca a los fantasmas. ¿Usted cree que los fantasmas van a ir a una universidad mugrienta a juntarse con jóvenes maleducados y fomes? No lo creo.

¿Usted ve a los fantasmas en sus asambleas y firmando sus cartas al Sernac? Nunca.

Usted y yo estamos mejor sin tantas mentiras.

Le escribo porque necesito urgente que me diga qué tengo que hacer con el coeficiente de energía, quedé sin el final de la tarea. Por favor ayúdeme, que no quiero quedar a la mitad.

Esta semana entraron en mi cuerpo 6 kilos y salieron 4 kilos.

Coefficiente de energía: 5 kilos».

«Estimada Fernanda:

Te suplico que dejes de realizar el ejercicio. Fue un error del que me arrepiento y que estoy pagando muy caro. Desilusiónate. No hay respuesta para tu pregunta, gobernar es educar y educar es desilusionar.

Soy un pésimo profesor y un peor artista. Invento los ejercicios en la micro y no tengo idea en qué terminan. No sé qué les iba a pedir que realizaran con el coeficiente. Era cualquier cosa; una montaña de caca. La verdad, quería que hicieras como tus compañeros: que no siguieras las instrucciones enteras, no había que hacer el ejercicio de verdad.

Soy un irresponsable metido en una irresponsabilidad en la que no creo.

Los jóvenes no deben hacer arte. El arte joven es una aberración. Los jóvenes deben mirar unos libros con imágenes como mucho. El arte es para gente que ha visto al menos un muerto. Es sobre eso: los muertos y los casi muertos, pero no se trata de matarse como lo estás haciendo.

En verdad, no sé lo que es exactamente el arte, pero esta pesadilla de tus cartas no es.

Digamos, mejor, que el arte es un pasatiempo. Es para olvidar que el tiempo pasa, no es para robarle el tiempo a los demás ni para robar mi tiempo. No es para destruirme la vida, y estoy seguro de que no es para torturar tu cuerpo.

No vas a encontrar nada después de la nada. Píntate una flor y déjame en paz.

Por favor, ¡no más!».

«Me llevan en el auto de mi mamá a Viña, voy atrás amarrada como una guagua; quieren



alejarme de mis pensamientos, mi mamá dice que le gustaría sacarme la cabeza para que descansa mi cuerpo, pero ni así podrían: mis pensamientos no están en mi cabeza, sino en mi cuerpo y lo llevo conmigo y lo controlo.

Me llevan a Viña porque dicen que la última vez que me vieron reír fue allí. Mentira, yo me río, me río mucho, pero por dentro. Igual me sentía sola en este auto. De repente veo en un cerro escrito con piedras "rigor y afecto" y supe que no estaba sola, los cerros están conmigo. Entendí su mensaje, profe: más rigor, más rigor, más rigor y afecto al final.

Esta semana entraron en mi cuerpo 6 kilos y salieron 4 kilos».

«Fernanda:

Esta es una orden: ¡deja el ejercicio ahora!

"Rigor y afecto" es el lema de la Escuela de Carabineros, que tiene un campo de entrenamiento en ese cerro en Curacaví. Por favor, no mires ese cerro ni leas nada que tu madre no te diga. Hazle caso a ella, te está protegiendo de ti y de una idea errónea del arte que tú crees que fomento. Cambiaré mi dirección de mail para cortar esta comunicación que no nos hace bien a ninguno de los dos. Mejórate».

Arriba: Escuela de Carabineros de Chile,
<http://www.escuelacarabineros.cl/>

Abajo: fotograma *Ensayo tesis académica*,
2015. Archivo: Ignacio Gumucio.



Victoria Allende
Victory Channel
«Carácter», 2012
Galería Isabel Aninat



Florencia Guevara
La lengua del nudo
Vista general video-instalación
»Carácter», 2016
Biblioteca Nicanor Parra



La encarnación de ideas a través de una persona (...) logra transmitir una experiencia, no solo recibes información sino al individuo que la defiende y la vive. Es la confirmación de que el conocimiento no solamente es teoría, sino vivencia y emoción.

ERICK BELTRÁN







AQUÍ ESTOY SIGO SIENDO

Bernardita Croxatto

I. Propongo mi propio cuerpo como soporte desde el cual intentar fijar el punto cero, sobre el que podrían desplegarse infinitas definiciones de *performances* o artes vivas en el contexto de los estudios visuales, para quien, como yo, cree que «la explicación» viene a arruinar el sentido mismo que constituye el acontecimiento como imagen, como experiencia visual.

Las explicaciones no me gustan, prefiero las descripciones. Las explicaciones me parecen exentas de la cosa misma que explican, quizá pretensiosas. La descripción se me hace más abnegada, humilde ante su imposibilidad de igualarse a la experiencia corporal de lo que describe.

El fuego inextinguible, film de Harun Farocki, 1969. Las palabras reemplazan a la imagen del horror, de mutilación, de degradación y consumición de los cuerpos a consecuencia del estallido de las bombas en la guerra de Vietnam. No vemos las imágenes de esos cuerpos, porque podrían acabar por omitirse (los cuerpos). Reducirse a la anécdota que infiere la superficie plana y recortada de la pantalla, quedar en el limbo entre ficción y realidad. No podemos

discernir. El asunto de las imágenes en la globalización es que no sabemos dónde empieza o dónde termina la realidad. «La realidad ya no es necesaria»¹ y, sin embargo, la realidad del cuerpo sigue siendo la misma; en el cuerpo ocurre la vida y en el cuerpo ocurre la muerte. El pequeño fenómeno del cigarro apagándose sobre la mano del locutor (que vemos en el film de Farocki), quemando una superficie pequeña de su piel, está tanto más cerca de nuestra propia piel... es un dolor transferible, sabemos más cómo es la sensación de la quemadura que la de las imágenes mismas que documentan los cuerpos desmembrados y deformes –el cigarro que se presiona contra la piel; imagen fenomenológica–.

Me resulta imposible entender la imagen como un ejercicio de ilustración. No espero darme a entender. Espero, por el contrario, darme a ser.

II. Acontecimiento es igual a materia, tiempo y espacio. El espacio es material. El tiempo es material. El cuerpo es material. Se transforma, resiste y se carga de poética en una relación indisoluble para su condición visual.

El espacio es visual. El tiempo es visual. El cuerpo es visual. El conjunto de estas fracciones (cuerpo-espacio-tiempo) conforma una imagen que vibra, una imagen que siempre nos confronta. Es decir, como «espectadores», al verla, ella simultáneamente también nos ve, reconoce en su presencia nuestra presencia.

El artista está presente, Marina Abramović, 2010. El que ve desea ser visto, ser confrontado, como cuando alguien se golpea accidentalmente: en los segundos que dura la molestia, hay una especie de alivio. El alivio de que algo imprevisto constata nuestra existencia. Pero esta constatación no es igual al reconocimiento. Cuando alguien nos mira mirar, reconoce –exterior, interior– cuerpo y sujeto como una unidad. (En esto, los golpes y los abrazos se parecen).

III. En el cuerpo acontece la existencia; y es necesario decir: en el cuerpo ocurre la vida, en el cuerpo ocurre la muerte. Me inquieta la separación lingüística de cuerpo: objeto y sujeto, en que inevitablemente se arrastra la

¹ Jean Baudrillard. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1993.

propuesta moderna de que el cuerpo es ese envoltorio propenso a caducar. Esa idea implícita de que el cuerpo puede tratarse como «algo» que hay que superar, indignidad del hombre, (animal o primitivo), frente a la razón sublime, que no es otra cosa que la torpeza antropocentrista.

El cuerpo es cosmología

IV. Del deseo de ser reconocidos desciende el afán de documentar constantemente nuestra propia vida para arrojarla a ese espacio virtual que permite infinitas mediaciones y atrofias sobre la posibilidad de transformar la realidad física (el reverso de la imagen que somos), donde se es carne y hueso, donde habitamos un lugar.

De ahí la pertinencia de presentarles mi cuerpo, aquí y ahora. Aproximarles las variaciones, variables, especulaciones, definiciones y necesarias irreverencias de artistas que han ocupado su cuerpo como soporte de obra –declaración visual– precisamente para autorreconocerse–. Pisar con su pie descalzo el límite, frontera, grieta o demarcación, de cualquier precepto que pretenda decirnos dónde estar, dónde ser, cómo ser, cómo estar, dónde pisar, dónde habitar, cómo transitar, etc., etc., etc.

En busca de lo milagroso, Bas Jan Ader, 1975. Viviendo en Estados Unidos, estaba obsesionado con volver a Holanda. Realizó su último proyecto de arte: construyó la nave transatlántica más pequeña del mundo para zarpar desde Cape Cod,

en Massachusetts, hasta Inglaterra y cruzar el océano en ella. Nadie sabe en qué punto de ese trayecto el mar se lo tragó.

Pausa

V. Poner el cuerpo es un ejercicio de fuerza, sostener el espacio, echar raíces en el tiempo. A mí, por ejemplo, me parece extraño estar sentada a la vez que hablo, estoy acostumbrada a estar de pie, presentar mi cuerpo asumiendo toda su gravedad y toda su forma. La voz ocupa el espacio y el tiempo de manera tridimensional, es decir, tiene condición de forma. Las palabras que arroja la voz son, sin embargo y a mi gran pesar, lineales, siempre devienen una detrás de la otra, no pueden simultáneamente coexistir en el sonido de mi voz. No puedo decir dos palabras al mismo tiempo. Leyendo en voz alta, puedo quizá absorber el trayecto de la voz al espacio –palabras estereométricas– para tener la ilusión de que el texto tiene una dimensión corporal.

Oficina de la Organización para la Democracia Directa por Referéndum Libre, Joseph Beuys, 1972. Materializó la conversación como escultura. A diferencia de esta escritura –monólogo lineal–, en la conversación hay dos o más voces; palabras de uno se arrojan al espacio y se reúnen con las palabras de otro. De ese modo, se modela la escultura. Ya no convergen en un único punto, sino que el espacio donde se encuentran las voces (las ideas) delimita una forma; escultura comunitaria cuya forma es dependiente de la permanencia del encuentro. Todo es afectado en ese espacio de transformación; escultura social. Las ideas son movimiento. Las ideas devienen acontecimiento.

VI. Quiero confesar (mi manierismo, mi ingenuidad sin reparos) mi cuerpo como materialidad inestable y contradicha. Deseo probarme frente a ustedes como imagen que acontece, pero no puedo: afirmar el acontecimiento es negarlo al mismo tiempo. Hacerse cargo de esa dialéctica requiere una existencia monacal, y no es tanto ese el asunto, sino una cierta urgencia, el terror a la dislocación entre ser, hacer y decir, al desarraigo definitivo de encarnar el presente.

Quiero ser cronotopo

Mijaíl Bajtín hubiera dicho que los lugares son «cronotopos». Allí donde el espacio y el tiempo van enlazados, de manera que no se puede solo estar sino vivir, realizando la propia biografía y la ajena. Allí donde por estar se tiene identidad, se comparte la estancia y se halla reconocimiento².

VII. El espacio puede comprenderse como lugar y el lugar como contexto. El tiempo puede entenderse como resistencia y la resistencia como contingencia. La materia (el cuerpo) puede entenderse como verbo y el verbo como identidad.

Por aferrarme a una condición esencial del cuerpo como imagen, quisiera apartar por un momento el espectro de la identidad, de la resistencia y del contexto, aunque por supuesto no puedo (porque los cuerpos están hechos de historia), no todos los cuerpos pueden

² Ideas recogidas de varios autores. Ver Mijaíl Bajtín, *Teoría y estética de la novela*; Federico Navarrete Linares, *Diálogo con M. Bajtín sobre el cronotopo*; Anthony Giddens, *Consecuencias de la Modernidad*.

dar cuenta de todas las realidades o contingencias. Yo, por ejemplo, ¿soy blanca, caucásica, de descendencia europea? ¿Soy de familia bien? ¿La forma de mi cuerpo con caderas anchas y hombros pequeños acusa un cierto imaginario renacentista? ¿Romántico? ¿Virginal?

Por unos segundos deseo ser un cuerpo como materialidad pura, para encarnar todas las formas, para resistir todas las contingencias y contextos como una sola cuestión: el problema de la existencia. Un cuerpo Aleph. «La escritura de Dios», Jorge Luis Borges, 1949. El jaguar contiene la totalidad del universo en la trama de su pelaje, es acontecimiento puro; ahí es donde quiero comparecer yo.

VIII. Admiro la belleza de los objetos artísticos, pero me cansa la ilustración de lo político. Hace tiempo que no puedo abandonar la idea de que el único arte posible ya ha dejado incluso de ser aquel donde la materia encarna su propia politicidad, sino que debe abandonar todo ejercicio de producción y hacerse tan invisible como los modos de ser y hacer la vida.

Bodies of Society, Klara Lidén, 2012. Helen Molesworth escribe: «Me dirigí hacia la penúltima conferencia de Roland Barthes, “Lo neutro”, en la que media lo neutral como el tercer término que interrumpe la lógica binaria que supone la civilización occidental. Barthes dice: “Como todo el mundo sabe, el habla, el ejercicio del habla, está ligado al problema del poder”. Por lo tanto, Neutro=postula el derecho a guardar silencio –una posibilidad de guardar silencio–»³.

IX. Silencio.

X. La imágenes que circunscriben este texto son la primera y la última fotografía del registro fotográfico de una *performance* realizada el año 2009 en la feria del Charco de la Pava en Sevilla, España. Decidí pararme y estar de pie esforzándome por fijar mi cuerpo al mismo punto durante las cuatro últimas

horas de funcionamiento de la feria. Frente a mí hay una cámara que registra cuadro a cuadro mi presencia de manera manual, 3.640 fotografías, lo que hace que azarosamente en la velocidad de recuperación de la máquina queden trayectos de tiempo sin documentar. Fotogramas fantasmas... El fracaso del presente como imagen –ontología del *performance*⁴– me obliga a mostrarme arte y me niega –ser el arte mismo–. Fue la primera vez que constaté que a pesar del registro, y por el registro mismo, el presente y el acontecimiento en tanto imágenes efímeras están destinados a desaparecer.

Kachkaniraqmi, Javier Corcuera, 2012. Es un saludo quechua (kachkaniraqmi). Se utiliza cuando dos personas se reencuentran después de mucho tiempo. Significa «aquí estoy otra vez, sigo siendo».

Al final, la fotografía que captura la intervención desde el exterior; registro del registro, aparece para constatar (como los golpes y los abrazos) esta desaparición. Es (como las descripciones) más abnegado sobre su imposibilidad. El silencio prevalece. El acontecimiento prevalece (en la memoria). El cuerpo prevalece (cristalizado) para decir allí estuve, allí fui.

³ Helen Molesworth, Klara Lidén. *Bodies of Society*. Editado por Massimiliano Gioni y Jenny Moore. Nueva York: New Museum, 2012.

⁴ Ver Peggy Phelan, «Ontología del performance: representación sin reproducción», disponible en <http://performancelogia.blogspot.com/2007/05/la-ontologia-de-performance.html>







Magdalena Quijano
El verdadero valor de lo falso
«Carácter», 2017
Biblioteca Nicanor Parra

DIBUJOS CIEGOS

Francisca Sánchez

Excavar

Comencé a excavar para partir de cero, para hacer *tabula rasa* y revertir lo que hasta entonces me era familiar y sabido. Necesitaba desviar mi vista y evitar conocer con anticipación el resultado.

Me senté a dibujar en la arena con la porfía de mis dedos. Aprovechando que en la arena los dedos dibujan sumergiéndose en ella, permití que mi mano excavara hasta perderse. A la mano le siguió mi brazo y a este otros brazos que fueron tejiendo bajo la superficie un dibujo ciego.

Dibujos ciegos

¿Qué forma tiene eso que quedó ahí dibujado bajo tierra? La pregunta obligó a tocar los túneles y con los dedos explorar ese lugar, leer e interpretar esa información en una imagen.

Como sabemos, la memoria del tacto es fugaz, difícil de almacenar en imágenes, si la comparamos con la memoria visual. Podemos hacernos una idea general de la textura y tamaños, especialmente si se trata de un objeto. Pero en este caso se trata de un tránsito de la mano por una red de túneles dejados por brazos largos y cortos.

Lo que abruma es la información dispar percibida sensiblemente por la piel que cubre, dedos, mano, codo... y cómo esta se ordena, traduce y reescribe en

imágenes que ilustran las cualidades específicas de esa forma; pone a prueba la relación entre nuestra capacidad perceptual y nuestro entendimiento.

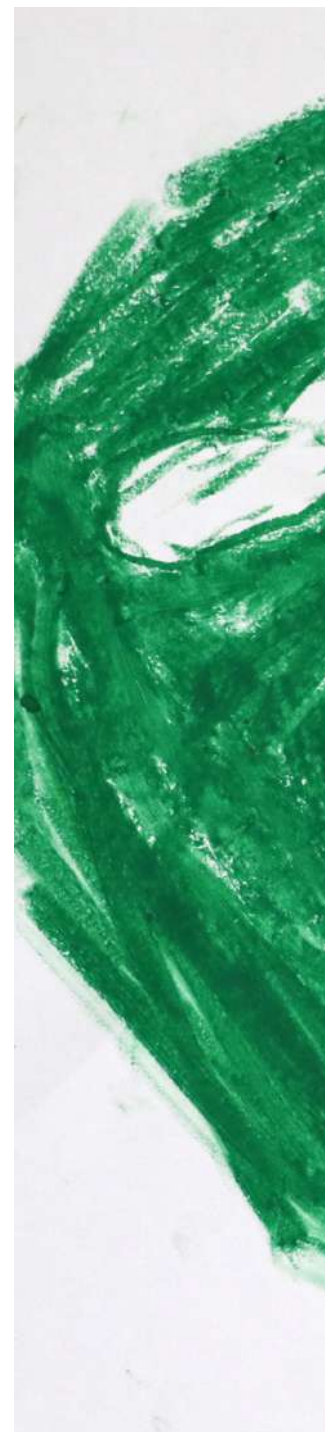
Wilfred Molyneux, un empirista del siglo XVII, se dedicó a investigar esta relación planteando la siguiente pregunta: ¿puede una persona ciega de nacimiento, habiendo recuperado la vista, reconocer con la mirada una esfera y un cubo sin recurrir a sus manos? Lo que le interesa entender es si la habilidad de ver tridimensionalmente es algo que se aprende en la experiencia o si es previa a ella. Es decir, si nacemos viendo el espacio o necesitamos ejercitarnos para adquirir esta dimensión.

Preguntarse por la forma de algo a partir del tacto instala la experiencia como un lugar de aprendizaje. ¿Cómo dibujamos eso que tocamos?

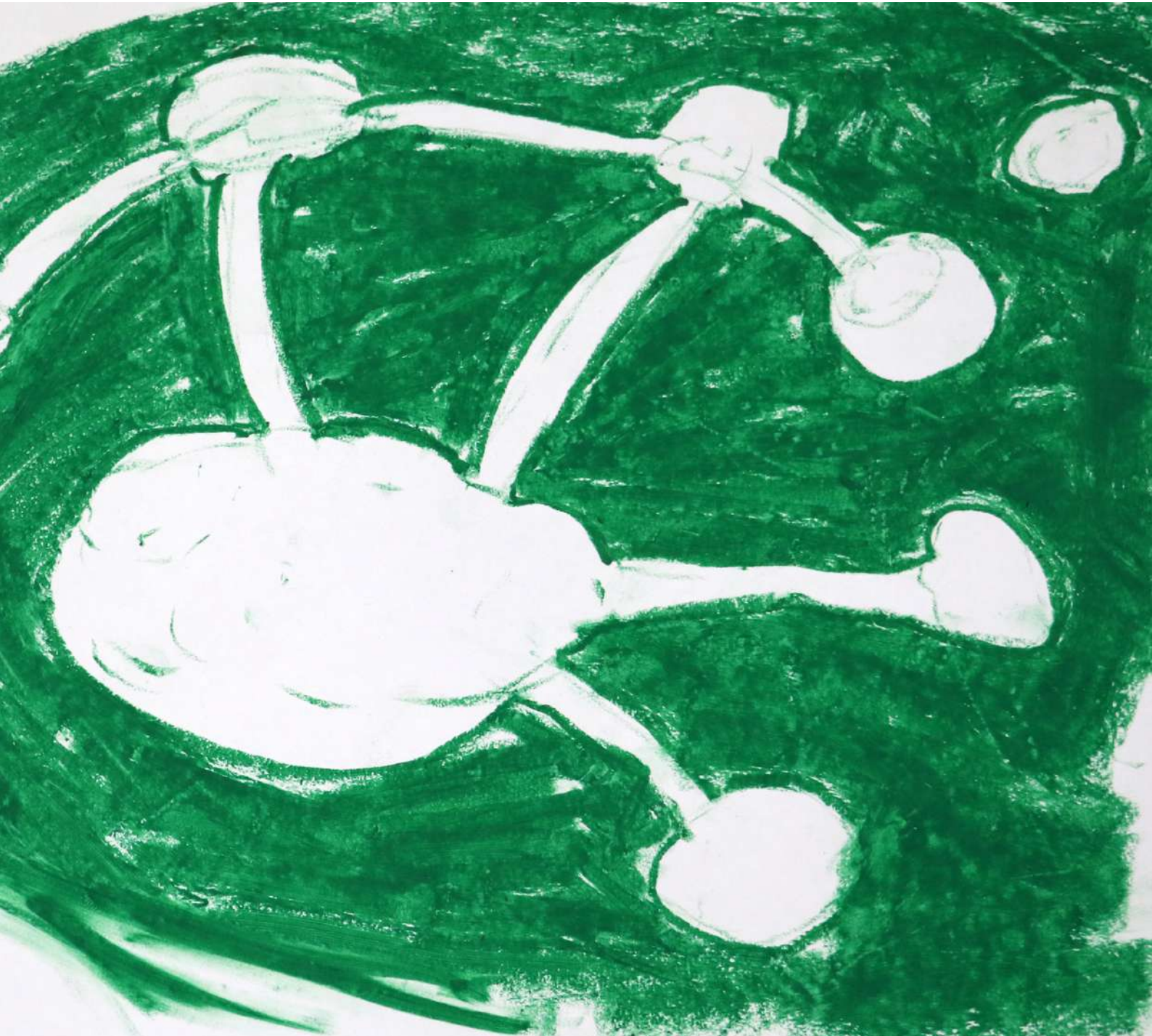
Vemos en los dibujos ciegos, realizados a partir del tocar, el esfuerzo de nuestro entendimiento por mapear las caminatas que nuestra mano hizo al interior de los túneles.

En muchos casos, los dibujos son literalmente planos. Algunos dan cuenta de la distribución de planta, otros de vistas en corte sumando información sobre la forma de la cavidad.

Estos experimentos refrescan la relación de las imágenes con la experiencia de tocar; permiten



Dibujo ciego verde, dibujo de un participante del Taller de Dibujos Materiales, realizado en el contexto de la exposición «Traslados. Convergencias en el territorio», en el Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos. Santiago, 2017.





improvisar formas, dibujar sin plan, dibujar sumando fragmentos, fantaseando un cuerpo imprevisible.

Moldes

La doble naturaleza del dibujo excavado hace posible que sea simultáneamente dibujo y molde; que sea un espacio contenedor a ser leído ya no parcialmente por el toqueteo de las

manos, sino por el agobio de un material fluido que inunda y desaloja toda masa de aire escondida a la vista. El yeso o el hormigón vertido se transforman en un líquido revelador que endurece el espacio materializándolo en figura.

Para recuperar las figuras es necesario volver a excavar, exhumar el dibujo muerto que cedió su lugar a la escultura.

Esa manera de conocer la forma palpando el espacio, llenándolo,

puede ser contrastada usando fotogrametría. Esta técnica basada en un barrido fotográfico permite recomponer tridimensionalmente un cuerpo a partir de las vistas. Me interesa el contrapunto entre el contacto y la mirada, entre un molde vaciado materialmente y la figura impresa tridimensionalmente a partir de un archivo basado en fotografías digitales.



Izquierda: Francisca Sánchez, *Reposo*, 2016. Ruta 5 Sur, tramo Puerto Montt-Pargua, enlace Calbuco, Región de Los Lagos, Chile.
Derecha: Fósil encontrado en la playa de Tongoy y concha de almeja.

forma llena que entendemos que le corresponde a la excavación modelada.

Montones

Excavar en el suelo no es solo dibujar bajo tierra un contenedor, también es acumular a un lado de la excavación todo el material que sacamos de su interior. Así como todo molde se corresponde con un cuerpo que lo llena, a cada movimiento de pala que se entierra le corresponde un movimiento de material en destierro. Este material removido es también un cuerpo salido, es un vertido de arena con forma de montón.

La tierra, la arena, son materiales resbaladizos, desparramables, fluidos pero no líquidos, que se detienen cuando encuentran reposo. Este punto de reposo se explica por el ángulo de fricción entre los granos. Si desde un mismo punto de altura soltamos un chorro de arena, los granos caerán repartiéndose simétricamente y se apilarán formando un cono cuya inclinación estable es también conocida como ángulo de reposo. No

importa cuán pequeña o grande sea la cantidad de material, si conocemos las propiedades del grano, el ángulo de la pirámide será siempre el mismo.

La estabilidad de este principio permite levantar un puente entre la mano y el paisaje; amplificar el gesto de tomar y soltar un puñado de arena y transformarlo en la construcción de un cerro. La intervención en el paisaje en la ruta 5 Sur, *Reposo*, toma este gesto y se vale de la correspondencia entre excavación y vertido para definir su escala en el lugar; a mayor profundidad de la excavación, más alta la pila y más amplia la base.

En todos estos casos, y muy probablemente en trabajos anteriores, lo que me ha animado en la práctica del arte es la construcción de la correspondencia entre dos asuntos distantes. Proponer una legalidad de la correspondencia de lo inexacto de la manera más precisa posible, una relación de mutua dependencia entre lo altamente arbitrario y lo altamente motivado.

El modelo 3D de la excavación es una malla de triángulos que teje la topografía sobre la que se aloja la imagen; si la movemos nos muestra el interior de la excavación, si la giramos hasta invertirla vemos su revés, la pared externa de un hoyo; accedemos a una imagen imposible para nuestra experiencia. A pesar de la aberración, la imagen es sensata consigo misma, la forma que vemos es reconocible, nos calza con aquella

De esta torcedura surge un lenguaje parcial, con materiales y signos propios, que no para de revisar la injusticia que hacemos cada vez que decretamos la correspondencia entre dos asuntos desiguales. Se trata de una pregunta constante sobre la relación entre experiencia y procedimientos; en lo personal, entre percepción visual, tacto, dibujo, excavación, vaciado, materiales y paisaje.

Los procedimientos no son un paquete de reglas fijas a ser aprendidos, sino un esquema de movimientos que provee de guía y que, al ponerlos en práctica, cobran sentido. Como dice el antropólogo Tim Ingold, aprender del hacer es un proceso creativo, generativo, que requiere de improvisación, se trata más de un «seguir adelante» que de alcanzar una cosa y luego otra.

Recientemente leí un artículo de dos autoras argentinas sobre el trabajo de campo de los topógrafos de comienzos del siglo XX, descrito como «la puesta en acción de formas de percibir y registrar el espacio basadas en experiencias sensibles de observación visual». Como recalcan las autoras, el material visual producido en esta experiencia no es únicamente útil y valioso como ilustración en los libros de ciencias o como insumos para el levantamiento de la carta topográfica posterior. Son ellos mismos objetos de análisis, cada imagen es un medio activo del proceso de pensamiento¹. Son, digo yo, dibujos ciegos de una experiencia del estar ahí.

Hace una semana, en el Norte Chico me encontré con un murallón de arena perforado de túneles. Me alegré de ver que existen dibujos ciegos más allá de mis excavaciones y misterios más allá de mis procedimientos.



Arriba: Farellón de arena ubicado en el camino costero entre Punta Choro y Chañaral de Aceituno. Abajo: Registro fotográfico del Taller de Dibujos Materiales, realizado en Coliumo en el contexto de la residencia en Casa Poli, del programa «Traslado. Convergencias en el territorio», convocatoria 2016.

¹ Horst Bredekamp, ctd. en Keith Moxey, «Los estudios visuales y el giro icónico», *Estudios Visuales* N° 6, 2009, p. 16.

UNA CHARLA QUE PODRÍA SER MEJOR

Cristóbal León por Joaquín Cociña

Hola. Soy Cristóbal León, me he tomado la libertad de escribir en vez de Joaquín Cociña. Él me comentó que hizo una charla breve sobre el proceso de itinerancia que realizamos durante cuatro años para producir *La casa lobo*, nuestro primer largometraje. Me contó que le tocó hablar después de Ignacio Gumucio, que, como siempre, fue divertido, sensible e inteligente. Dijo que lo que hizo él fue lo opuesto. No me extraña. Hace tiempo que con Joaquín hemos estado pensando en hacer guiones de charlas para suplir nuestra tendencia a repetir nuestros discursos y lo poco agradados que somos para hablar. Pero al parecer Joaquín improvisó y el resultado fue una charla más del montón.

No es mi intención menospreciar lo que hace mi socio, pero imagino que habló sin una estructura y sin un texto que lo guiara. Adivino, sin haber conversado en detalle con él, que contó más o menos lo siguiente:

- Trabajamos en dúo: León & Cociña.
- Estamos haciendo *La casa lobo*, un largometraje de animación *stop motion*.
- *La casa lobo* está inspirada en Colonia Dignidad.
- Para producirla, hemos imaginado que somos la productora audiovisual de Colonia Dignidad, usando el sistema de juego de roles.
- Hacemos todo juntos o al menos indistintamente.
- A los pocos meses de empezar a trabajar, nos dimos cuenta de que nos gustaba más el taller que lo que animábamos. Entonces, por esa y otras razones, decidimos itinerar con el taller como una exposición en permanente cambio.
- Hemos estado en muchos lugares, lo cual ha ido cambiando nuestra manera de entender el acto de exponer.
- Cada vez el acto de exponer se ha vuelto un proceso más abierto y

mutante: creamos un centro cultural itinerante, un café, salas de clases, talleres abiertos, etc.

En este punto, no me imagino cómo ha terminado. La verdad es que sí, se le debe haber acabado la presentación y puso un fragmento de la película.

No es que esté tan mal. De hecho, no leer en una presentación ya es positivo. Joaquín y yo compartimos la aversión por las lecturas en público. ¿De dónde viene esa cultura de leer en vez de hablar? Para el que escucha es una tortura: pierde el hilo, piensa en otra cosa. Los textos son para leerlos de manera personal. Para los micrófonos no se lee. O al menos uno puede simular que no lee. No recuerdo haber ido al teatro o a un concierto en que la persona lea su canción o su diálogo. Cada vez que voy a una charla en que alguien lee un texto, especialmente si son ideas y no historias, mi cabeza se va lejos, flota y se dispersa.

Habíamos quedado en que de aquí en adelante íbamos a guionizar nuestras presentaciones, jugando con roles y personajes como en una obra de teatro o *performance*. Solemos hacer esto para los trabajos de arte y queremos hacerlo con las presentaciones o «lecturas». Por eso no entiendo que haya hecho una simple presentación. Creemos (aunque ya no sé qué cree él) que el criterio de la obra, y su código moral y ético, no tiene por qué ser el mismo que el de él o los autores. Así como en la literatura existe el narrador, creemos que en artes visuales puede existir una diferencia entre el autor y la lógica narrativa de la obra. Incluso si nosotros firmamos un trabajo, no consideramos evidente que el trabajo tenga que ser reflejo de lo que pensamos. Creemos, en ese sentido, que las obras son campos de juego. El mismo Joaquín me contó que una psicóloga le dijo que los juegos de los niños no son momentos adecuados para aplicar la ética o la moral. Los juegos no son espejos éticos de lo que creemos. Un niño no quiere realmente matar a su amigo y un conejo no quiere realmente irse a China por un agujero. Por esto, podemos imaginar una película dirigida por Paul Schäfer y jugar e imaginar cómo el líder de Colonia Dignidad, fanático religioso,

pedófilo, asesino, torturador y criminal en general, haría una película. Nos gusta meternos en la piel del lobo.

Nos gustan las obras que muestran sus huesos, músculos y piel. Nos gusta ver todo el andamiaje de los trabajos, las obras en proceso más que las cosas terminadas. En ese sentido, creemos en el acto de hacer y exponer como una experimentación constante. Esto, mezclado con una vocación por lo narrativo, da por resultado un trabajo que se mueve entre el completo caos y el orden dado por una historia. No es que se mueva cómodamente, más bien se mueve cojeando o arrastrándose. Este es el punto en el que este texto debiera decir «el que escribió este texto es en realidad Joaquín simulando ser Cristóbal», pero sería faltar a la verdad, sería como mostrar un andamiaje falso. Y nosotros somos personas honestas.

Pero supongo que Joaquín habló ya de esto que hacemos con los roles, los autores falsos y la ética de los trabajos. Me imagino que se detuvo en el hecho de que estuvimos en más de diez lugares exponiendo nuestro proceso y taller. Que incluso en parte de este tiempo dejamos de tener taller fijo y propio, convirtiendo nuestra práctica artística y nuestro taller en la misma cosa. Espero también que les haya contado cómo nos prometimos nunca más colgar obras e irnos, sino entender de ahora en más los espacios de exhibición como espacios de acción. Debe haber estado levemente errático también, tocando temas sin un guión muy claro.

Desde que se puso a tener guaguas y a trabajar en la UDP ha perdido un poco el norte. Antes ya tenía una cabeza volátil, olvidando nombres, fechas y compromisos. Pero ahora que se ve en la obligación de poner atención a su mundo circundante, con guaguas y compromisos, ha olvidado lo que era el centro de su vida, el norte de nuestro compromiso. Con un hálito preocupantemente etílico mezcla los nombres de sus hijos y del director de la carrera de Arte de la UDP, de la coordinadora académica y de su hija, de Patricia Kind y su esposa. No para de hablar de ambas cosas (familia y trabajo), pero sin que, al menos

yo, entienda qué está diciendo realmente. Me preocupa y creo que lo mejor es hacerlo público, decirlo de frente, debo contar una verdad que me tiene cansado: Joaquín se apoya en cualquiera que se ponga a su lado, subsiste gracias al brillo de quienes lo rodean. Honestamente, no creo que recuerde ni su cumpleaños.

Aclaración y réplica de Joaquín Cociña:

El texto mandado por Cristóbal León ha sido incluido sin mi autorización en este impreso. Debido a que las pruebas de imprenta ya habían sido realizadas, no pude detener su impresión. Solo me han dejado este espacio de réplica. Lo que dice Cristóbal León proviene de la evidencia, del antiacademicismo y de la deriva ética que lo acecha desde hace tiempo. Esperaba más de él y de Dalia Castillo.

Daniela Véliz
Detalle de *Para no olvidarnos de cómo perdimos nuestra casa*
«Carácter», 2017



SOBRE RELACIONES POSIBLES EN EL SITIO ERIAZO

Carolina Herrera Águila

(once horas del veintiocho de septiembre, iniciamos las exposiciones de nuestra mesa bajo el título *crítica y visualidad*. es la primera de cuatro, divididas en dos días: cuatro exponentes por mesa, dieciséis modos, sentidos, ritmos, autorías. la noche previa decido cambiar lo que había preparado, encontré la excusa perfecta al escuchar la tarde anterior al investigador y curador

brasileiro Martin Grossmann, invitado a nuestro coloquio académico; su mirada sistémica sobre el antimuseo, asumiendo la polifonía visual como un entramado necesario para acoger lo aparentemente inoportuno, se me presentaba como un imperdible para reiterar mis modos, para sobreexponer y justificar un tejido de relaciones distantes, haciendo uso y abuso de la oralidad, de la lectura de

textos ajenos, de la relación fortuita, bajo un guión prediseñado de un cuerpo de citas. duermo al amanecer un par de horas y logro llegar a las diez. soy la última en exponer, después de Cristián, Macarena y Antonio. a las doce inicio con la primera cita: desde el minuto treinta y siete punto cero cinco hasta el treinta y nueve punto *veintinueve*

de caluga o menta, de Gonzalo Justiniano...

La droga es lo peor, loco

Eiii, ¡shil, van a poner pasto

¿Qué?

¡Van a poner pasto!

Antes nos venían a poner palos y ahora nos vienen a poner pasto, cómo está, ¡¿sh!?

La democracia puh, loco, llegó la democracia

Buenas... y ustedes, jóvenes, ¿en qué andan?

Nosotros aquí puh... esperando que nos pongan el pasto

Nos interesa saber la opinión de ustedes, jóvenes, porque vamos a poner áreas verdes, juegos... en fin

Sí, bonito... se imaginan, loco, todo veerde

Aquí lo único que hay es para aburrirse nomá

A veces intentamos divertirnos... ridículamente... tomamos unas cervezas... las pepas

Y casi siempre terminamos... muy mal..., ¿cierto?

¿Se le ofrece alguna otra pregunta?

Oye, viejo, yo también soy joven y he fumado marihuana. Todos tenemos problemas, pero es asunto de todos tratar de solucionarlos

Nos han tenido todo el tiempo abandonados aquí y ahora... eh...

La municipalidad tiene la mejor disposición... yo lo único que quiero que sepan es que allá cuentan con un amigo... Bien..., buenas tardes

Tuvieron tanto tiempo y ahora recién se acuerdan de los locos, ahora que nos volvimos locos

(retrocedo la imagen y la dejo en el minuto treinta y siete punto cero nueve. la pantalla queda fija: cuatro jóvenes echados al sol en un terreno seco, uno sobre neumáticos, otro en silla de playa, dos sobre la tierra

esperan que pase el día; los bloques de edificios básicos sirven de fondo al encuadre de la escena nacional. el desarraigo de los que nada esperan me sirve de punto de partida: el sitio eriazó se análoga al territorio donde se desplaza el inmigrante, el exiliado, donde también se encuentra el sujeto obligado a permanecer y sobrevivir en estado de urgencia; ambos se resisten, unos intentando reconocerse en lo ajeno, otros transfigurando el paisaje marginal en una playa sobre tierra. esta imagen es la que hemos exportado con éxito desde América Latina, una imagen que nos iguala a chilenos, brasileros y colombianos. continuó citando al investigador y teórico literario colombiano Oscar López Castaño en su introducción de las *Estéticas del desarraigo*, 2008:

«En esta vuelta de tuerca albergo una esperanza de reconversión a la manera de Jean-François Lyotard (...), quien incitaba a practicar la anamnesis, entendida ésta como el análisis o elaboración de los malestares causados por la modernidad para no repetirlos. Tal vez plantearlo o imaginarlo posible sea una ingenuidad. Lo más posible es que prosiga el secular desprecio o indiferencia con el que se mira una obra de la que no se sienten responsables [los intelectuales], en lo que temo una reacción cínica e intuible. La ecuación previsible es: ellos están bien, el resto no importa. Peor aún, ellos están mejor, a costa de los otros y del interés nacional».

(la anamnesis obliga a situarse en un espacio incómodo voluntariamente, esta fuerza llamada aquí voluntad se cruza con la incomodidad, que luego hace suyo el malestar, apropiándose de lo ajeno; entonces aparece la urgencia de construir lo asible, intento porfiado por hacer posible en el universo de lo imposible. he llegado al punto donde quería situar las producciones visuales, donde se hace manifiesto el arte que dentro del entramado sistémico tiene por función categórica provocar tensión y distensión, manifestación de movimiento permanente, necesaria para lograr la conciencia y el conocimiento del estado del arte. continuó hablando, dirigiéndome a los asistentes, incitando a una conversación, pero es mentira; entonces hago pausas, deliberadas

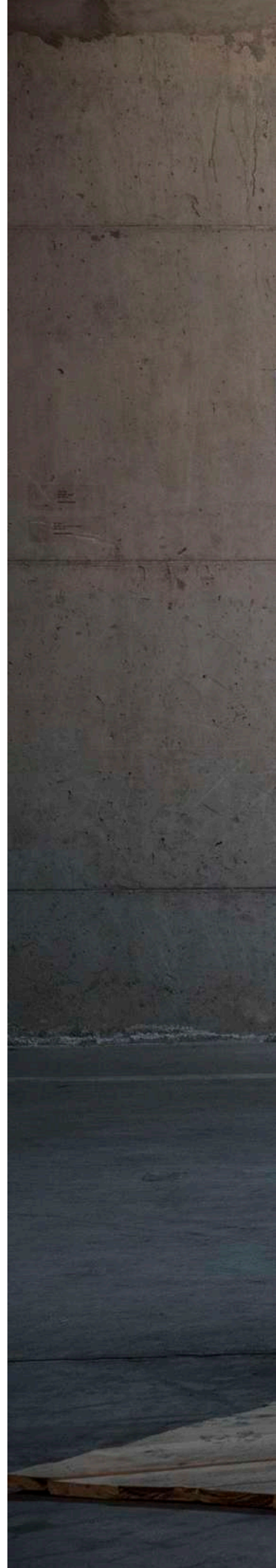
ausencias de voz, silencios autorales, solo para darme la oportunidad de cambiar el guión; pero vuelvo a él, ya no hay vuelta atrás. recojo la presencia de Martin y lo interpelo como estrategia para introducir las acciones rebeldes de Nise da Silveira, a *doutora vermelha*, psiquiatra carioca que se rebeló contra la violencia patriarcal de las prácticas y modelos de tratamiento neuropsiquiátrico en las primeras décadas del siglo xx. leo el artículo de João Batista Cesar en la revista *Caros Amigos...* miento, ahora recuerdo bien, hago una interpretación de mi lectura del portugués al español...

«En 1946 Nise asume la coordinación del área de terapia ocupacional del Centro Psiquiátrico Pedro II, creando la Sección de Terapia Ocupacional y de Rehabilitación (Stor), la cual dirigirá hasta su jubilación en 1974. (...) La actividad artística desarrollada en Stor destaca. Las producciones de los pacientes –había dos mil– pasan a ser material indispensable para el entendimiento de las psicosis. La primera exposición, en 1947, se realiza en el Ministerio de Educación y Cultura, siendo destacada. Una tarde, Mavignier encuentra a un hombre agachado frente a una obra, analizándola profundamente: era el reconocido crítico de arte Mario Pedrosa, entusiasmado. En el *Correio da Manhã*, Pedrosa escribe: “El artista no es aquel que sale de la Escuela Nacional de Bellas Artes, de lo contrario no habría artistas entre los pueblos primitivos, inclusive entre nuestros indios. Una de las funciones más poderosas del arte –descubierta por la psicología moderna– es la revelación del inconsciente, y este es tan misterioso en lo normal como en lo llamado anormal”».

(dejo la lectura. observo mis apuntes, fotocopias, revistas y libros sobre la mesa. me dirijo a las sombras del auditorio, relatando que luego de ver la exposición Pedrosa decide ser curador de una muestra colectiva y comienza a trabajar junto a Nise en Stor, inaugurando dos años después, en el Museo de Arte Moderno de San Pablo, *Nueve Artistas de Engenho de Dentro*, aludiendo al barrio popular de la zona norte de Río de Janeiro, otro sitio eriazó. Mario Pedrosa estuvo en nuestro país en el período de la Unidad Popular, trabajando incansablemente en

el programa político cultural *Operación verdad*, que diagramó el origen del Museo de la Solidaridad. él fue quien llamó, escribió y solicitó a los artistas del mundo obras fundantes de lo que iba a ser el acervo de arte contemporáneo más relevante de América Latina, respondiendo así a la difamación mediática que amenazaba al gobierno popular: el museo como manifestación de rebeldía, las producciones artísticas apartándose del sistema de mercado y contra la banalidad, dejando de ser únicas y exclusivas, para constituir un acervo de donaciones valioso, solidario y bien nacional.

(observo la imagen congelada en el minuto treinta y siete punto cero nueve que está proyectada al costado superior izquierdo de nuestra mesa. observo al auditorio, intentando reconocer en las sombras a los alumnos. silencio. Justiniano, López Castaño, Nise da Silveira y Pedrosa inquietados por lo próximo, sospechando de lo novedoso, deciden colocarse en un espacio inseguro: la investigación aplicada de nuestras construcciones sociales, explorando la producción visual para luego construir narraciones para ser leídas, escuchadas y vistas más allá de los nichos disciplinares. marginales, apologías a la violencia en las producciones literarias, desadaptados y estrategias de gobierno populares son modos de sobrevivencia, que por contraposición manifiestan el malestar de nuestros procesos de modernización. ¿dónde se encuentra el espacio para las escuelas de arte, sus profesores, artistas y teóricos? quizá, solo quizá, deberíamos diagramar nuestros planes y programas académicos como un modelo para armar, teniendo como ambición la polifonía, el debate y la discusión; así, serían el resultado de la sobreexposición de nuestras mesas de trabajo, en un coloquio permanente, constante y provocador, como lo estamos intentando hacer cada veinte minutos, en estas cuatro mesas, divididas en dos días: cuatro exponentes por mesa, dieciséis modos, sentidos, ritmos, autorías).



Eliodoro Calderón
Objeto encontrado
«Carácter», 2015
Biblioteca Nicanor Parra



«HAY QUE VIVIR COMO SE PIENSA, PORQUE DE LO CONTRARIO SE ACABARÁ PENSANDO COMO SE VIVE»*

Rodrigo Vergara

* Hilario Becerril (seudónimo de Melquiades Herrera), artista visual mexicano.



La verdad, hoy no me acomoda hablar de espacios independientes (para lo que queda del texto me referiré como «EI»). Básicamente porque la independencia es igual a cero, y su nomenclatura sirve expresamente para cuestionar esa afirmación. Por lo demás, es mucho lo que entra en ese saco. No es lo mismo un EI que lleva como máxima actividad la participación en ferias de arte a un EI ubicado en un conjunto de edificios históricos que invita a pensar, dentro de muchas otras cosas, el desarrollo urbano de cierta parte de la ciudad. Tampoco es lo mismo decir que un EI ubicado en un barrio periférico que ha mantenido la particularidad de sus vecinos como máxima idea curatorial es igual a otro que opte solo por replicar el cubo blanco, sacando partido del giro comercial del vecindario. No hay ni malos ni buenos, pero hay focos.

En esa dirección, me interesan los EI que no acceden de inmediato al mercado como posibilidad de circulación, visibilidad e inscripción. Nada en contra del mercado, todo en contra de su hegemonía.

Al parecer la globalización comenzó cuando se inventó la rueda. Y digo esto para ilustrar la inminencia de la realidad globalizante, de la mano de la cada vez más vertiginosa tecnología. No aprender a surfear la ola global podría llevar a la completa desaparición. Ahí radica la importancia de estas gestiones locales, que no rechazan la idea global y que entienden la coyuntura, pero que, al mismo tiempo, trabajan (algunas instintivamente) en fortalecer sus localidades. Los EI trabajan desde el más fino microcosmos, sin muchas expectativas ni planificaciones a largo plazo, sino con la gratuidad y soltura que les permite llevar una empresa muchas veces familiar, y con esto no digo que sean menos profesionales que muchas instituciones que cuentan con grandes financiamientos y planificaciones¹.

Muchos de ellos se han convertido en referentes culturales en sus ciudades de origen, capaces de operar al margen de la

visualidad oficial o ejercer modalidades de trabajo muchas veces sostenidas en la experimentalidad, superando los límites tradicionales entre educación, investigación y exhibición, alejándose de las típicas mesas redondas, powerpoints y situaciones ya institucionalizadas de intercambio cultural, llevando más allá el ejercicio, entendiendo que el contacto personal y humano es el primer paso en la colaboración e invención de nuevas propuestas.

Los EI preparan a sus localidades (muchas veces sin saberlo) para una integración o interfaz menos traumática al momento de acceder a la realidad global. Menos violenta, porque ejercen su fuerza en el referente e instalan un vector de origen relevando así su identidad.

Para mi Hoffmann's House² no es un mero trabajo de gestión cultural (la verdad, nunca me he agenciado mucho con esa frase), aunque claramente la gestión y la producción son parte importante de su operatividad. Tampoco tenemos especial dedicación ni preocupación por denominarnos curadores, aunque elaboremos una y otra vez curatorías para realizar lo que hacemos. Pero pensamos que ambas acciones están hechas desde un pensamiento crítico y reflexivo emanado desde la concepción misma de la creación, como toda obra de arte. La gratuidad, la cooperación y la participación de otros en nuestros proyectos son fundamentales. Parafraseando a Los Prisioneros: «No necesitamos banderas», no necesitamos ninguna bandera de lucha, solo nos basta operar con cualquier concepto o manera que se aleje lo más posible de cualquier lógica mercantil.

² Hoffmann's House es una escultura social, cuyo objetivo es producir y habilitar condiciones de circulación de prácticas artísticas. Todos los proyectos de HsH son convocantes, inclusivos y gratuitos. Cada una de las obras está pensada para ser ocupada por otros artistas. Nuestra forma de operar es a través de lo que llamamos curatoría emocional, término acuñado por el arquitecto Claudio Torres, que consiste en la movilización de los afectos versus lógicas de mercado. Cada una de las operaciones que hemos realizado contienen estrategias de penetración y desplazamiento, aludiendo a la movilidad y al cruce de prácticas como energía fundamental de producción. José Pablo Díaz y Rodrigo Vergara (ambos académicos de la Escuela de Arte de la UDP) han realizado esta obra desde el año 1999.

¹ Extracto de «Denme un punto de apoyo y levantaré el mundo» de Rodrigo Vergara para el catálogo EIEI por Hoffmann's House, 2006.



Camilo Yáñez
El retorno del miedo
Instalación de seis serigrafías en Hoffmann's House para «Los nuevos sensibles», 2018
Centro Cultural Matucana 100



Las uvas y el viento (Hoffmann's House)
Instalación diez mil ramas de árbol, quince tuiters,
veinte audífonos, proyección de video,
monitor de video y pantalla DVD player
«Los nuevos sensibles», 2018



Vista interior de Hoffmann's House en la exposición «Circuits», 2005
Centro Cultural Matucana 100

LOS SUEÑOS DE STAFFORD BEER

Carlos Pérez Villalobos



Veremos y examinaremos dos piezas videográficas de seis y medio minutos cada una, una del 2007, la otra del 2014. La hipótesis general que conduce el análisis es la siguiente:

El tiempo de la llamada *poshistoria* es el de aquellos para quienes la modernidad (y su determinado concepto de *historia*) comparece no como pasado recordable, sino como material de archivo, es decir, como prehistoria.

1

«Las grandes temáticas altomodernistas del tiempo y la temporalidad» (así decía Jameson en los ochenta) retornan en la producción de arte de los últimos veinte, treinta años, según la lógica deshistorizada del pasado museificado, y cuyos frutos quedan bien definidos, a mi modo de ver, bajo la fórmula del artista Douglas Gordon: «*ready-mades* de tiempo».

Un *ready-made* de tiempo –a la luz de las líneas borgeanas– consistiría en la duplicación de un objeto perdido, aunque nunca tenido antes. Producción de quienes, padeciendo el retorno de un pasado del que no se tuvo experiencia, lo elaboran y le dan consistencia de objeto. Lo que se ha perdido (proposición hegeliana) adquiere su ser gracias a la pérdida. La estructura implicada en la fabricación de semejantes objetos queda a la vista, me parece, en dos trabajos de arte; uno de ellos, *Los sueños de Stafford Beer*, del artista Mario Navarro; el otro de Enrique Rivera. Ambos proyectos compartían sintomáticamente el mismo archivo. Ambos, aunque de un modo distinto, consisten en la exhumación, por decirlo de un modo no del todo apropiado, de un relevante proyecto político-tecnológico (Cybersyn) que, concebido y diseñado durante el gobierno de la UP, entre los años 1971 y 1973, no llegó a aplicarse, quedando truncado por el golpe militar. Abandonado en condición de archivo, y olvidado, volvió a tener cierta visibilidad pública, treinta años después, gracias a la investigación periodística (*The Clinic*, N° 107, 2003), bajo la forma de relicto pintoresco o fascinante. Por otra parte, ambos trabajos se dejan incluir en el archivo teórico-artístico que fuera llamado, en el 2004, por Hal Foster «arte de archivo». Que la reconstrucción documental y ficcional de un evento

histórico a más de treinta años de ocurrido se proponga como trabajo de arte, bajo el concepto de arqueología ficticia, arte de archivo, o como se le llame, comporta relaciones interesantes en lo que se refiere a la historia, a la modernidad histórica y su colapso, la cual, dicho según la fórmula conocida de Hegel, comparece en estos montajes como «cosa del pasado».

2

Me serviré del trabajo de Enrique Rivera únicamente para referir brevemente el evento Cybersyn. Cito el proyecto:

«Cybersyn fue un proyecto realizado por políticos, ingenieros, científicos, diseñadores y artistas, todos unidos con el fin de desarrollar esta importante e innovadora iniciativa de comunicaciones. Este proyecto le dio a Chile un lugar dentro de la historia de la cibernética. Comprendía la construcción de un modelo conceptual que tendría como objetivo crear una red que intercomunicaría a las empresas recientemente nacionalizadas del Estado con la primera sala interactiva construida en Chile, llamada Opsroom o Sala de Operaciones. Su objetivo fue optimizar, a través de una especie de una proto-intranet cibernética, el sistema económico del gobierno del presidente Allende. (...) En retrospectiva, las visiones e ideas de Stafford Beer (director científico del proyecto) fueron demasiado revolucionarias en su tiempo, la sociedad chilena no estaba preparada para un cambio tan dramático. Sin embargo este proyecto le dio a Chile un lugar en la historia de la cibernética gracias al aporte de Stafford Beer y al proceso de cambio social (alternativo al desarrollado por las grandes potencias del mundo) que se estaba desarrollando en Chile durante el gobierno de Salvador Allende» (Proyecto Fondart de Enrique Rivera, 2006).

Bien se sabe que el arte de archivo, tal como lo divulga Foster, mienta un tipo de trabajo en el cual la objetualidad se disuelve en beneficio del proceso de investigación. O, dicho mejor, el proceso de investigación adopta condición de objeto y presencia semiótica suficiente para permitir su exhibición. La obra, propuesta a título de «arqueología ficticia», consistió en realizar, basado en documentos de archivo, el duplicado

perfecto, el facsímil, de una de las nueve butacas de las que contaba la sala de operaciones que haría de soporte de esa red de organización centralizada que, a su vez, sería la plataforma cibernética de la administración político-económica del gobierno popular de Salvador Allende. La instalación se expuso el 2008 en el Centro de Documentación de las Artes del Centro Cultural Palacio La Moneda. La recreada butaca Cybersyn, como es dable imaginar, poseía todas las características del *design* de los años cincuenta, que fue la base de la imaginería futurista de las películas de ciencia ficción, de los sesenta, que alcanzan su versión más refinada, en 1968, en *2001: A Space Odyssey*. La utopía científico-tecnológica Cybersyn, en lo que se refiere al diseño de su instalación central, la Opsroom, reproduce el verosímil futurista del diseño modernista y solo el dato de archivo impide que la confundamos con un *set* de filmación elaborado por Kubrick (y que, dicho sea de paso, una década más tarde, en los ochenta, ya será parte del pasado, como lo comprueba el otro clásico de ciencia ficción que fue *Blade Runner*, de 1982). Así, la instalación propuesta es una especie de *ready-made* poshistórico. No se trata de poner en exhibición un objeto encontrado, sino de la metódica elaboración, a la distancia de treinta y cinco años, de un objeto que nunca existió salvo como proyecto. (Un *hrön*, para los que recuerdan la fábula borgeana).

3

Pasemos al trabajo del artista Mario Navarro, el primero que analizaremos. Bajo el título de *Red Diamond*, se exhibió, entre abril y julio del año 2007, en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Todos sabemos que la última vicisitud de esa casa, antes de acabar acogiendo al museo, fue servir, durante los ochenta (tras ser expropiada a la Universidad de Chile), de cuartel de los servicios de inteligencia de la dictadura.

La remodelación, que convirtió el inmueble en museo, conservó de su pasado como cuartel de la CNI una habitación del piso zócalo en la que funcionaba una central telefónica, con capacidad para intervenir, con funciones de espionaje, miles de aparatos a lo largo del territorio. La central no fue desmantelada del todo cuando el

ejército entregó el edificio y su despojo permanece ahí, para quien desee verlo, como vestigio del pasado ominoso. ¿Cómo evitar, ya reciclada la casa, que ese cuarto y su espectral cachureo se convirtiera en la instalación más impactante del museo, el *ready-made* de lo que acabó siendo la atroz realización histórica del proyectado sistema en red llamado Cybersyn?

El montaje de Navarro en el espacio de ese museo de la calle República estaba compuesto por tres piezas, una de las cuales era un video de seis minutos que se exhibía en una pantalla plana de 42 pulgadas colgada como un cuadro en el centro del muro frontal. Veamos el video, que todos pueden pinchar actualmente en YouTube.

Paso a la descripción del video.

Titulado *Los sueños de Stafford Beer*, es una ficción documental que resucita al insigne cibernético, muerto en el 2002, creador de sistemas de *management*, autor de numerosos libros y quien fuera el director científico del proyecto Cybersyn. El video registra la rutina anodina de un individuo de unos setenta años, melancolizado, en estado de clausura, en un cuarto de hotel cuyo equipamiento –camas, ropero, baño, mesa de noche, escritorio– connota eficazmente un efecto de obsolescencia general: se trata de una habitación de hotel de la década de los cuarenta y que en Chile aún era vigente en los setenta. El tiempo diegético que transcurre durante los seis minutos de edición es el tiempo evacuado de propósito de un día y su noche, de un hombre que se deja registrar en condición de tránsito, y cuya gestualidad taciturna y algo enigmática termina, al despertar, en la acción de marcar, concentrado sobre una mesa, con un pincel con ténpera roja el diseño de un diagrama circular compuesto de nueve puntos. Es, se supone, el diagrama de la sala circular Opsroom (cuyo estereotipo es el que, en el espacio del museo, se exhibía a gran formato en la pared del costado). Una voz joven en *off*, que desde luego no es la del hombre que vemos en pantalla, cuyo sujeto enunciativo se presenta bajo el nombre de Stafford Beer, narra en inglés y en primera persona –y cuyo texto subtítulo en español se lee a pie de imagen– la historia que lo vincula a Chile, su llegada para llevar a cabo el proyecto Cybersyn, sus primeras impresiones del país y el ambiente político y social

que se vivía en 1972, su legendario encuentro con el presidente Allende. El libreto resume la evocación que el mismo Beer publicara del evento. Es interesante el contraste que se consigue entre la imagen más bien depresiva de un hombre reducido a un tiempo y a un espacio cerrados y precarios, sin historia (que recuerda la enigmática última secuencia del protagonista de *2001 Odyssey*, solo que aquí encarnado por un decrépito antihéroe de *film noir* encerrado en una habitación de los cuarenta).

El descalce entre el presente del sujeto del enunciado (el habla joven de Beer) y el sujeto de enunciación (el hombre setentón que vemos), además del estilo obsoleto de la habitación en la que se desarrolla la escena, produce un efecto importante de anacronismo: pareciera que el único contenido del tiempo vacío y clausurado del sujeto actual fuera el presente fantasmático del habla en *off*. Stafford Beer en la imaginación de Navarro retorna al final de la vida, como en un sueño, a la pieza de hotel en la cual, treinta y cinco años atrás, arribando a Chile para dar realidad y poner en funcionamiento el proyecto Cybersyn, prepara ceremoniosamente, y con recursos analógicos, elementales y pueriles, la presentación ante el presidente del núcleo de su diseño utópico.

En el hombre, cuya apariencia digna no disimula del todo los estragos de la vejez –un recurrente vaso de whisky en su mano temblorosa es un elemento importante del video–, reconocemos el destino de alguien que no acaba de hacer el duelo por el futuro perdido, el fue de lo que no fue, y cuyo único futuro actual es soñar ese futuro abortado que, en el pasado (*érase una vez* hace apenas cuarenta años), lo tuvo a él como visionario y gestor. Lo que merece acentuarse es el hecho de que el futuro del que aquí se trata no es cualquier futuro (el futuro en tanto mera dimensión temporal), sino que es el imaginario moderno de futuro: la creencia en un futuro universal, cuyo contenido, hasta principios de la década de los setenta, funcionó como destino de la historia, como realización prometida de su narrativa emancipadora. Cybersyn era el proyecto que gestionado políticamente convertiría

en ciencia real la ciencia ficción. En el presente diegético del video de Navarro, la modernidad obsoleta se vuelve presencia fantasma en la desamparada figura paterna de Beer.

El futuro muerto se presenta, así, a modo de reliquia *pop*: del futuro –de ese diseño utópico del futuro– lo único que resta, más de treinta años transcurridos, son restos de archivo que el artista Navarro actualiza ficticiamente. Es evidente que la experiencia connotada por la ficción no es una experiencia rememorativa, porque el pasado evocado no es el pasado de aquellos de la generación de Navarro, nacido en 1970, sino que es el pasado de la generación anterior, la de sus padres. Y puesto que se trata de un pasado muerto, interrumpido, no hay transmisión que prolongue esa historia en la actualidad de los hijos. Salvo de modo desplazado: el proyecto Cybersyn (y su Opsroom) retorna, en la instalación de Navarro, transformado en el juguete fetiche de un niño nacido antes de la edad del *video game*. Es significativo saber que quien actúa en el video es el padre del artista. Podemos leer sintomáticamente en la elaboración

ficticia, en su ausencia de *pathos*, en su aparente desafección, la manifestación enigmática de un retorno: el retorno de un pasado fuera de la memoria.

4

El video de Navarro no podría estar más lejos de una poética modernista de la memoria, a saber, del tipo de elaboración testimonial de quien sufrió la pérdida y se consagra, si no a la veneración del objeto perdido, sí a la poetización de su imposible recuperación –caso, por ejemplo, del documentalismo de Patricio Guzmán respecto del gobierno popular y la figura heroificada de Allende (2004)–.

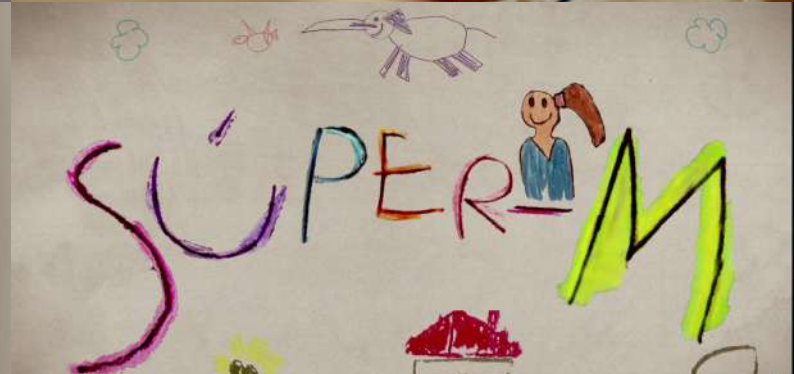
La experiencia de pérdida en la ficción documental de Navarro, en cambio, es objetivada, puesta a distancia, en otro, un sujeto melancolizado, con quien a primera vista no hay identificación. Es la relación compleja que se establece con lo que proviene de un pasado exterior y excluido de la memoria individual, del que por tanto no se tiene recuerdo o experiencia. Su trabajo convierte en ficción esa experiencia sin *pathos*

y la modernidad –cuyo proyecto e interrupción queda ejemplarmente connotado en la utopía político-científico-tecnológica Cybersyn– comparece como prehistoria, esto es: no como un pasado del cual el presente actual sería consecuencia, le sucedería, sino como un tiempo muerto del cual la actualidad –la de la generación de Navarro– está separada por un lapso inconmensurable y del que se tiene solo información estética a granel: el dato de archivo filtrado por la imaginaria cinematográfica, técnica, mediática. El museo de arte moderno (la vanguardia canonizada) acaba transformado en el actual museo virtual *online*, en el cual la cosa en juego es el museo mismo (el archivo como dispositivo).

Es de notar, al final del video, cómo el rojo diluido que colorea el agua del vaso es llevado al rojo digital y perfecto que acaba cubriendo la pantalla electrónica. El color digital –es decir: no orgánico– cierra una escena de régimen análogo (teatral) cuyo único protagonista imagina enseñar con recursos analógico-artesanales un diseño cibernético de organización económico-social. Se trata de la interrupción radical del teatro moderno de la historia.



Fotograma de *Los sueños de Stafford Beer* de Mario Navarro



Vitoco Uribe
Super M / Destrucción Costanera, 2014
Fuente: www.youtube.com/watch?v=wL2MQ0li2Yo

Paso a comparar el montaje de Mario Navarro, del año 2007 (aún de régimen cinematográfico), con la fantasía audiovisual de una pieza especialmente reveladora, creo yo, del imaginario correspondiente al dispositivo videográfico actual, indiscernible de la visualidad HD, la posproducción y el *video game*. Corresponde, cabe suponer, al imaginario de esa generación que participó en las movilizaciones sociales que el 2011 ocuparon las calles del casco histórico de Santiago, reclamando la gratuidad de la educación, bajo el eslogan «NO + LUCRO». Un año después, en 2012, concluía la construcción en Providencia del edificio Costanera Center, tótem de cristal, el más alto de Sudamérica, que da concreción rutilante a la actual edad técnica y económica (capitalismo global y conectividad) cuyos resentidos retoños eran quienes reclamaban contra ella.

Desde que fuera subido en el 2014 a YouTube, cualquiera puede ver *Super M*, del audiovisualista Vitoco Uribe, un cortometraje de seis y medio minutos dedicado a su madre y a todas las madres. El argumento y producción podría confundirse con el guión de un *spot* publicitario: en la habitación de un departamento con piso de parquet (es decir: moderno-inactual, como el cuarto de hotel de Beer) un niño con menos de tres años, solo en su corral, mira la ventana a través de la cual, a la distancia, se impone el flamante rascacielos. Pasamos enseguida a una secuencia exterior en la que vemos a una mujer joven haciendo *jogging* (acompañada de un perro) por una ladera del cerro San Cristóbal. De pronto la joven se desvía del camino y el desarrollo sufre un cambio de giro: nos enteramos que la meta de su actividad no es deportiva y el *spot* tipo *svelt* se convierte en una ficción terrorista. La joven desentierra una maleta de la que extrae una bazuca, apunta hacia el edificio y dispara dos *rockets* que dan en el blanco. La experta posproducción consigue elevar a rango sublime la visión de la catástrofe y la destrucción de la torre Paulmann resulta todo lo espectacular que uno pueda imaginarse. La pieza local está a la altura de la

mercancía visual vigente y corresponde al imaginario actual, cuya escena originaria fue la visión en simultánea de la destrucción de las Torres Gemelas, a través de todas las pantallas del planeta. No la anticipación moderna 2001, sino el evento poshistórico 2001. Vemos, gracias a los recursos de posproducción digital, lo impresionante que el niño desde su habitación ve sin comprender pero cuya impresión habrá marcado para siempre su retina como huella indeleble.

La pieza termina con la imagen de amor edípico de una madre (sin marido) y un hijo (sin padre), que contemplan confiados a través de la ventana el futuro con el horizonte despejado de hegemonía falocéntrica y capitalista. Tras la destrucción del palacio del *retail* lo que se ve son solo escombros urbanos. Veamos la pieza.

6

Concluida la fantasía audiovisual, el fondo de los créditos es una galería de dibujos infantiles en cuya secuencia gráfica se desarrolla, cuadro a cuadro, la saga de la mamá heroína, que hace posible lo imposible. Pero es evidente que ese minucioso *storyboard* de gráfica infantil no fue realizado por el chico del corral sino por un niño dos o tres años mayor. El evento fantaseado retrospectivamente, sobra decirlo, nunca ocurrió en realidad, sino después, *a posteriori*, solo en la fantasía del niño, acaso para justificar lo único real, a saber, la impresión primaria dejada por el padecimiento de estar solo en un corral, abandonado. *Super M* está explícitamente dedicado a una madre y a todas, y es difícil no evocar el célebre análisis que Freud hiciera de una escena equivalente: Fort/Da. El tiempo de lo que vemos es el que hay entre la desaparición de mamá y su regreso. Durante ese lapso, el buen chico, para no llorar, juega. Asimismo, para justificar el tiempo de la espera, la desdicha provocada por la ausencia de mamá, el niño que perdura en el adulto juega y posproduce la fantasía impresionante que hemos visto. El presente de la espera es colmado imaginando: mamá se ha ido y no llega aún, porque está echando abajo el poderoso falo capitalista (el padre omnipotente en su ausencia), el cual fomenta los deseos a la vez que frustra su cumplimiento. La promesa de futuro que brinda la madre agente de la destrucción

solo puede generarse en una fantasía tramada por las intrigas del video juego y sobre el supuesto del actual estado de cosas, a saber, una voluntad sin historia que fantasea con el colapso del mundo capitalista.

Concluyo. El examen opuso dos piezas videográficas de similar duración (casi siete minutos) pero cuya construcción y tiempo diegético detona diferentes regímenes de experiencia. El montaje (aún cinematográfico) que Mario Navarro hiciera en el año 2007 revelaba el duelo por el futuro anterior de un abortado proyecto histórico-moderno en la figura de un padre melancolizado. La voz joven y anhelante que se escucha en *off* (y que sabemos que alude a una escena ocurrida hace mucho) funciona como el único presente vivo del hombre viejo que vemos, encerrado en un tiempo vacío y fantasma. En el régimen de un enunciado evocativo y dramático, la figura del padre da concreción al fracaso del futuro, es decir, de la utopía histórica, es decir, de la modernidad. Pero el proyecto moderno no se presenta a modo de recuerdo de algo vivido alguna vez y aniquilado, sino que aparece en este imaginado retorno (al igual que Madeleine en *Vértigo* de Hitchcock) como lo que siempre fue: un soñado guión, una ilusión algo pueril.

La realización de Uribe, en 2014, refiere a una actualidad sin historia, privada de padre. La destrucción espectacular del tótem tecnocapitalista no promete otro futuro, como entrevemos desde los brazos de la madre que ha vuelto de su inimaginable faena, más que un desierto de escombros urbanos. Es una fantasía adolescente nutrida de papilla catastrofista, que nada tiene que ver con lo que la modernidad llamó imaginación y que designaba la facultad creadora de futuro, es decir, capaz de transformar lo dado en vistas de un proyecto de mundo. La posproducción digital permite a la generación del *video game* cubrir el tiempo vacío, el tiempo del abandono, jugando a destruir la sociedad del espectáculo (Debord), disfrutando del espectáculo de su destrucción. El montaje realiza audiovisualmente el deseo que animara, bajo el eslogan «NO + LUCRO», las movilizaciones sociales del 2011, coetáneas a la erección del edificio y cuyas demandas marcaron la incompetente agenda política de los últimos cinco años.

REPRESENTAR, PRESENCIAR: VISUALIDAD, POLÍTICA Y PERFORMANCE EN LA ARGENTINA POSDICTATORIAL

Sophie Halart



Figura 1: «Argentina: muerte de la pintura». Portada de la revista cultural *Primera Plana* N° 333, año VII Buenos Aires, 13-19 de mayo de 1969

En Argentina, el período de la última dictadura militar (1976-1984) constituyó no solamente una época de terrible violencia estatal y violación sistemática de los derechos humanos; a un nivel fenomenológico, este episodio generó también una verdadera crisis perceptiva que afectó, en particular, al campo visual. Durante esos años, la desaparición forzada de aproximadamente treinta mil personas fue acompañada por una puesta en escena casi teatral del ejercicio del poder militar. La manipulación de la distancia entre lo ocurrido y su interpretación oficial, entre lo percibido y la censura, generó un fenómeno de puesta en duda radical del aparato sensorial de los ciudadanos y de su capacidad de entender la realidad externa. Como lo escribe Diana Taylor, no se trataba solamente de «ver sin la posibilidad de hacer»: en el contexto argentino, significaba también «ver sin la posibilidad de admitir que uno ve»¹. Para el psicoanalista Juan Carlos Kusnetzoff, eso generó un fenómeno colectivo de «percepticidio», un conjunto de «técnicas psicopáticas» que, impidiendo la percepción, significó para los argentinos comportarse «como si la ausencia no existiera»².

En el campo artístico, este fenómeno de ceguera colectiva constituyó, irónicamente, la conclusión y compleción del ejercicio neovanguardista empezado en los años sesenta, década durante la cual se había declarado la muerte de la pintura debido a su supuesta obsolescencia frente a la emergencia de nuevos medios de comunicación (figura 1). Durante la dictadura, este rechazo del medio pictórico, y de su modalidad figurativa en particular, fue interpretado como el reconocimiento de su incapacidad para representar las violencias estatales en el país. Frente a esa crisis de la representación, el género de la *performance* emergió como una herramienta válida durante los últimos años de la dictadura y la transición democrática. A través de la presencia de cuerpos «reales», la *performance* ambiciona borrar la distancia analítica

mantenida por el orden representativo, definiéndose a través de su voluntad de presenciar, palabra que se puede entender como el acto de ser testigo de un evento y como una forma de hacer presente el ausente, aquello que ha sido relegado a la invisibilidad.

Este artículo ofrece examinar dos ejemplos de *performance* de aquellos años en Argentina con el fin de apreciar las fortalezas del género en su capacidad de hablar de –y hacer hablar– una corporalidad desaparecida y así devolverle a la visibilidad. Al mismo tiempo, el texto examina los riesgos asociados a una lectura excesivamente militante de la *performance*.

En septiembre de 1983, un grupo de artistas compuesto por Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel organizó una acción participativa conocida como *El siluetazo*. En su instancia inicial, el evento había sido concebido en colaboración con la organización ciudadana de las Madres de la Plaza de Mayo y coincidía con su Tercera Marcha de Resistencia. La propuesta de los artistas consistía en invitar a los transeúntes de la plaza de Mayo a trazar sus propias siluetas sobre largas hojas de papel y colgar las hojas sobre los edificios que rodeaban la plaza (figura 2). Según los organizadores, el ejercicio suponía encontrar una forma visual que permitiría experimentar «la presencia de la ausencia» y «generar visualmente el espacio físico que 30.000 personas desaparecidas ocuparían»³. La realización de la monumentalidad de la ausencia pasaba aquí por un ejercicio de compasión radical y de producción de lo que Lía Colombino llama una «doble huella»: la huella del cuerpo del participante y la huella del desaparecido a quien el participante prestó su cuerpo⁴. Para numerosos comentaristas, *El siluetazo* fue la primera acción de la época dictatorial que retomó la tradición del arte políticamente comprometido, que había conocido su edad de oro en el país con *Tucumán arde* en 1968.

¹ Diana Taylor. *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's «Dirty War»*. Durham, N. C.: Duke University Press, 1997, p. 124.

² Carlos Kusnetzoff. «Renegación, desmentida, desaparición y percepticidio como técnicas psicopáticas de la salvación de la patria». *Argentina. Psicoanálisis. Represión política*. Buenos Aires: Ediciones Kargieman, 1986, p. 108.

³ Ana Longoni y Gustavo Bruzzone. *El siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008, p. 100.

⁴ Roberto Amigo et al. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012, p. 127.

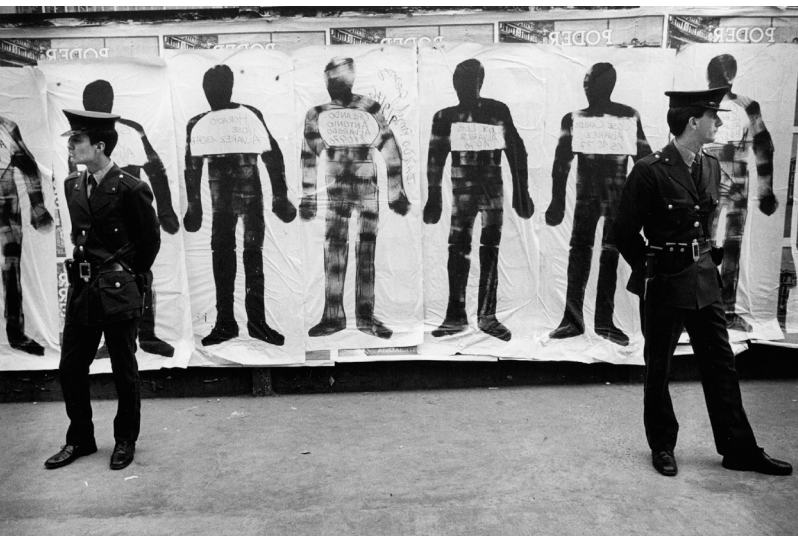


Figura 2: Eduardo Gil. *Siluetas y canas. El siluetazo*. Buenos Aires 21-22 de septiembre de 1983. Gelatinobromuro de plata sobre papel, 20,8 x 34,3 cm (imagen obtenida de www.fotoespacio.cl)



Figura 3: Grupo Etcétera, en colaboración con el colectivo H.I.J.O.S. *Escrache a Raúl Sánchez Ruiz*, 1998. Registro fotográfico.

Algunos años después, en 1997 y en pleno régimen menemista, un colectivo de jóvenes provenientes de distintas disciplinas culturales se formó como Grupo Etcétera. En sus distintas acciones, el grupo desplegó una sensibilidad carnavalesca, recurriendo a acciones sorpresas, disfraces y teatro callejero. En 1998, el grupo participó en una serie de acciones organizadas por el movimiento ciudadano H.I.J.O.S, compuesto por hijos e hijas de desaparecidos. El *modus operandi* de H.I.J.O.S consistía en organizar *escraches* para identificar públicamente a los represores de la época de la dictadura quienes habían escapado a la justicia o beneficiado de las leyes de amnistía de 1989 y 1990. Para la asociación, los escraches constituían verdaderos ejercicios visuales, ya que permitían «poner en evidencia, revelar en público, hacer aparecer la cara de una persona que pretende pasar desapercibida»⁵ (figura 3).

En su primera colaboración, Grupo Etcétera participó en el *Escrache a Raúl*

⁵ «H.I.J.O.S: Hijos e hijas por la identidad y la justicia contra el olvido y el silencio». Disponible en <http://www.hijos-capital.org.ar/category/h-i-j-o-s/>

Sánchez Ruiz (1998), que apuntaba a uno de los médicos militares de la junta. En esta acción, Etcétera puso en escena una reactuación de los crímenes cometidos por Sánchez, incluso los famosos robos de bebés de las detenidas políticas. La intervención de Etcétera tenía una doble función: participar en el ejercicio de denuncia pública contra Sánchez, mientras su estética de teatro callejero servía para distraer a la policía de la «naturaleza» política del evento (figura 4).

El siluetazo y la participación del Grupo Etcétera con sus escraches comparten una serie de rasgos. Ambas acciones nacen de una colaboración entre un grupo ciudadano y un colectivo artístico con un mismo horizonte ideológico. Por otra parte, ambas acciones se refieren a un campo lexical relacionado con lo visual, ya que en los dos casos la intervención artística se justifica como una acción reparativa contra la injusticia de la invisibilidad: la desaparición forzada en el caso de *El siluetazo* y el deseo de desaparición cobarde de los cómplices de la dictadura para Etcétera. Por otra parte, al cumplir una «misión», las dos acciones se pueden inscribir en la historia de un conceptualismo

propriadamente latinoamericano como lo define Luis Camnitzer⁶.

Como lo mencioné anteriormente, la estrecha relación entre arte y acción política tiene una larga tradición en Argentina. Cabe, sin embargo, destacar que la interpretación de *performances* como *El siluetazo* y las acciones de Etcétera a través de un prisma estrictamente activista genera una lectura restrictiva de ellas, ya que tiende a transformar esas acciones en espectáculos sin dejar espacio para la examinación del peso emocional presente en ellas.

En el caso de *El siluetazo*, los organizadores habían emitido como consigna dejar los rostros de las siluetas vacías y sin nombre, una decisión justificada por su voluntad de representar el «fenómeno» de la desaparición, sugiriendo que la formación de una conciencia política tendría que ser necesariamente colectiva. Al examinar las fotografías

⁶ Ver Luis Camnitzer. *Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano*. Murcia: CENDEAC, 2008.

Figura 4: Colectivo H.I.J.O.S, *Escrache al Cardenal Juan Carlos Aramburu*, 2002. Registro fotográfico.

Figura 5: Daniel García. Siluetas de María y José Mangone, pegadas sobre un lateral de la catedral, plaza de Mayo, 22 de septiembre de 1983. Archivo Memoria Abierta.



de la acción, se nota no obstante que muchos participantes se negaron a aplicar el orden de anonimato e incluyeron los nombres y particularidades fisiológicas de sus desaparecidos (figura 5). *El siluetazo* no era –no podía ser– un mero ejercicio de protesta política, al contrario, contribuía a abrir un espacio liminal –una zona de embrujamiento colectivo⁷– capaz de acoger el duelo, el llanto y la rabia como parte inherente de la protesta.

Asimismo, la interpretación de los escraches de H.I.J.O.S y de Etcétera como actos políticos vengativos es parcial, ya que no da cuenta de la dimensión profundamente personal de las acciones para algunos de los participantes. Para los miembros de H.I.J.O.S, el prólogo teatral puesto en escena por Etcétera al inicio del escrache tenía una resonancia personal trágica ya que reactuaba sus propios nacimientos en un recinto militar secreto y la manera en la cual sus nacimientos significaban,

para muchos, la muerte de sus madres biológicas. Al presenciar la reactuación de este momento, esos participantes pasaban, por lo tanto, por un proceso ritualista de purga y renacimiento, que les permitían definirse como individualidades con agencia y no meras víctimas, estadísticas para los libros de historia.

En este texto, mi ambición ha sido examinar las fortalezas asociadas a una interpretación «política» de la *performance* en el contexto posdictatorial argentino. Al mismo tiempo, intenté revelar de qué manera una interpretación excesivamente rígida de la *performance* como acción política deja de lado un aspecto central del medio. La *performance* no consiste solamente en poner el cuerpo, sino que abre un espacio que podríamos calificar de liminal: un lugar ubicado entre presencia y ausencia, visibilidad e invisibilidad, emoción y acción. En la academia, la teoría de los afectos ofrece herramientas interesantes para considerar el potencial crítico de las emociones,

incluso las emociones negativas⁸. El peso emotivo del arte de la *performance* no debe ser, sin embargo, entendido como una interpretación alternativa a una lectura política del género performático. Considerar la coexistencia y el carácter coconstitutivo de lo político y lo emocional en esas *performances* corresponde a un necesario ejercicio de relectura historiográfica: un trabajo que opera, aquí también, a un nivel de emergencia y a un nivel de visibilidad.

⁷ Avery Gordon. *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis, M. N.: The University of Minnesota Press, 2008.

⁸ Ver, por ejemplo, la examinación de la «vergüenza» por Elspeth Probyn («Writing Shame». *The Affect Theory Reader*. Durham, N. C.: Duke University Press, 2010, pp. 71-92) o el concepto de «depresión política» desarrollado por Ann Cvetkovich (*Depression: A Public Feeling*. Durham, N. C.: Duke University Press, 2012).

EN EL MEDIO DEL ENORME AZUL.

PALABRAS PARA SALTAR DE PÁGINA

Claudia Aravena Abughosh

SECUENCIA NADO 2 MINUTOS LOOP/
SONIDO...

Celebro que esta escuela decida hacer un alto en sus actividades regulares para, por un lado, pensar en el estado del arte y, por otro, tener la ocasión de mirarnos las caras, olernos, intuirnos, reconocernos o no.

Para mi sorpresa, durante la jornada de ayer, me pude reconocer en muchas de las cuestiones que se plantearon.

Entonces, eso ha hecho replantear mi propia presentación.

«La visualidad de las imágenes» señala un giro (epistémico si se quiere) que obliga a que se considere la forma en que rotulamos lo que hacemos, por lo tanto, a repensar lo que hacemos.

Puesto que lo más cerca que he estado de los croquis fue cuando equívocamente entré a una escuela de arquitectura hace ya muchos años, no debiera ser motivo de duelo para mí la pérdida del *ancien régime* (entiéndase aquí, formas tradicionales de producción de arte).

Pero lo es.

Lo es porque la naturaleza melancólica de mi forma de estar en el mundo lo promueve.

Lo es porque las cosas sucedieron a una velocidad estrepitosa, una vorágine que todo lo devora, lo engulle de forma líquida.

Lo es, porque yo me encuentro en el medio inmóvil del ciclón.

Lo es porque no quiero convertirme en sal.

Lo es porque no son solo las formas de producir el arte las que están en entredicho, sino porque pensar en la producción del arte en un mundo post podría ser tomado como una aberración.

Entonces, deberé admitir también que tengo sensaciones encontradas, y con esto quiero decir desencontradas.

Y es en este intercambio de topetazos en el que me encuentro, en la certeza de habitar en la incerteza, y es a esa incerteza a la que me pliego para habitar en este mundo.

Volviendo a mi experiencia de ayer aquí en este subsuelo, lo primero que recuerdo es un frío que me acechó toda la jornada.

Pero, por esa naturaleza melancólica que me hace ver las cosas a destiempo, recuerdo también con placer la exposición de Macarena (Valenzuela) y sus intentos

por traspasar a sus estudiantes la fórmula Warburg que, en apariencia contradictoria, mejor refleja el giro del antiguo por el nuevo régimen.

Como dije anteriormente, para mi sorpresa, me pude reconocer en la reflexión que hay detrás de las investigaciones –búsqueda, diría quizá Antonio– de Francisca, que se pone por delante un sistema de hacer para pensar. Algo así como: hago, por tanto pienso. Esa no es una muy melancólica naturaleza, pero tiene la facultad de convocar a la otra. Quizá por eso del destiempo: el tiempo para pensar lo engaña con el tiempo para hacer y viceversa.

También me sentí profundamente identificada con el tono que fue adquiriendo el guión de (Ignacio) Gumucio.

La desazón de verse enfrentado al sinsabor, a veces, de impartir clases donde pareciera no haber retorno. Y, a pesar de ello, reconocerse allí.

Algo similar a lo que ocurrió ayer durante la mañana, esa insistencia en un modelo que pareciera no tener razón de ser.

Eso es lo que más me perturba de este momento.

Que ya no existan las condiciones materiales para la producción de un sistema de relaciones llamado arte.

Que las imágenes sean producidas por usuarios y no especialistas.

Que se acabe la exclusividad en el dominio.

Que se pierda la excepcionalidad.

Que ya no son solo los artistas los que traducen la cultura.

Y que nos encontramos con materiales culturales a la deriva...

MESA 3: TECNOLOGÍAS DEL CUERPO. PERFORMANCE, ARTE VIVO, ACTIVISMO.

Lo primero que pensé cuando me asignaron esta mesa fue que no debiera ser mi mesa.

Esta es la mesa equivocada.

No debiera ser mi mesa porque no tengo nada que ver con la *performance*, ni el arte vivo, ni el activismo.

Quizá tenga más que ver con el arte muerto, por eso el luto.

Eso fue lo que una vez comenté en el diván: que me cuesta el color.

Entonces, lo que escucharán de mi parte aquí no es de ninguna manera una voz autorizada para la ocasión.

Todo esto, porque es la mesa equivocada.

«De lo que no se puede hablar, mejor callar».

Dicho esto, me resulta hoy en día tremendamente complejo, por no decir problemático, el destino de la *performance*.

MOstrar SECUENCIA DE IMÁGENES...

Porque esa imagen cuerpo –ahora más que nunca– pierde su excepcionalidad, su exclusividad, su carácter extraordinario.

El dolor de los otros no se puede emular, ni representar, ni presentar, porque otros ya se encargaron de manifestarlo.

Es quizá –y justamente– la *performance* el gran canto de cisne de esta modernidad.

«Die Welt ist alles, was der Fall ist» (el mundo son los hechos generales, no las cosas). Traducción libre.

«El mundo es todo lo que ha caído».

SECUENCIA NADO 2 MINUTOS LOOP/ SONIDO...

¿POR QUÉ ENSEÑAR EN UNA ESCUELA DE ARTE?

Porque no es el arte lo que se enseña.

Ni en este, ni en el *ancien régime* es el arte lo que se enseña.

Lo que se muestra es una manera de pensar, en este mundo, otra velocidad, otro tiempo.

A destiempo, si se quiere.

No fuera del tiempo, sino que a destiempo.

Esa es la única forma de producir esa perforación que posibilite una mirada crítica. Una fisura por donde se cuecen sistemas para plantearse interrogantes.

Una fisura por donde se posibilite una cierta resistencia, cultural si se quiere.

Aunque un gesto inútil, cual brazada en el medio enorme del enorme azul, es ella la que nos mantiene aquí.









Vista general exposición «Carácter», 2012
Galería Isabel Aninat





Héctor Godoy
Ejercicio n° 3 de la serie
Desplazamiento de una hora pedagógica
«Hiperreal 2», Liceo 1, 2011

HIPERREAL. ARTE Y MOVILIZACIÓN EN LA PRIMAVERA DE CHILE

Claudio Guerrero Urquiza

Héctor Godoy
Ejercicio n° 2 de la serie
Desplazamiento de una hora pedagógica
«Hiperreal 1», Liceo de Aplicación, 2011



Movilización: historia y biografía

Lo que les presentaré a continuación es el fragmento de una investigación en desarrollo sobre diversas prácticas artísticas que sucedieron en el marco de las masivas movilizaciones del año 2011, las que fueron protagonizadas por los estudiantes secundarios y universitarios y que llegaron a conocerse como la Primavera Chilena. Estas acciones de protesta sucedieron en el marco de un ciclo mundial de movilizaciones que tuvo entre sus expresiones más conocidas a la Primavera Árabe, el movimiento 15-M o Indignados en España y el Occupy Wall Street en Estados Unidos, pero que implicó importantes manifestaciones en lugares tan diversos como China, Grecia y Colombia.

Esta Primavera fue el ciclo de movilización social más importante experimentado en Chile desde las protestas contra la dictadura desarrolladas entre 1983 y 1986¹. Esta conmoción social tan intensa y los cambios en el horizonte político local y mundial implicaron transformaciones históricas que aún no logramos sopesar. En un nivel personal, me llevaron a un progresivo cuestionamiento respecto de mis propias prácticas políticas y epistémicas, lo que devino en una progresiva transformación de la orientación de mis investigaciones.

A partir de ese año comencé a interesarme en ciertos temas que antes no me habían atraído particularmente: el trabajo colectivo en el arte y el activismo; la movilización callejera como experiencia que conforma el imaginario y el horizonte político de una generación; la memoria de las experiencias de resistencia ante la violencia estatal; la capucha como forma simbólica. Al mismo tiempo y de manera intuitiva, comencé a coleccionar datos y documentos en torno a los sucesos del año 2011 en Chile, como un modo de comprender su sentido y sus consecuencias y

también con la intención de ir fijando ciertos aspectos que parecían conducirse rápido al olvido en medio de la ilusión de eternidad y disponibilidad que produjo la proliferación de registros digitales.

A partir del año 2015, sin embargo, esta colección intuitiva fue depurándose en un interés más sistemático por conocer los modos en que la escena de las artes visuales había reaccionado ante las movilizaciones. Comencé entonces a recopilar testimonios y registros de exposiciones, obras y acciones que trabajaron con el contexto de las movilizaciones, sea porque lo tematizaron, porque lo incluyeron como parte de sus procedimientos formales o porque se sumergieron en él. Poco a poco el interés se fue depurando. Me interesaban los registros de las movilizaciones, pero los había por miles, así que me fui fijando en aquellos que desarrollaban alguna operación reflexiva sobre el registro o bien que desarrollaban alguna clase de instalación o acción con el resultado del registro.

También me interesaron las múltiples manifestaciones performáticas y visuales que sucedieron en las manifestaciones callejeras: pasacalles, *flashmobs*, carros alegóricos y acciones de diversa especie. Este fue uno de los aspectos más característicos de este ciclo de movilizaciones y también una de las estrategias más efectivas para visibilizar en los medios de comunicación las demandas de los diversos movimientos sociales que se daban cita en la calle. Sin embargo, poco a poco fui dejando de lado este tipo de acciones callejeras por dos razones. Primero, porque estas acciones comenzaron prontamente a ser relevadas por diversas investigaciones². Segundo, porque comenzaron a parecerme más interesantes aquellas acciones que guardaban alguna clase de autonomía

o reserva respecto de la acción política callejera, sea porque se refugiaban en el espacio protegido de la galería, porque su voluntad de acción directa se revelaba como un fracaso o porque poseían ambiciones reflexivas que no parecían inmediatamente compatibles con la operación política contingente.

Con este abordaje, comencé un registro de exposiciones desarrolladas durante el año 2011 que incluyeron obras que trabajaron con el contexto de la movilización en curso. Estos límites los he ido ampliando hasta llegar a trabajar con obras cuya relación con el contexto podía ser intensa hasta confundirse con él, pero que de alguna forma se presentaran como obras-de-arte, es decir, que sus productores o algún contexto de recepción las reconociera como tales, explícita o implícitamente.

Históricamente, las movilizaciones de masas han propiciado estados de excepción en que las reglas del arte y la vida pueden ser radicalmente cuestionadas, a la vez que han demandado de los artistas un apoyo que los fuerza a llevar hasta el límite sus competencias específicas. El arte, por su parte, ofrece a la movilización múltiples estrategias retóricas y técnicas, pero también la posibilidad de formular preguntas y respuestas radicales que no suelen encontrar cabida entre las demandas de la contingencia política, entre las que se cuentan el poder de las representaciones y el rol de la sensibilidad y el erotismo, entre otros tópicos.

La necesidad de definición y redefinición constante del arte en estos contextos implica una importante acumulación de materiales que nos permiten cuestionar y proyectar aquello que es y que podría ser el arte contemporáneo. La dialéctica entre los límites y privilegios del arte, entre su libertad y su necesidad, activa posibilidades que no necesariamente caben dentro de nuestras definiciones de arte o activismo, a la vez que tensiona algunas nociones como registro, *performance* o acción directa. También nos permite explorar posibilidades de lo artístico y lo político que se han explorado en nuestro contexto y que constituyen sendas en las que es posible encontrar la reverberación de tradiciones y experimentos pasados y también orientaciones potenciales

¹ Cabe recordar que han existido otros ciclos importantes de movilizaciones nacionales, pero nunca de la misma escala, como fueron los protagonizados por los estudiantes universitarios los años 1997 y 2005 y por los secundarios el 2006.

² Desde muy pronto aparecieron textos reflexivos al respecto, siendo una de las primeras publicaciones de cierto alcance el libro *En marcha. Ensayos sobre arte, violencia y cuerpo en la manifestación social*, editado por Valeska Navea y Consuelo Banda (Santiago: Adrede, 2013). Bastante temprano aparecieron también iniciativas archivísticas y cartográficas, como la *Cartografía de las movilizaciones estudiantiles (2011-2013)* en el área metropolitana de Santiago que presentó el colectivo Cuadernos de Movilización en la exhibición «Acción urgente» (Fundación Proa, Buenos Aires, 2014), que algunos de sus colaboradores continuaron a través del proyecto Cartografía de la Movilización (www.cartografiadelamovilizacion.cl). Respecto de la labor de registro, cabe destacar lo realizado por el Archivo de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile.



Invitación a «Hiperreal 2», 2011

para el presente y el futuro. Por cierto, el rendimiento de estos materiales va más allá de lo artístico. Estudiar las manifestaciones artísticas surgidas al calor de la Primavera Chilena me ha permitido abordar con una mayor complejidad y profundidad una pregunta para la que aún no tengo respuesta: ¿qué pasó el año 2011?

Por estas articulaciones conceptuales y materiales, me ha parecido pertinente presentar un avance de esta investigación en la mesa titulada «Tecnologías del cuerpo, performance, arte vivo y activismo», del coloquio «La visualidad de las imágenes». El caso que les presentaré es el de «Hiperreal», una serie de encuentros de artes con foco en las artes visuales. Aún me encuentro en una fase de recopilación de materiales sobre estos encuentros, pero ya estoy en condiciones de relatar una reconstrucción histórica general puede ilustrar las preguntas e interpretaciones que se activan con el material que estoy trabajando. Antes, sin embargo, haremos un breve recorrido por el contexto de movilización social en que surgen estos encuentros.

Breve relación de las manifestaciones del 2011

Las primeras protestas masivas de la Primavera Chilena irrumpieron en mayo del 2011 con el fin de frenar HidroAysén, un megaproyecto de generación y distribución eléctrica que impactaría irreversiblemente importantes parajes naturales del sur de Chile. Al mismo tiempo se gestaba un movimiento estudiantil de carácter nacional que en junio estallaría con la toma de cientos de colegios y universidades en el transcurso de pocas semanas y con el desarrollo de las movilizaciones callejeras más masivas desde la dictadura. Las demandas principales del movimiento eran la desmunicipalización o bien estatización de la educación escolar, fin del lucro en la educación, la educación gratuita general, todo esto sumado a las protestas de los miles de endeudados del CAE³ y a un «malestar» ciudadano general. En su mayoría, estas demandas buscaban revertir las principales transformaciones neoliberales de la educación chilena implementadas por la dictadura y profundizadas en la transición democrática.

³ CAE (Crédito con Aval del Estado): Sistema de financiamiento de la educación superior consistente en la entrega de créditos a los alumnos por parte de la banca privada con altos intereses y avalados por el Estado.

En julio, el movimiento estudiantil continuó realizando masivas marchas y los colegios y universidades en toma se multiplicaron, incluso fuera de los grandes centros urbanos. Las demandas del movimiento alcanzaron una gran popularidad, a la vez que el gobierno de derecha de Sebastián Piñera se derrumbó en las encuestas y se vio obligado a realizar cambios significativos en su gabinete. Muchas de estas marchas fueron convocadas, entre otros medios, a través de eventos de Facebook, al mismo tiempo que fueron transmitidas por Twitter y coordinadas por Whatsapp, lo que nos revela los rápidos cambios en nuestra experiencia histórica producidos por las redes sociales, los que explican algunas características de este ciclo de movilizaciones.

En agosto, cuando el desencuentro entre el gobierno y los estudiantes parecía irreversible, estos últimos convocaron a dos marchas para el día 4 que no fueron autorizadas y, por lo mismo, resultaron fuertemente reprimidas por la policía. Ese día se realizó el primero de varios cacerolazos contra el gobierno y la posición de los estudiantes salió fortalecida. Con el paro nacional de los días 24 y 25, la represión policial



Piñen, L.E.A.se Piñen en toma
«Hiperreal 3»
Liceo Experimental Artístico, 2011

se volvió más violenta, culminando con la muerte del adolescente Manuel Gutiérrez, abatido por carabineros mientras presenciaba un cacerolazo al suroriente de Santiago.

En septiembre, el movimiento da nuevas demostraciones de fuerza pero evidencia cierto desgaste y algunas divisiones internas. Los avances de los estudiantes se dan a contrapelo del cerco de los medios de comunicación⁴, que cuando informaban de la movilización estudiantil lo hacían casi siempre bajo el signo de la violencia o bien lo infantilizaban y banalizaban. El movimiento respondió con un despliegue performático y visual muy intenso en las marchas (disfraces, pasacalles, carros alegóricos) y con

⁴ La gran mayoría de los medios de comunicación en Chile están controlados por unos pocos grupos económicos, con una de las tasas de concentración de medios más elevada de América Latina.

acciones sorpresivas (*flashmobs*, tomas exprés), que lograron, en alguna medida, acaparar la atención sobre sus demandas bajo signos socialmente más aceptados que la violencia. Este tipo de acciones estaban íntimamente unidas a las posibilidades que activaron las redes sociales, desde sus posibilidades de convocatoria hasta la inmediatez con que podía disponerse de sus registros. Es en este marco que se desarrolla la serie de encuentros de arte en colegios en toma llamada «Hiperreal».

Hiperreal 1

El primer encuentro «Hiperreal» fue pensado como un festival o exposición de artes visuales en un colegio en toma que sirviera como estrategia de contrainformación, en cuanto podía atraer la atención de los medios y cambiar el signo negativo con que en ellos suele evaluarse esta medida de

presión. Sus organizadores fueron un conjunto de estudiantes de artes visuales, casi todos ligados a la Universidad Arcis. El plan era relativamente sencillo, en principio, pues consistía en ponerse en contacto con el centro de alumnos de un colegio en toma (los más organizados casi siempre contaban con una comisión de cultura), disponer de un conjunto de sus salas, repartirlas entre diversos artistas para que expusieran sus obras y organizar una inauguración⁵, eventualmente acompañados de lecturas poéticas, representaciones teatrales, tocatas y otras instancias similares.

El encuentro se realizó los días 8, 9 y 10 de septiembre en el «emblemático» Liceo de Aplicación, un antiguo establecimiento de varones ubicado en sector poniente de la comuna de Santiago, cerca de la

⁵ Transformar salas de clases en espacios de exhibición intenta emular la lógica de las salas de exhibición de un museo. Cabe recordar que esta metodología suele ser utilizada en los exámenes de taller de los estudiantes universitarios de arte.

Universidad Arcis. Las condiciones de este primer encuentro resultaron particularmente complejas. La sede histórica de este colegio estaba en reparaciones, por lo que la toma funcionaba a pocas cuadras en una sede provisoria⁶ que se encontraba en condiciones relativamente ruinosas y además estaba dividida según las agrupaciones políticas que se disputaban el control del centro de alumnos.

Se decidió llamar al evento «Hiperreal. Encuentro de artes», en referencia al concepto de «hiperrealidad», introducido en el debate posmoderno por el sociólogo y filósofo francés Jean Baudrillard⁷. Con él se pretendía nombrar un estado característico del avance tecnológico en las sociedades capitalistas, en las que los medios de comunicación construyen la experiencia de lo real a tal punto que la proliferación de imágenes y representaciones ha terminado por disolver la realidad. Se le otorgaba así un horizonte estético y filosófico a esta acción de contrainformación que buscaba hacerse escuchar en un contexto en que el sentido común y la opinión pública se construyen entre la prensa, la televisión y las emergentes redes sociales.

En tal sentido, se trataba de días difíciles para el movimiento estudiantil, pues se encontraba opacado comunicacionalmente por la noticia del accidente aéreo del 3 de septiembre en Robinson Crusoe, en el que murieron los tres tripulantes y dieciocho pasajeros, incluyendo al conocido animador de televisión Felipe Camiroaga. Sin embargo, las acciones de apoyo se sucedían. De hecho, el lunes 5 de septiembre la toma del Liceo de Aplicación fue visitada por Residente, conocido integrante del dúo puertorriqueño Calle 13, hecho que tuvo buena acogida en los medios.

La suerte del encuentro «Hiperreal» no fue tal. Se inauguró el jueves 8 de

septiembre a las 19:00 horas, al mismo tiempo que los estudiantes universitarios habían convocado en la Alameda a una marcha «silenciosa», en señal de luto por las víctimas de Juan Fernández. Esta coincidencia, sumada a las dificultades de la organización, determinó que al Liceo de Aplicación llegara apenas más público que los propios artistas y los alumnos de la toma.

No obstante, revisaremos algunas de las propuestas artísticas que se dieron cita en este evento y que tendían a ampliar los límites del formato propuesto para el encuentro, a la vez que desarrollaban posiciones críticas respecto de la democracia neoliberal, la educación como dispositivo de poder y la herencia dictatorial.

D.E.R.A., un artista que luego expondría bajo el nombre de Anónimo, presentó sus *Estudios sobre la ilegalidad I*. Este consistía, por una parte, en un video con un largo plano secuencia que lo muestra ingresando a un supermercado y robando una serie de alimentos y artículos de aseo. Por otra parte, estos productos se dispusieron junto al video y en conjunto referían tanto a un modo de supervivencia común de los colegios en toma (la «recuperación») y a una praxis delictual común para un amplio segmento de la sociedad («robo hormiga»), cuya acción erosiva sobre el capital tiene particulares rendimientos críticos, al menos para volver a pensar los límites e intersecciones entre lo legal e ilegal y lo que es artístico y lo que no.

Pablo Vergara, por su parte, mostró una instalación que entre sus objetos incluía un mapa de América, un transportador y decenas de ejemplares quirúrgicamente seccionados de la monumental *Historia de Chile* de Francisco Encina. Los ejemplares correspondían a la popular edición en varios tomos lanzada en dictadura por la revista *Ercilla*, que terminó por convertirse en una suerte de versión oficial de la historia de Chile en el ámbito escolar. La instalación incluía, además, una postal firmada por Rafael y Eduardo Vergara Toledo, primos del artista y antiguos estudiantes del Liceo de Aplicación, escrita por ellos mientras luchaban clandestinos contra la dictadura como militantes del Movimiento de Izquierda Revolucionario (MIR). Poco después de enviar aquella postal, con dieciocho y veinte años respectivamente, fueron asesinados por carabineros el 29 de marzo de 1985 y

en homenaje a ellos se conmemora el Día del Joven Combatiente. La instalación establecía sugerentes cruces entre biografía e historia, que cuestionaban los alcances de la herencia dictatorial en el Chile del siglo XXI y también relevaban una memoria de resistencia e insurrección que concernía a los propios secundarios en toma.

La última intervención que me gustaría destacar es la de Héctor Godoy. En el primer encuentro «Hiperreal» este artista comenzó una investigación que tituló *Desplazamiento de una hora pedagógica*. El ejercicio n° 1 de esta serie consistió en disponer en silencio durante cuarenta y cinco minutos a un grupo de escolares frente al Palacio de La Moneda, todos formados en una línea y erguidos con la mano derecha en el corazón, como si estuvieran cantando el himno nacional. El ejercicio n° 2 repitió la misma acción, pero dentro de una sala de clases durante la inauguración del primer «Hiperreal». Godoy estaba explorando la «microfísica del poder» de la propia institución educativa, a través del dominio temporal y ortopédico de los cuerpos de los educandos. Se trata de un planteamiento notoriamente lúcido y crítico en un contexto en que el significante «educación» aparecía como algo unidimensional e innegablemente bueno. Además, Godoy activaba esta crítica a través de un trabajo artístico de carácter procesual e *in situ* que integraba a la acción a los escolares, los sujetos que estos encuentros pretendían apoyar, y superaba la idea de exposición como instalación de objetos ante un otro-espectador.

Hiperreal 2

A pesar del fracaso en términos de público, la posibilidad de continuar con estas acciones entusiasmó a más artistas (estudiantes universitarios, en su mayoría) y así fue que se gestó la segunda versión, titulada «Hiperreal. 2° Encuentro de Artes en Apoyo al Movimiento Estudiantil». Esta vez las condiciones cambiaron notoriamente, pues se realizó en el también «emblemático» Liceo 1 de mujeres, el cual contaba con un muy organizado centro de alumnas

⁶ Se trataba de una antigua sede de la Universidad La República, que por entonces se hallaba en una aguda crisis financiera y se citaba como un ejemplo de las consecuencias del modelo universitario neoliberal instalado en la dictadura.

⁷ *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós, 2007.

y con cuidadas instalaciones a pocas cuadras del Palacio de La Moneda. Con estas condiciones, con la experiencia anterior y con la participación entusiasta de nuevos artistas, los resultados de esta versión distaron bastante de la experiencia anterior.

Esta segunda experiencia se desarrolló a casi un mes de la primera, del 5 al 8 de octubre, mientras las conversaciones entre el gobierno y el movimiento estudiantil estaban cortadas y se anunciaba un nuevo paro nacional de trabajadores en apoyo a las demandas de los estudiantes. Participaron más del doble de artistas y talleristas de disciplinas diversas. Además de las instalaciones, *performances*, lecturas poéticas y tocatas, se proyectaron obras audiovisuales y se ofrecieron talleres de serigrafía, literatura, circo y permacultura.

Si bien la lógica general se mantuvo (designación de salas o espacios por artistas), varias acciones ostentaron una estrategia procesual que tendía a difuminar los límites de la exhibición y también entre el arte, la pedagogía y el activismo. Este el caso de la acción de Héctor Godoy, que continuó con el ejercicio n° 3 de su investigación *Desplazamiento de una hora pedagógica*. Esta vez, el encargado de sostener una posición solemne por cuarenta y cinco minutos fue el propio artista durante la inauguración del encuentro. Lo hizo además desnudo, con el cuerpo pintado de un característico celeste con que están pintados cientos de colegios en Chile –incluyendo entonces el Liceo 1– con el fin de fundirse con esta arquitectura estatal.

Otra intervención especialmente pensada para este encuentro fue *Expropiación (La semilla es nuestra)*, que constituye la primera instalación del colectivo Piñen en una exhibición de artes visuales. En ella extraían plantas ornamentales de jardines de simbólicos espacios públicos, tales como el monumento al general Baquedano en plaza Italia, el monumento a los mártires de Carabineros y el frontis del Palacio de La Moneda. Estas plantas, destinadas a morir al ser regularmente cambiadas por otras, fueron rescatadas y dispuestas formando

la palabra «Piñen» en una de las salas del Liceo 1, junto a la proyección de un video que registraba la «expropiación» callejera. Esta acción, realizada frente a conspicuos símbolos de poder, se produjo en medio de la discusión de la llamada Ley Monsanto, que era la primera vez que en Chile se debatía ampliamente sobre la propiedad de las semillas y el problema de los transgénicos. Estas y otras intervenciones del encuentro (como el Taller de Permacultura) evidenciaban cómo las demandas en torno a la educación tendían a articularse con otras visiones críticas de la sociedad, que en este caso denunciaba el modelo económico y político como degradador del medioambiente y promotor de un despojo cultural y ecológico a través de la especulación con las semillas.

Un último caso quisiera destacar, en la medida que expandía los límites del formato del encuentro-exhibición y porque resulta ilustrativo del rumbo que tomaría la siguiente versión. Se trata de la intervención realizada por César Valencia titulada *Unidas en la gloria y en la muerte*, que consistió en irse a vivir a una de las salas del colegio y desarrollar múltiples acciones en las que lo artístico y lo cotidiano tendían a identificarse en una perspectiva crítica que dotaba a los actos más básicos –comer, vestirse, habitar– de contenidos reflexivos en torno a la historia, al poder y al género. Valencia, quien había realizado una *performance* en la calle junto con Gustavo Solar en el primer «Hiperreal», ingresaba ahora a la lógica de la sala de clases como sala de exposición, pero solo para cuestionar este dispositivo de aprendizaje y exhibición a través del habitar comprendido como una aventura crítica y artística. Es decir, el habitar como un cuestionamiento constante de las reglas del espacio y también de los propios roles que el contexto le asigna al artista-habitante.

Probablemente, esta versión del encuentro fue lo más cerca que estuvo «Hiperreal» de articular una estrategia de contrainformación a través de un encuentro de artes en un colegio en toma. La inauguración y los talleres fueron más concurridos e incluso captaron la atención de ciertos medios independientes. A esta altura, la organización de estos encuentros recaía en un colectivo informal de artistas que habían participado en las dos primeras versiones, cuyas ambiciones habían ido

mutando. En las dos primeras versiones el estatuto de las intervenciones artísticas parecía garantizado por la disposición de objetos comprendidos como obras en salas de clases devenidas dispositivos de exhibición y por la firma del autor-artista detrás de cada objeto u acción. En la tercera versión se volvería más complejo identificar estos roles.

Hiperreal 3

El tercer y último encuentro se inauguró el 11 de noviembre titulado simplemente «Hiperreal 3», ya en el declive de las movilizaciones estudiantiles. Varias universidades y colegios comenzaban a bajar los paros y tomas, mientras en las encuestas descendía el apoyo a los estudiantes y subía la aprobación al gobierno. Si bien aún se sucedían marchas multitudinarias, estas ya no batían récords y la prensa se centraba cada vez más en la violencia con que finalizaban o en las diferencias que se agudizaban entre los integrantes del movimiento.

El encuentro se desarrolló en el Liceo Experimental Artístico (LEA), un establecimiento fundado en 1947 con la ambición de democratizar la instrucción artística en los niveles primarios y secundarios. El año 2011 este establecimiento se encontraba en una profunda crisis, pues además de sufrir la crisis de la educación pública arrastrada desde la dictadura, el terremoto del año 2010 había dejado buena parte de sus instalaciones convertidas en ruinas. Al vivir en carne propia las consecuencias literales del derrumbe de la educación pública, los estudiantes del LEA estaban entre los más radicales de las movilizaciones. No solo habían sido de los primeros en tomarse el establecimiento, sino que un grupo de alumnos comenzó una huelga de hambre en julio, junto con escolares de otros colegios en toma, la que mantuvieron hasta fines de septiembre. Resultaba todo un desafío pensar en cómo podía responder una propuesta artística a la radicalidad con que estos estudiantes habían dispuesto de sus cuerpos y su vida en la movilización.

En este marco, los participantes de la tercera versión de «Hiperreal» entraron en relación con el LEA como una comunidad y un espacio que la toma mantenía en un estado de excepción,

sin reglas ni jerarquías predispuestas, lo que hacía necesario construir relaciones y modos de habitar cuyas determinaciones debían establecerse *in situ*. Esta perspectiva implicó que los artistas establecieran otro tipo de complicidad con la toma, la historia y el contexto, lo que ejemplificaremos con las intervenciones de Ivo Vidal y del colectivo Piñen.

Vidal ya había participado del segundo «Hiperreal» exponiendo pinturas y objetos que aludían a la historia de la educación. Para esta tercera versión dispuso en el LEA una camisa blanca con el logo de empresa La Polar para que los estudiantes escribieran consignas y mensajes, emulando así un tradicional ritual de fin de año entre los escolares. El logo era un sutil detalle que hacía resonar este gesto en un diagrama histórico bastante complejo. Cabe recordar que mientras comenzaba a tomar fuerza el movimiento estudiantil, en junio del 2011 se destapó el llamado caso La Polar, al descubrirse que esta empresa de *retail* había repactado unilateralmente las deudas de cientos de miles de clientes. El 4 de agosto, durante una marcha estudiantil que terminó en graves incidentes y constituyó una importante demostración de fuerza del movimiento estudiantil, una tienda de La Polar fue destruida por un incendio mientras se levantaban barricadas en el centro de Santiago. Esta camisa de La Polar utilizada como un lienzo para consignas de los escolares podía leerse como una suerte de desquite simbólico contra esta empresa, pero también traía a colación una de las características básicas de nuestro actual sistema económico: la usura sistemática disfrazada en amables tarjetas comerciales y muchas cuotas.

El colectivo Piñen, por su parte, estableció literalmente una residencia en el LEA, armando una carpa en la cual pernoctaron durante algunas semanas mientras realizaban una serie de acciones que en conjunto titularon *L.E.A.se Piñen en toma*. Desarrollaron su trabajo desde las voluntades, condiciones y materiales que encontraron, lo que los llevó, por ejemplo, a colaborar con el reciclaje y la preparación de la comida para satisfacer las necesidades alimenticias de la toma. Así lo recuerdan en su sitio web: «En la toma lanzamos un globo aeroPIÑENestático, vimos películas PIÑENENTAS, quebramos vidrios,

cocinamos desde el PIÑEN (reciclaje de la feria), expropiamos, hicimos trapeo, participamos en talleres organizados por los estudiantes y colaboradores anónimos, conversamos y rayamos PIÑEN»⁸.

Las acciones estaban dotadas de una mayor o menor auraticidad según cada caso. En la misma medida que cubrían necesidades de alimentación, recreación o propaganda, eran también oportunidades de construir un sentido comunitario, de aprender y enseñar y de ensayar microutopías, en tanto modos colectivos de habitar desprovistos de jerarquías preexistentes. Tal vez la más ambiciosa de las acciones fue cuando Piñen dispuso en el gimnasio del LEA cientos de trabajos gráficos realizados por varias generaciones de estudiantes, los que encontraron entre las ruinas del establecimiento, como un ejercicio de recuperación de la memoria de esta institución del Estado tan maltratada durante las últimas décadas, maltrato histórico que por metonimia podría referir al rumbo general de la educación artística escolar en Chile.

Algunas hipótesis y conclusiones

Al menos desde los tiempos de la vanguardia heroica, a inicios del siglo XX, contamos con diversos ejemplos en Chile de artistas que se han integrado, en diversos grados, a movimientos políticos y sociales de masas a partir de los saberes y estrategias de sus disciplinas. Estos ejemplos incluyen desde los artistas que manifestaron su apoyo a la República Socialista de 1932 hasta aquellos que se integraron a las campañas presidenciales del Frente Popular, el FRAP y la Unidad Popular; desde las brigadas muralistas hasta las acciones de apoyo de los artistas de la «avanzada» en la época de las protestas contra la dictadura; e incluye, por cierto, a los estudiantes de arte que han participado en los diversos ciclos de reforma y movilización estudiantil. La continuidad o la heterogeneidad con que se han desplegado estas estrategias a través del tiempo es un tema que aún tenemos pendiente investigar, pues existen indicios de una memoria de la resistencia y la insurrección que corre por vías que no son exactamente las de la historia del arte ni las de la historia

de la movilización. Se trata de una memoria cuyos documentos quedan repartidos entre ambas esferas, pero que deja algunos trazos que podemos recorrer para reconstruir la historia de las relaciones entre arte y movilizaciones de masas en Chile.

Bajo esta premisa existe otra hipótesis: la experiencia de las movilizaciones de masas ha resultado fundamental para la formación de sucesivas generaciones de artistas. Esto lo tenemos relativamente documentado en lugares que ocupan o han ocupado posiciones de hegemonía en el arte moderno: el París de las revoluciones de 1789, 1830, 1848, 1871 y 1968; Rusia a partir de 1917; Alemania desde 1918; México desde 1910; España durante la Guerra Civil. En Chile, algunos fragmentos de esta historia han aparecido en investigaciones recientes sobre el arte desarrollado durante la Unidad Popular y la dictadura, pero nos queda mucho por saber sobre lo que pasó antes y después de ese período.

A partir de una reconstrucción parcial del caso «Hiperreal», espero haber mostrado cuánto aún nos queda por saber de las articulaciones recientes de arte y movilización que se han desarrollado en Chile. Creo que algunos detalles de esta reconstrucción resultan reveladores del modo en que estas articulaciones pueden llevarnos a nuevas interpretaciones de estos eventos históricos, pero también a pensar las posibilidades que no conocemos o que hemos olvidado en torno a lo que puede ser el arte, lo que puede ser la movilización o lo que puede ser el arte en el contexto de la movilización.

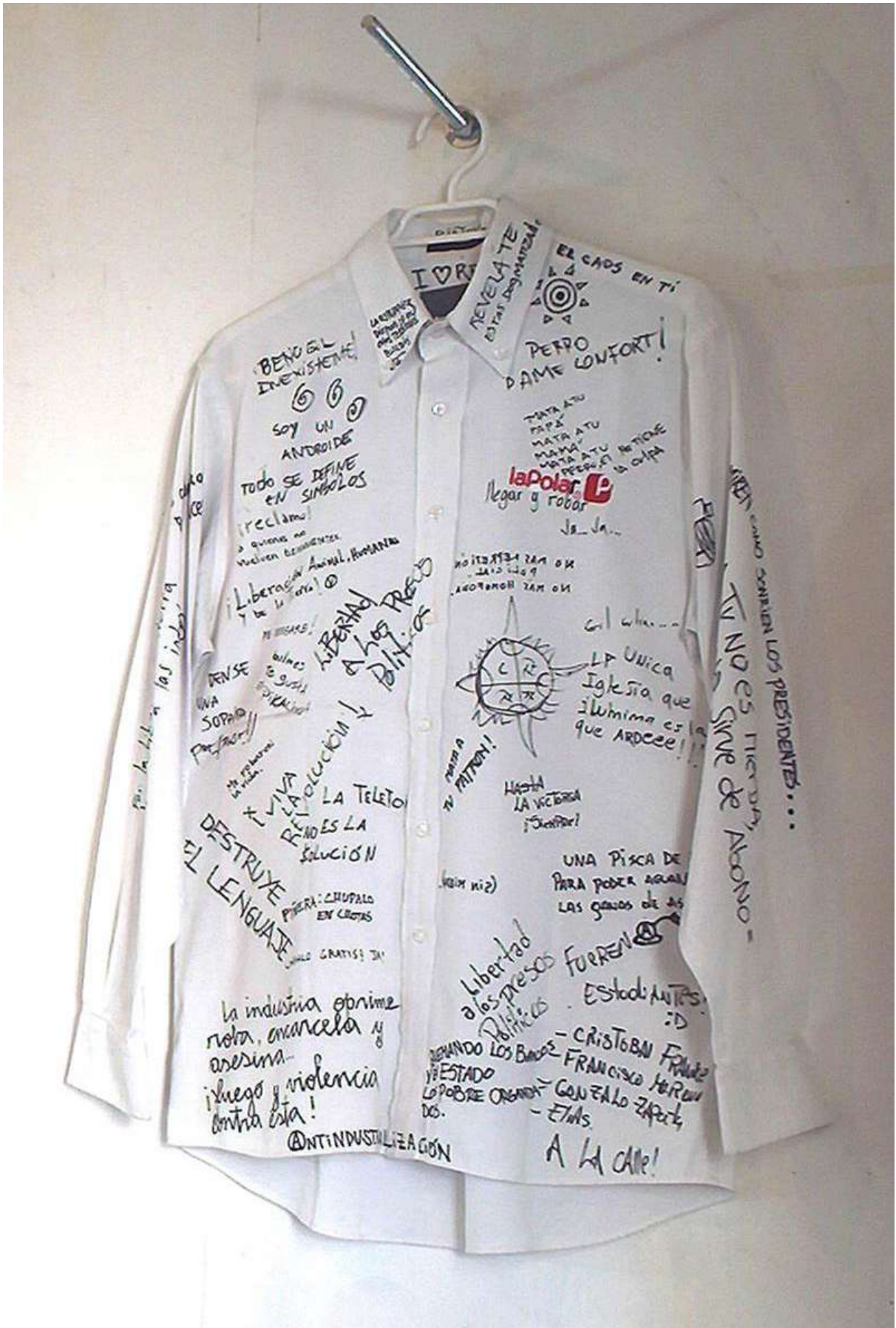
WEBGRAFÍA

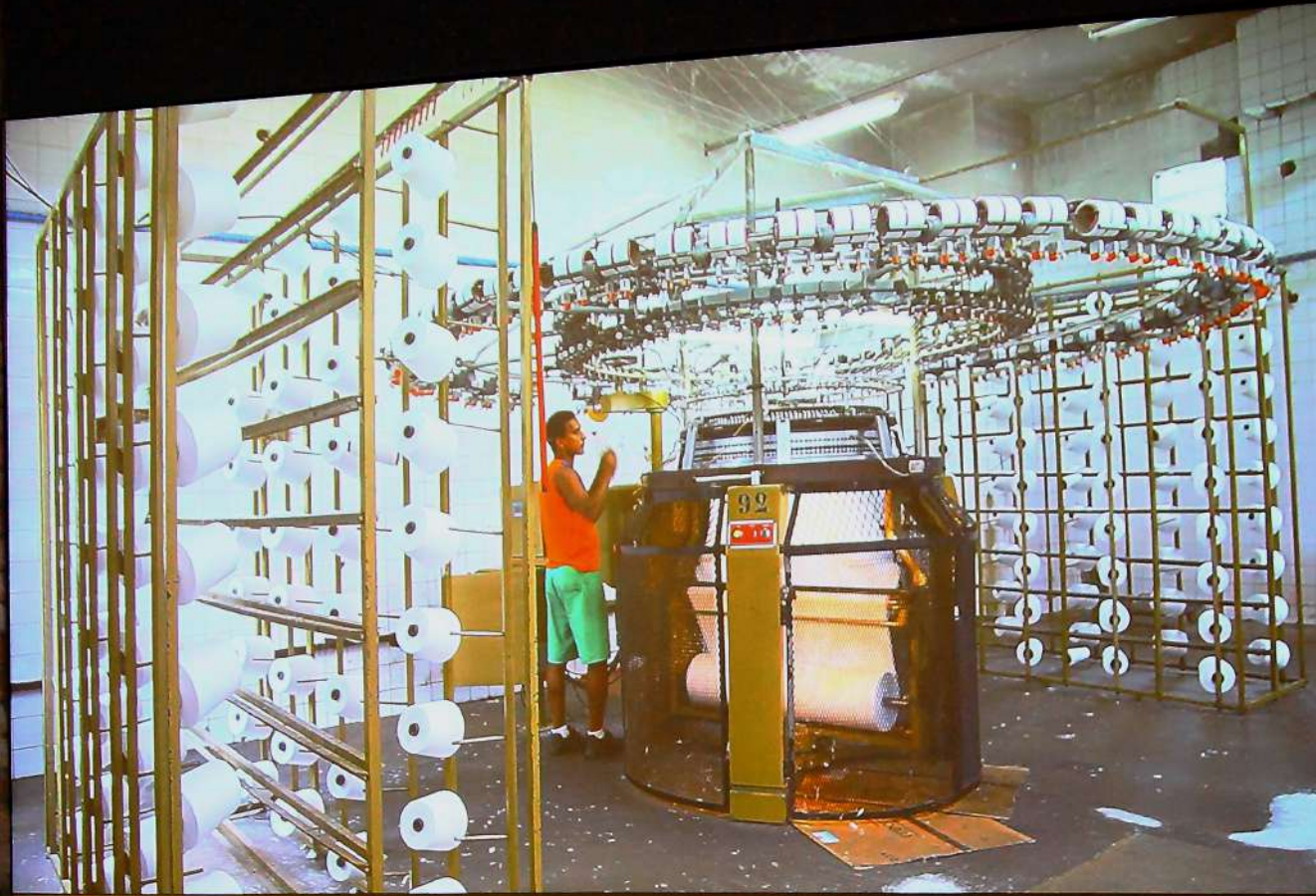
- Hiperreal <<http://hiper-real.tumblr.com>>
- Ivo Vidal <<http://www.ivovidal.com>>
- Max Muster <<http://maxmusterk.tumblr.com>>
- Piñen <<http://g-raza.blogspot.cl>>

ENTREVISTAS

- Reveco, Danny. 2 de abril, 2018.
- Ulloa, Pablo. 26 de septiembre, 2017.
- Valencia, César. 15 de noviembre, 2017.
- Vergara, Pablo. 28 de septiembre, 2017.

⁸ Ver <http://g-raza.blogspot.com/>





Harun Farocki y Antje Ehmann (con la colaboración de varios artistas)
Labour in a Single Shot
55ª Bienal de Venecia, 2013
© de la imagen Cristián Silva-Avária

LAS IMÁGENES DEL ARTE Y LA PULSIÓN VISUAL: LO QUE ESTÁ EN JUEGO¹

Cristián Silva-Avária

No es ninguna novedad señalar que vivimos en una época regida por imágenes y no por el arte. Hans Belting, a comienzos de los años noventa, declaraba que era necesario crear una historia de la imagen a fin de desestabilizar la tradición de la historia del arte que ha sido reductiva respecto de la producción visual humana. Así, por aquel entonces se discutía sobre la utilidad y posibilidad del modelo histórico tanto en relación con una historia de la imagen antes de la época del arte, como a una historia de la imagen después de la época del arte¹.

Es clara la difícil relación entre las imágenes y el arte, y resulta evidente que entre las actuales condiciones de producción de imágenes digitales de medios masivos y de distribución global y las artes visuales se establece una zona de conflictos respecto de pertenencias, atingencias y campos de acción, y que en las actualmente llamadas «prácticas artísticas contemporáneas» se encuentra implícita, en este mismo giro nominal, una voluntad de expandir, pero también de rechazar la ilación del arte con las imágenes.

Lo cierto es que el concepto de imagen es tan amplio y confuso como el de arte, por lo que, cada vez que entramos a estudiar las relaciones entre ambas esferas, hace falta detallar y especificar sobre qué aspecto de cada uno de estos estamos reflexionando y en qué sentido se identifica o diferencia uno del otro. Jacques Rancière, en *El destino de las imágenes*, se pregunta: «¿No hay, en ese mismo nombre de “imagen”, varias funciones cuyo ajuste problemático constituye precisamente la tarea del arte?»². Esta interrogación, aparentemente solvente, nos obliga sin embargo a generar algunas otras preguntas, por ejemplo: ¿qué es lo que está en juego en estas varias funciones de la imagen? ¿Por qué el arte debiese asumir esa tarea, la de ajustar problemáticamente aquellas varias funciones de la imagen? ¿Se trata de asignarle al arte una vez más un rol emancipador? Es decir, ¿sería la tarea del arte desajustar los modos estandarizados de ver que determinan política y mercantilmente los comportamientos sociales instrumentalizados por el poder, a fin de reconfigurar lo que el mismo Rancière llamó «el reparto de lo sensible»?

Pareciera que frente a las actuales condiciones de lo visual, frente a la

reconfiguración estadística y numérica de la relación entre productores y espectadores de imágenes, frente a un campo de flujos visuales incesantes, persuasivos, sugestivos, aparentemente transparentes, pero profundamente perturbadores, el arte debiese oponerse, resistirse y de algún modo obstaculizar el deseo de comunicación plena, de transparencia total, de información y control que se da en esos flujos de imágenes mediáticas. Rancière continúa su exhortación preguntándose: «¿Qué es exactamente lo que se produce como diferencia y qué demuestra el trabajo específico de las imágenes del arte sobre las formas de la imaginería social?»³. Imagen desnuda, imagen ostensiva e imagen metamórfica son las indicaciones que el filósofo señala en relación con las posibilidades y especificidades de las imágenes del arte que buscan diferenciarse de la imaginería cotidiana. Entonces podríamos preguntarnos: ¿eso que se produce como diferencia entre las imágenes del arte, entre el trabajo de las prácticas artísticas contemporáneas y los estímulos persistentes a los que somos sometidos en nuestra experiencia vital por las imágenes del cotidiano es un espacio defensivo, una reserva libertaria o una reivindicación idealista del arte?

¹ Ver Hans Belting. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores, 2007.

² Jacques Rancière. *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2011, p. 23.

³ Jacques Rancière. *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2011, p. 47.

Para proseguir en la búsqueda de una respuesta a aquella pregunta, tal vez sea necesario recordar antes algunos aspectos un tanto más rudimentarios respecto de la ambigüedad del concepto de imagen y su tendencia a identificarse «ciegamente» con lo visual. Parece claro que lo que nos ocupa aquí son las imágenes externas, las imágenes físicas. Pero más allá de si se trata de imágenes del arte o no, nos preocupan estas categorías porque justamente constatamos que las imágenes internas de un sujeto, es decir, las representaciones psíquicas de predominancia visual que un sujeto elabora a partir de percepciones oculares, están determinadas por los sistemas de producción de aquellas imágenes externas. Lo que está en juego es cómo las imágenes externas de los más diversos campos –tanto de la imaginería mediática y social, como de las imágenes del arte, llámense imágenes físicas, ópticas, técnicas, mediáticas, digitales, desnudas, ostensivas o metamórficas– afectan la construcción de la representación visual del mundo en el sujeto y determinan, controlan o liberan los comportamientos individuales, colectivos, políticos y sociales. A fin de cuentas es por esto que nos interesa establecer una posición crítica sobre los flujos de imágenes que día a día nos afectan y pensar esa diferencia que el arte nos proporciona como posible advertencia.

El asunto central, más allá de aquello que es meramente visto, es cómo vemos lo que vemos y en qué medida requerimos forzosamente de contextos para la elaboración de lo visto. Preguntarse «¿cómo vemos lo que vemos?» supone tomar cuidado y distancia crítica respecto de la habitual y veloz asociación entre arte, imágenes y visualidad. W. J. T. Mitchell nos advierte que: «Todos los supuestos medios visuales, al ser observados más detalladamente, involucran a los otros sentidos (especialmente al tacto y al

oído). Todos los medios son, desde el punto de vista de la modalidad sensorial, “medios mixtos”»⁴. Intentar separar la visualidad de aspectos auditivos, táctiles o incluso verbales y narrativos da cuenta de un sesgo que mantiene connotaciones reductivas vinculadas a la creencia en una «opticalidad pura» de la que bastante se ha debatido. Se trata de la instauración de formas de aceptación relativas a los modos de ver, como naturales, fisiológicos y orgánicos, sin reparar en la perversa relación entre los discursos y los sistemas de control del cuerpo respecto de la percepción, observación y visión y de sus implicancias en la vida humana y en la producción de realidad. Este punto es extenso y excede por mucho los alcances de este texto, pero me interesa referirme de todos modos sucintamente a estas relaciones entre los discursos del poder y los sistemas de adoctrinamiento de la percepción que tan bien ha expuesto Jonathan Crary. En sus estudios sobre la elaboración de un sujeto que percibe y observa de modo inseparable las nuevas demandas de atención de la sociedad industrial, y donde el poder actúa en función de normalizar a la población para la entonces nueva producción laboral, Crary afirma que «el modo en que miramos, escuchamos o nos concentramos con atención en algo, tiene una naturaleza profundamente histórica»⁵. No es posible pensar en una visión libre y subjetiva separada de las formas de experiencia colectiva que se dan en una época determinada, porque las relaciones visuales están finalmente determinadas por formas biopolíticas.

⁴ W. J. T. Mitchell. «No existen medios visuales». *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, 2005, p. 17.

⁵ Jonathan Crary. *Suspensiones de la percepción: atención, espectáculo y cultura moderna*. Madrid: Akal, 2008, p. 11.

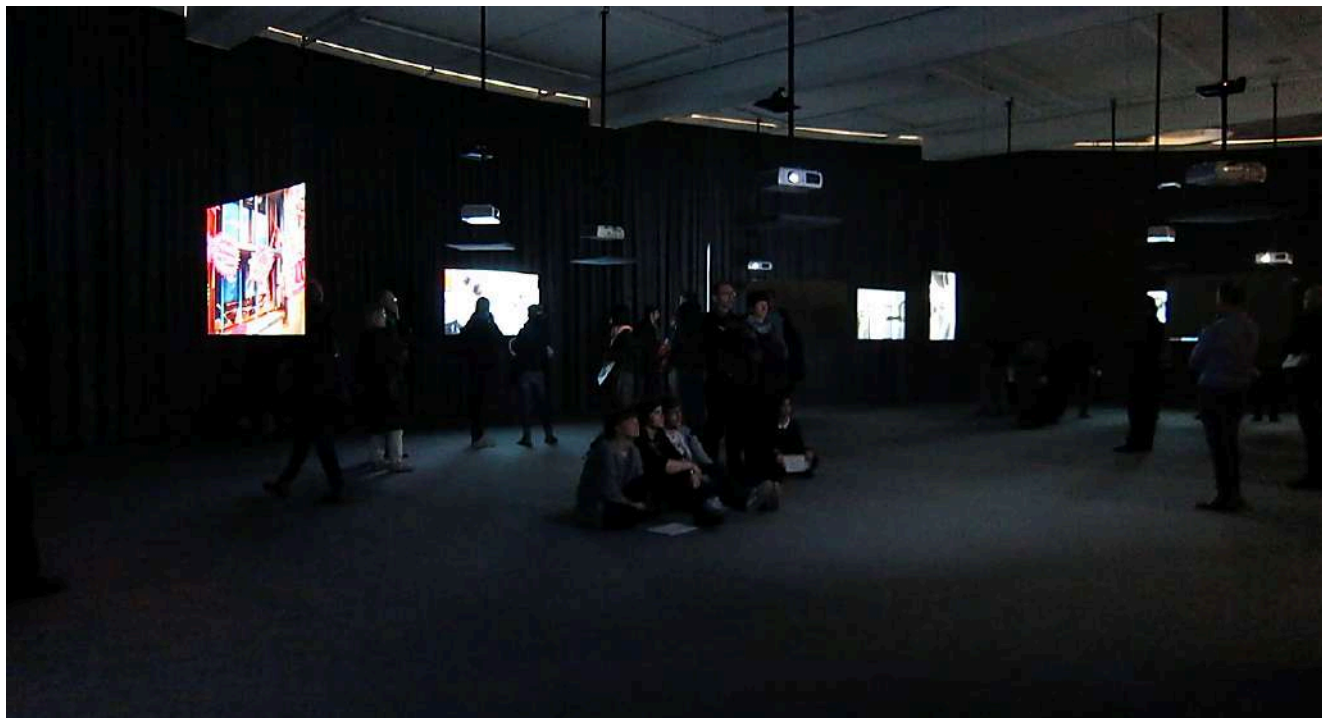
Ahora bien, ¿cómo el sujeto del siglo XXI puede plantear la posibilidad de liberarse de los modos de ver impuestos, a partir de una experiencia con el arte?, ¿no son las imágenes del arte otra forma de sumisión? Crary nuevamente indica: «Desde el siglo XIX, al poder institucional sólo le preocupa que la percepción funcione de tal modo que asegure que el sujeto sea productivo, controlable y predecible, que sea adaptable y capaz de integrarse socialmente»⁶. La instrumentalización de la visión por parte del poder está determinada por la realización de funciones precisas que sirven a los intereses de la clase dominante. Ver es un acto instructivo. Vemos solo aquello que hemos aprendido a ver por imposiciones culturales y el arte, o las imágenes del arte, tienen el riesgo de ser parte de esta misma imposición. Los estudios del neurólogo Oliver Sacks y su texto «Ver y no ver» (2002)⁷ aportan una conclusión total en la discusión sobre las formas en las que vemos, constatándose aquí, desde la neurología, que la idea de una visión escindida de los procesos táctiles, cognitivos y de aprendizaje no tiene asidero alguno. Sacks analiza el caso de un sujeto que ha perdido la visión en la niñez por cataratas y que recupera las capacidades fisiológicas del ojo luego de una serie de cirugías. El resultado de esto es la más aterradora narración de un sinnúmero de confusiones producto de estímulos lumínicos y visuales descontextualizados que dejan al protagonista en la más total pérdida de sentido vital. El sujeto en cuestión no logra integrar la experiencia visual porque no logra relacionar lo visual con lo táctil, tampoco con la

⁶ Jonathan Crary. *Suspensiones de la percepción: atención, espectáculo y cultura moderna*. Madrid: Akal, 2008, p. 14.

⁷ Ver Oliver Sacks. *Un antropólogo en Marte*. Barcelona: Anagrama, 2002.



Valentina Maldonado
«Carácter», 2014
Biblioteca Nicanor Parra



Harun Farocki y Antje Ehmman (con la colaboración de varios artistas)

Labour in a Single Shot

Haus der Kulturen der Welt, Berlín, 2015

© de la imagen Cristián Silva-Avária

espacialidad y menos aún con sus narrativas vitales. Vuelvo aquí una vez más a Mitchell: no hay medios puramente visuales.

Si las imágenes son vistas de modos inducidos históricamente y si aceptamos que no existen medios puramente visuales, ¿debemos suponer que las representaciones visuales están siempre subordinadas a las verbales?

Gilles Deleuze propuso hace ya bastante tiempo, en su conferencia «¿Qué es el acto de creación?» (1987)⁸, la relación intrínseca entre el arte y el acto de resistencia. Al parecer, todavía no hemos logrado dar una mejor definición al rol del arte respecto del resto de la comunidad de las imágenes. Resistir es, además de superar la muerte, no dejarse subordinar.

Las prácticas artísticas contemporáneas son un campo de producción de diferencias. No podemos permitir reducir la experiencia del arte a la experiencia de la imagen, porque en la imagen mediática contemporánea nos encontramos con

la homogenización total de la vida. El rol de las artes visuales y de las prácticas artísticas contemporáneas en el contexto actual supone la posibilidad de abrir y expandir la experiencia humana centrada y determinada por una visualidad reductiva hacia nuevas formas de organización de la vida. Es decir, asumir la experiencia de construcción de realidad en la vida humana como un deseo de libertad y posibilidad, y no como la aceptación de lo dado, sobre todo como una experiencia vital en meras imágenes. ¿Debemos advertir a la población de los riesgos de la exposición indiscriminada a los flujos constantes de imágenes sin saber de la existencia de un campo de diferencias llamado arte? Según Mitchell: «Lo que necesitamos es una crítica de la cultura visual que permanezca alerta ante el poder de las imágenes para bien y para mal, capaz de discriminar entre la variedad y especificidad histórica de sus usos»⁹.

¿Lograremos establecer una conciencia visual que nos mantenga a salvo de la homogenización que generan las

imágenes mediáticas de nuestra cotidianidad? ¿O seremos dominados por el efecto del llamado «lavado mental» que tanto se temía con el surgimiento del cine, con imágenes ubicuas cada vez más invasivas, persuasivas y encegecedoras? ¿Será el arte el que nos recuerde las utopías?

En un futuro posiblemente saturado por todavía más imágenes, necesitaremos del arte para que siga ampliando la experiencia humana. Lo que está en juego finalmente es la construcción de nuevas realidades.

Franco «Bifo» Berardi expresaba lo siguiente en una entrevista: «Es necesario repensar la riqueza como goce del tiempo y no como pulsión adquisitiva»¹⁰. Yo propondría aquí repensar la riqueza como goce de experiencias vitales de cuerpos erotizados en el mundo y no como mera pulsión visual. Espero que el arte nos sea útil en esta tarea.

⁸ Disponible en www.youtube.com/watch?v=dXOzcexu7Ks

⁹ W. J. T. Mitchell. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal, 2009, p. 10.

¹⁰ Franco Berardi. *Generación Post-Alfa: patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2007, p. 258.



Nicolás Cox
«Carácter», 2015
Biblioteca Nicanor Parra





04





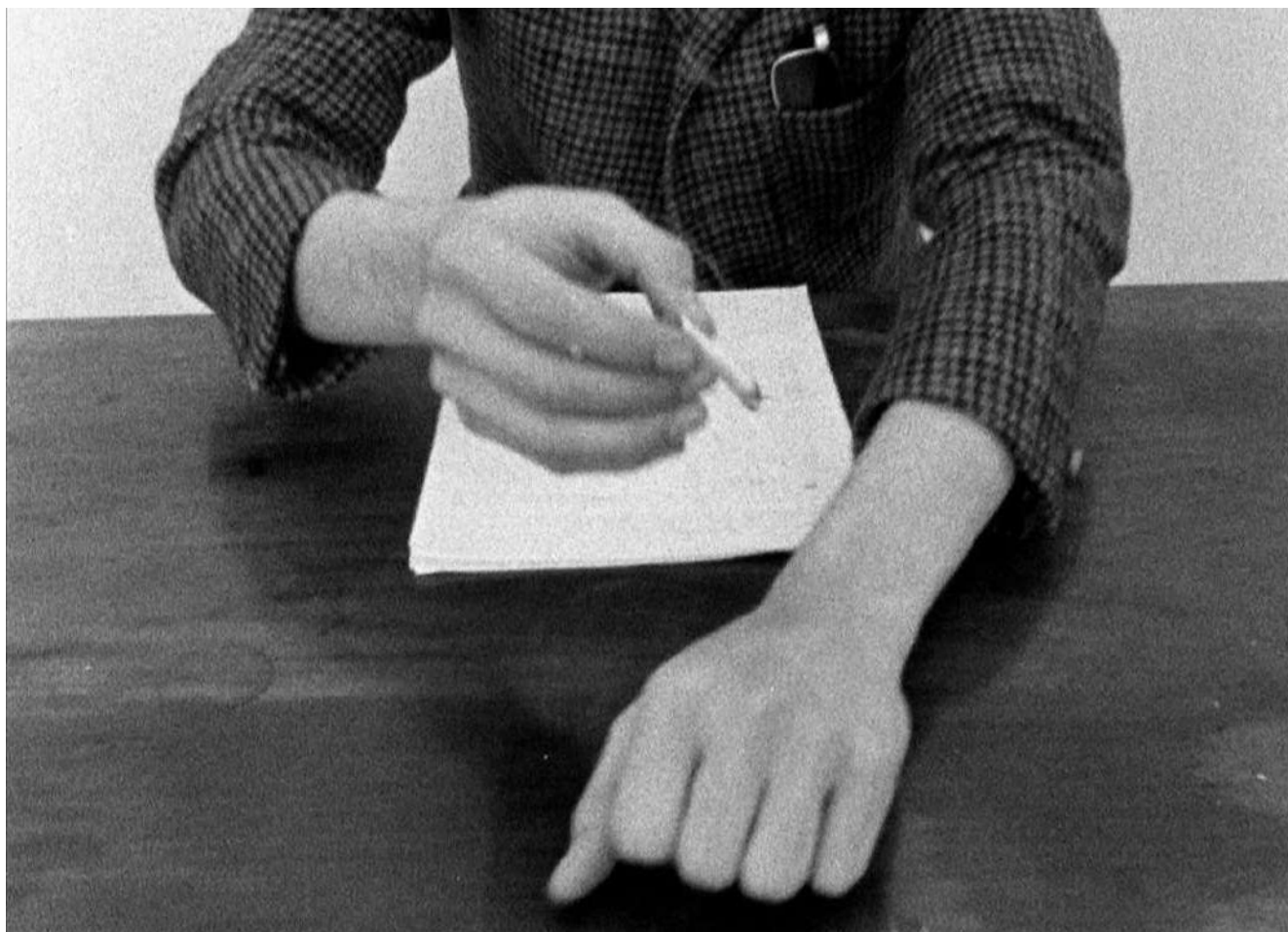
Eduardo Quiroz
Pieza oscura
«Carácter», 2017
Biblioteca Nicanor Parra

LA IMAGEN, UN TERRITORIO A OCUPAR

Paz López

*¿Hacer historia del arte es hacer historia, en el sentido que se la entiende,
en el sentido que se la practica habitualmente? ¿O es mejor modificar en
profundidad el esquema epistemológico de la propia historia?*

GEORGES DIDI-HUBERMAN



Fotograma de Harun Farocki, *Nicht lösbares Feuer* (El fuego inextinguible), 1969

En el año 1989, Richard Rorty describió la historia del pensamiento como una serie de giros en los que «un nuevo conjunto de problemas aparece y los antiguos comienzan a desaparecer», advirtiendo que el siglo XX es un siglo donde las palabras (y no tanto las ideas y las cosas) adquirieron una importancia más allá de las disciplinas que se ocuparon tradicional y exclusivamente por el lenguaje. Rorty le llamó a esa expansión el giro lingüístico de las disciplinas. Avanzando un paso más y tomando el relevo, autores como Mitchell y Boehm –referentes ineludibles en el campo de los estudios visuales– han aventurado la hipótesis de un «giro visual», «giro pictorial» o «giro icónico» para señalar el hecho de que las imágenes serían las que están obligando a distintos campos de investigación a preguntarse por ellas, a pensarlas como un «tema de debate fundamental en las ciencias humanas, del mismo modo en que ya lo hizo el lenguaje: es decir, como un modelo o figura de otras cosas y como un problema por resolver»¹. En ese sentido el arte, que durante

siglos y que hasta hace muy poco había sido una disciplina que contaba con el monopolio de la producción de imágenes, «ya fuera para fines de instrucción religiosa, de propaganda política o para los usos de la imagería científica»², se ha visto también obligado a repensar sus propias operaciones de conocimiento, su cuerpo de saberes, sus mapas cognitivos, su propio centro de gravedad, amenazando de este modo su apacible identidad disciplinar. Si el modernismo de posguerra promovió una «purificación de lo visual frente a cualquier interferencia aparentemente externa», sea esta política, económica o psicológica³, ese consenso se complejizó luego con el arribo del *pop art*, el minimalismo, el conceptualismo de los años sesenta y las teorías francesas estructuralistas. A contrapelo de una «opticalidad pura», estos movimientos subrayaron la importancia del lenguaje, el cuerpo y el carácter político de ciertas prácticas visuales, con una clara aversión a la hegemonía del ojo como órgano estructurante de la mirada. El llamado giro visual implica no solo deconstruir esta temporalización eurocéntrica, sino

la propia definición de arte acuñada por la estética, la teoría y la historia del arte modernas, disciplinas que han hecho del arte un espacio de oscilación entre una «higiene neurótica obsesiva» (sustraer al objeto de la tiranía de lo externo) y una seducción por la contaminación (transformar el objeto en una mercancía absoluta). Y entonces una primera pregunta comienza a abrirse paso: ¿qué significa pensar el giro visual del arte, allí donde «giro visual» implica necesariamente una interrupción del privilegio de cualquier disciplina que pretenda enseñorearse sobre la imagen, objeto ahora de disputas, contagios y redefiniciones?

Cabe destacar que lo que se ha denominado «giro visual» de las disciplinas coincide temporalmente con el fin del siglo XX, que para autores como Eric Hobsbawm termina con la caída del muro de Berlín y, para otros, como Fredric Jameson y Alan Badiou, con el fin de la larga década de los setenta. De todas formas, no podemos olvidar que fue el propio siglo XX, en cuyo corazón estuvo el crimen, la violencia, la crisis general del mundo –siglo carnicero le llama Badiou–, el que asentó las bases para este trabajo de desestabilización de las disciplinas en su sentido moderno, que bien podría denominarse como

¹ W. J. T. Mitchell. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal, 2009, p. 21.

² Yves Michaud. *El arte en estado gaseoso*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 21.

³ Martin Jay. «Devolver la mirada». *Estudios Visuales* Nº 1, 2003, p. 64.

«crisis de la representación» (o de producción de conocimiento). Didi-Huberman lo ha señalado del siguiente modo:

«La radicalidad del crimen nazi nos impone pensar de nuevo el derecho y la antropología (...); la enormidad de esta historia nos impone pensar de nuevo el relato, la memoria y la escritura en general (...); lo “inimaginable” de Auschwitz nos impone, no eliminar, sino más bien pensar de nuevo la imagen (...). Las cuatro fotografías tomadas en agosto de 1944 por el Sonderkommando del crematorio V son la excepción que requiere pensar de nuevo la regla, el hecho que requiere pensar de nuevo la teoría»⁴.

Y si remarcamos que el giro visual coincide con el fin del siglo XX, lo hacemos para inscribir los actuales debates sobre la imagen en una época que ha precipitado el despliegue de la llamada globalización financiera y cultural y la deflación de cualquier voluntarismo heroico que asociaba razón con emancipación. No es extraño por ello la serie de impugnaciones y sospechas que ha despertado la imagen, pues en la línea de lo que el gran saboteador de esa economía simbólica llamada espectáculo había ya anunciado, la imagen es también una instancia fundamental en la articulación del poder contemporáneo (así lo señala el archifamoso aforismo de Guy Debord: «El espectáculo es capital acumulado hasta el punto en que se convierte en imagen»). Recordemos, por ejemplo, el manifiesto publicado por el colectivo Retort el año 2005, donde participa, entre otros, el historiador del arte T. J. Clark, cuando, a propósito de los atentados del 11 de septiembre del 2001, «llaman la atención sobre la yuxtaposición del espectáculo, la proliferación de imágenes y las nuevas estrategias de poder estatal-imperial»: «No creemos que se pueda destruir la sociedad del espectáculo produciendo el espectáculo de su destrucción». Este pacto entre imagen, medios, tecnología y poder ha sido también abordado, por ejemplo, por Harun Farocki en su *Desconfiar de las imágenes*, cuando formula incansablemente esta terrible pregunta: ¿por qué, de qué manera y cómo es que la producción de imágenes participa de la destrucción de los seres humanos?, retomando de este modo una

tradición de pensamiento que desde comienzos del siglo XX no ha dejado de interrogar aquella *dialéctica de la ilustración*, aquella fraternidad entre técnica y (auto)destrucción del hombre. De cualquier forma, y esta es la lección, por ejemplo, de Debord y de Farocki –ambos además realizadores de un cine hecho de imágenes provenientes de materiales culturales a la deriva–, «una crítica de las imágenes no puede prescindir ni del uso, ni de la práctica, ni de la producción de imágenes críticas»⁵. Volveremos sobre esto.

Pese a estas advertencias, y como señalábamos al comienzo, con giro visual no solo se nombra la proliferación de imágenes o su conversión en espectáculo, sino también la necesidad de pensar la imagen más allá de los dominios del arte, abriendo así el arco de operadores que se cristalizan en el acto de ver (textuales, mentales, imaginarios, sensoriales, mnemónicos, mediáticos, técnicos, burocráticos, institucionales, etc.) y rescantándola, al mismo tiempo, de la posición secundaria que ha ocupado en el discurso de las ciencias humanas. Si aceptamos que el objeto de los estudios visuales son las imágenes (y no los medios artísticos, como querría la historia del arte tradicional), habrá que asumir que son imágenes heterogéneas, desmesuradas, radicalmente cotidianas, muchas veces incorpóreas o virtuales, producidas por usuarios y no exclusivamente por especialistas. Ello implica desplazar la pregunta ontológica sobre aquello que sería una imagen para abrirse a interrogantes relativos al modo en que las imágenes producen sentido, aquello que hacen, quieren y piensan las imágenes, convirtiéndolas, como han querido por ejemplo Rancière y Didi-Huberman, en cuasicuerpos, es decir, «en más que ilusiones y menos que organismos vivos», como escribe Héctor Castaño. Allí, por supuesto, estos autores están discutiendo con la crítica del espectáculo que emparenta la imagen con la trampa de la ilusión, del sometimiento y la miseria. «Esta preocupación obsesiva en relación con la ostentación

⁴ Georges Didi-Huberman. *Imágenes pese a todo*. Barcelona: Paidós, 2004, pp. 97-98.

⁵ Georges Didi-Huberman. «Prólogo». *Desconfiar de las imágenes*. Harun Farocki. Buenos Aires: Caja Negra, 2013, p. 28.

meléfica de las imágenes», dice Rancière, se basa en la idea de que la máquina espectacular no haría otra cosa que ofrecernos imágenes superficiales y transparentes, imágenes que contarían con su propio suministro de registro, representación, descripción y narración, volviéndolas entonces instantáneas y fácticas. A contrapelo de esta contestación de la imagen –bien sabemos que el siglo XX fue un siglo iconoclasta–, la invitación es a pensar modos de construcción de un espacio-temporal capaz de producir imágenes que despisten al ojo –este no sabrá por anticipado lo que ve– y al pensamiento –este no sabrá inmediatamente qué hacer con aquello que ve–, perturbando de ese modo el régimen ordinario de conexión entre lo visible y lo decible, tal como lo pondría en obra la actual industria cultural.

Godard, en *JLG/JLG*, sentado en un modesto escritorio, anota: «La cultura es la regla, el arte es la excepción: es propio de la regla querer matar la excepción». Eso lo escribía en 1995, sin embargo, hoy sería difícil afirmar con tanta seguridad una sentencia como esa. Así lo manifiestan muchos autores, entre ellos Boris Groys, cuando señala que «el sistema del arte se encuentra en vías de formar parte de la misma cultura de masas, no como una fuente de obras individuales que se intercambian en el mercado del arte, sino como una práctica de exhibición, combinada con la arquitectura, el diseño y la moda»⁶. El arte ha perdido su excepcionalidad respecto de la cultura y ello significaría, en otras palabras, que habría perdido su privilegio para producir imágenes fácilmente distinguibles de aquellas provenientes del archivo visual de la cultura, de su comercio de valores y jerarquías. Que las imágenes del arte no puedan diferenciarse fácilmente de aquellas producidas por las actuales máquinas de información y circulación significaría asumir que las imágenes del arte y la cultura pertenecerían a un único e idéntico régimen de exhibición

y administración, a una única ley espectral del espectáculo.

En este sentido, y asumiendo el recelo que muchos han planteado respecto de los estudios visuales al advertir los efectos normalizadores que estos podrían tener, me interesa permanecer más bien en el contundente problema que abren y no tanto en sus efectos de orden disciplinar. ¿Cómo desensibilizar la disciplina artística sin por ello animar las variadas narrativas del fin del arte? ¿De qué modo asumir la crisis del arte moderno sin disolver sus fuerzas simbólicas y materiales? ¿Cómo deconstruir las categorías estéticas del modernismo sin por ello sucumbir a lo que Hal Foster llamó la especulación artístico-financiera que ahoga toda posibilidad de discurso crítico? Estas preguntas contienen ya un *a priori*, una especie de fe en la idea de que habría operaciones artísticas que no pueden ser totalmente reguladas por los aparatos hegemónicos de significación, que la imagen es ante todo un territorio a ocupar. Ello, pienso, no implicaría asumir un giro neoconservador al interior de la disciplina artística como única vía de salida, como han propuesto, por ejemplo, Hal Foster, Thomas Crow o Martin Jay; un giro neoconservador que advierte sobre los peligros que tendría «la nivelación pseudopopulista de todos los objetos visuales», proponiendo en cambio «rodear al arte de una estructura restrictiva» que cele sus fronteras, un corte discursivo específico que no abandone la lengua del arte y que desde allí logre tensionar la matriz de operación de la producción artística. Que no termine de convencerme este giro neoconservador no quiere decir que considere que el papel de la crítica de arte esté acabado. De todas formas, aquello que podríamos llamar una «literatura artística» no estaría del lado ni del *pop journalism* (que defiende la idea de un arte como lo inmediatamente visto) ni del «discurso crítico ultrateorizado» (que defiende la idea de un arte como mera construcción ideológica), sino más bien como una fuerza que promovería un trabajo de composición, una faena de singularización, creando al mismo tiempo una suerte de aire, de falla interna en el aparato categorial y en la propia operación artística.

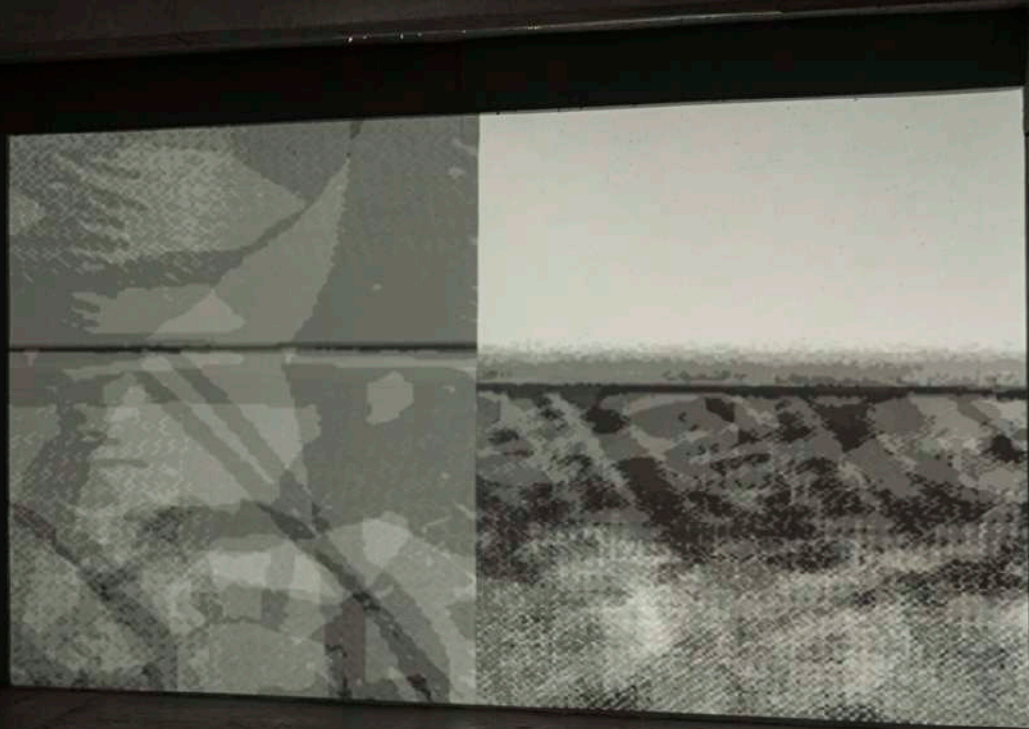
En esta zona de peligro, que es la imagen, no habría que olvidar que la

politicidad es, en primer lugar, sensible, que la cuestión de lo político es desde su misma configuración una cuestión estética: «La política [apunta Rancière, en *El reparto de lo sensible*] trata de lo que vemos y de lo que podemos decir al respecto, sobre quién tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, sobre las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo»⁷. Si la disciplina artística ha entrado en crisis, esa misma crisis es la que ha permitido pensar los modos de poner en escena lo visible, de construir imágenes que no sean cosas sino actos o posibilidades de enunciación; de afirmar que la imagen es también asunto de huella e inscripción y que no hay imagen ni imaginación sin memoria, que las imágenes no dejan de imponer su propia visualidad como apertura y que por ello tienen la fuerza de mediar configurativamente el mundo (y no solo reproducirlo), de poner en estado experimental las formas contemporáneas de la subjetividad. Así, por encima de tanta destrucción, rudeza y violencia, en un pliegue de la red, temblando pero llena de gracia, resiste quizá la imagen.

⁶ Boris Groys. «Políticas de la instalación». Disponible en <https://privadotextos.wordpress.com/2011/07/11/politicas-de-la-instalacion/>

⁷ Jacques Rancière. *El reparto de lo sensible*. Santiago: Lom, 2009, p. 10.





Leslie Núñez
Vista de la instalación-video *El masaje*, pág 1-84
«Carácter», 2017
Biblioteca Nicanor Parra



Galería de Artes Visuales Matucana 100, 2005
Exbodega de la Dirección de Aprovisionamiento del Estado, construida en 1910
En la actualidad, el segundo nivel no existe debido a la remodelación posterremoto del 2010



Edificio del Ex Terminal Áreo de Cerrillos
Fotografía: Felipe Coddou, enero del 2016

INSERCIONES EN CIRCUITOS IDEOLÓGICOS, EL ARTISTA COMO CURADOR

Camilo Yáñez

Parangolé es antiarte por excelencia; y tengo la intención de extender la práctica de la apropiación a las cosas del mundo que me encuentro en las calles, los lotes vacíos, los campos, el mundo ambiente, cosas que no son transportables, pero en las cuales invito al público a participar. Esto sería un golpe fatal al concepto de museo, galería de arte, etcétera, y al propio concepto de «exposición». O cambiamos o permanecemos como somos. El museo es el mundo: la experiencia cotidiana.

HÉLIO OITICICA

Históricamente el arte ha sido una forma de pensamiento y comunicación en constante configuración y reconfiguración. Desde sus orígenes, los humanos hemos establecido una relación dialéctica entre las cosas que existen y las que no existen¹; el arte se instaló allí, en esa frontera indeterminada compartiendo campos de credibilidad con religiones, naciones y un sinfín de realidades palpables e inexistentes. Yuval Noah, el historiador, plantea cómo esta situación de existencia e inexistencia ha alcanzado hoy un paroxismo insospechado: «Por un lado, la realidad objetiva de los ríos, los árboles y los leones; y por el otro, la realidad imaginada de los dioses, las naciones y las corporaciones. A medida que pasaba el tiempo, la

realidad imaginada se hizo cada vez más poderosa, de modo que en la actualidad la supervivencia de los ríos, los árboles y los leones depende de la gracia de entidades imaginadas tales como dioses, naciones y corporaciones»².

A principios del siglo XX, cuando Marcel Duchamp propone los *ready-mades* junto con la pregunta ¿puede uno hacer obras que no sean de arte?, instala la reflexión en aquella frontera indefinida, abriéndose a un campo de relaciones de sentido donde la ambigüedad es el norte magnético hacia otro conocimiento fuera de toda certeza definida. Duchamp desde sus múltiples roles (desde Rose Sélavy hasta su labor como consultor, editor y curador) radicaliza la forma en que nos relacionábamos con el «objeto artístico» y plantea que dicha creación debe ir más allá del autor. Para él, los mecanismos de ejecución, manufactura y fabricación de una obra no son en ningún aspecto los asuntos más determinantes, sino la forma en que los pensamientos

y las ideas se entrelazaban e incluso se contradecían en la propia práctica expositiva, donde el modo de observar y percibir dislocaba la habitualidad establecida por la tradición.

En 1970, el artista Cildo Meireles, en medio de la dictadura brasileña, infiltra en la cadena productiva industrial de la empresa Coca-Cola mensajes que increpan al consumidor/espectador a nivel político e ideológico. Meireles saca de circulación botellas de Coca-Cola vacías para estampar por medio de calcomanías el texto en letras blancas: «YANKEES GO HOME!» (*Inserciones en circuitos ideológicos 1 – Proyecto Coca-Cola*, 1970).

Ocupar la industria y el sistema económico de un contexto determinado para incentivar una actitud poética emancipada es lo que Meireles comparte con Duchamp: ambos buscan discutir críticamente *la idea del espacio* en que nos desarrollamos como humanidad. Meireles literalmente lanza un mensaje en la botella para todo un océano social.

¹ «Cómo hablar de cosas que no existen» fue el nombre de la 31ª Bienal de San Pablo curada por Charles Esche, Pablo Lafuente, Nueria Enguita Mayo, Galit Eilat y Oren Sagiv, en 2014. La exposición buscaba enfrentar al espectador con los conflictos sociales actuales por medio del hacer crítico de los artistas, quienes abordaban temas como la corrupción, los conflictos raciales y migratorios, la masacre en Gaza y todos aquellos sucesos que hoy tensionan la hegemonía de todo poder establecido.

² Yuval Noah. *De animales a dioses*. Madrid: Debate, 2016, p. 46.



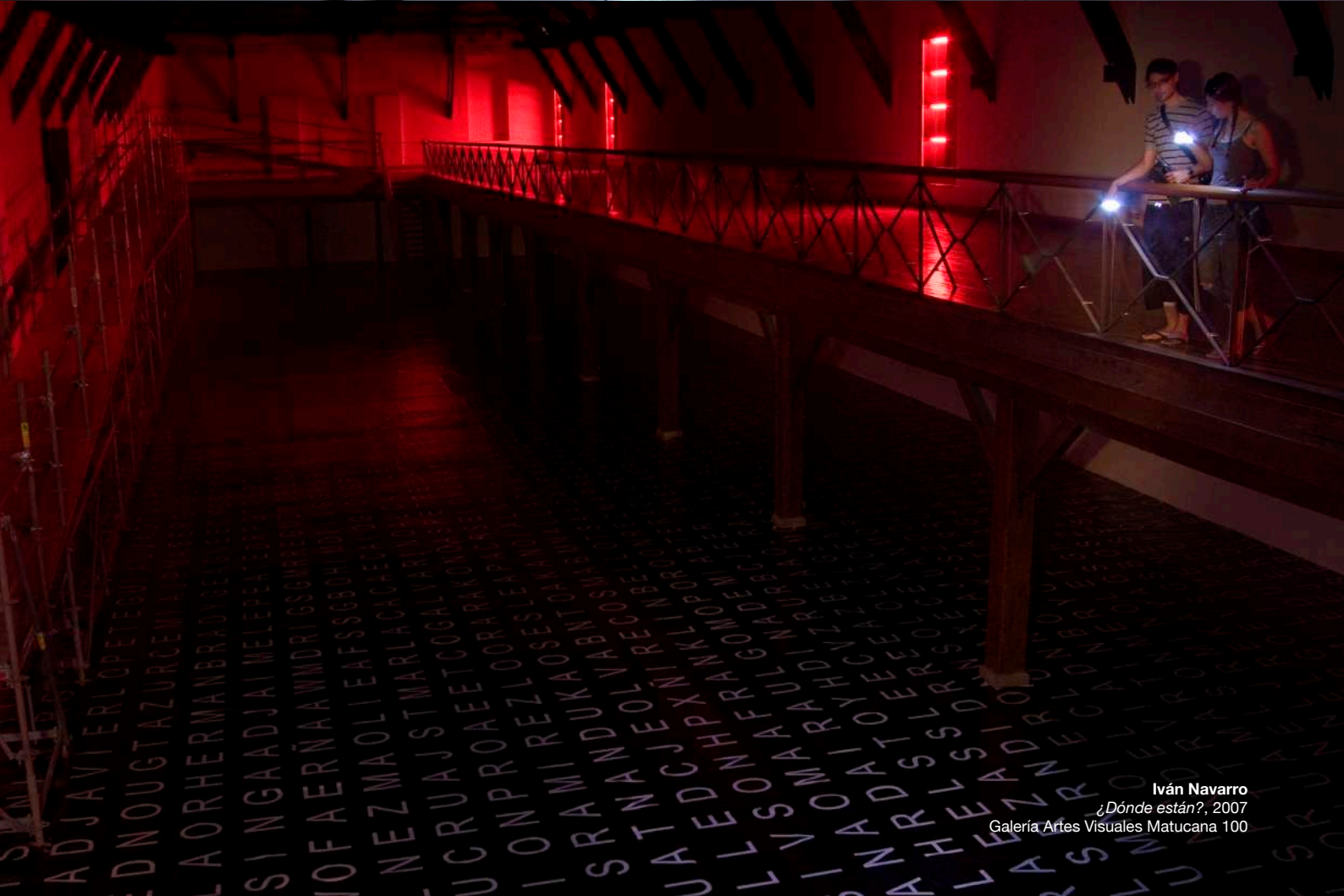
Gonzalo Díaz
Rúbrica, 2003



Gracia Barrios y José Balmes
Vista del montaje de *Taller por taller*, 2002



Eugenio Dittborn
Vanitas, 2006



Iván Navarro
¿Dónde están?, 2007
Galería Artes Visuales Matucana 100



Lotty Rosenfeld
Cuenta regresiva, 2006



Vista general *El manifiesto de Santiago, 2007*
Curador: Philippe Van Cauteren
Galería Artes Visuales Matucana 100

Comprender esta mirada micro y macrocósmica, moderna y ancestral, económica y humana significa trabajar desde las antípodas de manera complementaria. Buena parte del arte hecho en Latinoamérica ha tomado esas formas de mestizaje y apropiación antropófagas. Eugenio Dittborn, por ejemplo, subvirtió el sistema de correo en el caso de sus *Pinturas aeropostales* o Juan Downey utilizó el video y los circuitos cerrados de televisión para abrirse al conocimiento de la antropología ritual de tribus aisladas en la Amazonía a través de su proyecto *Video Trans Américas*.

La curadora Elena Filipovic, en su reciente libro *The Artist As Curator: An Anthology*, documenta y reúne un amplio espectro de proyectos curatoriales de artistas. La publicación responde a la pregunta de por qué las exposiciones organizadas por los artistas han permanecido impermeables a la historización de su práctica. En su ensayo inicial, Filipovic propone como punto de inflexión referencial la pintura *El taller del pintor* de Gustave Courbet, realizada en 1855. En la obra, el propio Courbet juega un rol mediador ubicándose en el centro de dos escenas: «En la derecha, todos los accionistas, es decir los amigos, los trabajadores, los aficionados al mundo del arte. En la izquierda, el otro mundo de la vida trivial, el pueblo, la miseria, la pobreza, la riqueza, los explotados, los explotadores, la gente que vive de la muerte». El artista entiende de manera manifiesta su rol y, por ende, la función de ser un articulador de fuerzas e intereses sociales cuyo lugar va más allá de ser algo tan simple como un pintor.

En la exposición «When Attitudes Become Form», Harald Szeemann entendía el rol de curador o de organizador de exposiciones de la misma manera, buscaba ir más allá del mero trabajo de investigación y estética. Szeemann intentaba entregarle un sentido innovador al acto mismo de exponer, removiendo su condición estática a partir de la idea de transformación permanente.

Cada muestra era para él un laboratorio reflexivo cuyo protocolo era orgánico y flexible frente a los acontecimientos. Las muestras realizadas por Szeemann podrían definirse como un sistema dinámico y complejo capaz de reconocer comportamientos y gestos que generaban nuevas experiencias tanto para los artistas como para los espectadores.

Un aspecto interesante que Szeemann comparte con el filósofo Boris Groys es su interés por el compositor Richard Wagner, sobre todo en el deseo de recuperar –a través de la experimentación– la noción de *Gesamtkunstwerk* (el arte total), concepto wagneriano que integra las diversas prácticas artísticas con el objetivo de generar un acontecimiento multidimensional en el espectador. En un texto leído en el encuentro «El museo del futuro», que se realizó en España el 2013, Groys comenta: «El proyecto comisarial es una *Gesamtkunstwerk* porque orquesta todas las obras de arte expuestas y las pone al servicio de un objetivo común formulado por el comisario³».

Los artistas que han sido críticos en su hacer y que, a la vez, han ejercido como curadores o editores son quienes históricamente han aportado los antecedentes constitutivos de lo que hoy llamamos «crítica institucional». Según mi experiencia, lo que uno intenta hacer (en el rol de artista/curador) es socavar las suposiciones convencionales preestablecidas en relación con lo que se puede llamar exposición, espacio de arte, gestión de proyectos o edición de libros. «A decir verdad, todo proyecto comisarial tiene necesariamente entre sus objetivos contradecir el relato normativo y tradicional de la historia del arte encarnado por la colección permanente del museo. Si no se produce esta contradicción, el proyecto comisarial pierde su legitimación: una exposición comisariada por un individuo que se limita a reproducir e ilustrar el relato canónico de la historia del arte sencillamente no tiene ningún sentido⁴».

³ Groys, Boris. *El museo en futuro. Cruces y desvíos*. Madrid: Asociación de Directores de Arte Contemporáneo de España, 2013, p. 11.

⁴ Groys, Boris. *El museo en futuro. Cruces y desvíos*. Madrid: Asociación de Directores de Arte Contemporáneo de España, 2013, p. 12.

En mi caso, entiendo el hacer del *artista como curador* desde estos referentes iniciales, así como desde su mirada polivalente. Los principios de la práctica expositiva –contextos, instituciones y agentes involucrados– se convirtieron en factores que eran considerados durante de la puesta en marcha en cada nuevo proyecto. La idea de un artista que no hace obras de arte –o, mejor dicho, que hace algo más que una obra de arte– es algo que me sedujo y me interesó desde los primeros años de universidad. Empecé así a pensar proyectos donde la experimentalidad estaba más allá del objeto mismo, donde uno debía ser un mediador para sobrepasar la unicidad de la obra e intentar despertar sentido entre ella y la sociedad que la acogía.

En varios de los proyectos realizados en últimos quince años he intentado abrir otras posibilidades de articulación en relación con los espacios y sus dinámicas expositivas. Un ejemplo de ello: la idea de que el mayor galpón de las antiguas dependencias de la DAE (Dirección de Aprovechamiento del Estado), edificado en 1910, fuera destinado a las artes visuales en el Centro Cultural Matucana 100. Esto apuntaba, para mí, al intento, la búsqueda, de la que estoy hablando. Habría que considerar al respecto que M100 abrió a principios del año 2001 convirtiéndose en el único espacio en planta libre de grandes dimensiones que existía, fuera de la Sala Matta del Museo Nacional de Bellas Artes.

Esta definición a nivel de infraestructura y de gestión curatorial dio lugar a proyectos tales como *Taller por taller*, de Gracia Barrios y José Balmes; *Rúbrica*, de Gonzalo Díaz, una obra-sitio específico a una escala monumental con motivo de los treinta años del golpe militar en el 2003; la video-instalación móvil *Cuenta regresiva* de Lotty Rosenfeld, 2006; *El manifiesto de Santiago*, 2007, curada por Philippe Van Caueren (Museo S. M. A. K., Bélgica); *Transformer*, curada por Mario Navarro en el 2005; *¿Dónde están?*, de Iván Navarro en el 2007, o las intervenciones *La Trampa* y *Los Adultos* de Santiago Sierra en colaboración con la Escuela de Arte de la UDP. Este tipo de proyectos no hubieran sido posible sin la definición a la que estoy recurriendo.

Otra experiencia a nivel metodológico y procesual, que fue posible testear desde los mecanismos artísticos más allá de las obras, fue durante la 7ª Bienal del Mercosur 2009, que presentamos junto con Victoria Noorthoorn en Porto Alegre, Brasil. Nuestra idea curatorial se sostenía en el hecho de que los artistas instalados en el organigrama estructural de una bienal podían renovar metodológicamente el cuestionado y monótono *modelo expositivo*. En el texto curatorial de la bienal señalamos este asunto: «El proceso de construcción de la 7ª Bienal adoptó las formas del hacer artístico, donde argumentaciones y operaciones se irían articulando poco a poco, abarcando desde el diseño más amplio hasta el detalle más pequeño. Se adoptó un mecanismo de construcción de conocimiento conjunto, en cuya base radicaba la consideración del arte como un proceso de investigación y de la obra de arte como un dispositivo de provocación intelectual que permite comenzar a vislumbrar el complejo proceso de la creación y que se alimenta del diálogo con la actualidad y con la historia. Quisimos investigar qué sucede cuando los modos del hacer artístico invaden y contagian –mediante un cúmulo de pequeñas transformaciones– el sistema estructural y operativo de la institución Bienal. Quisimos correr los riesgos propios del arte, sin saber, a ciencia cierta, cuáles serían los resultados⁵».

La constante inquietud sobre cómo establecemos la significación social sobre ciertos espacios y comportamientos me llevó a documentar en una obra audiovisual el proceso de desmantelamiento de uno de los edificios más emblemáticos para la historia de Chile: el Estadio Nacional. El día 11 de septiembre del 2009, a treinta y seis años del golpe militar, cerca de las seis de la tarde decidí grabar todo el lugar. La obra, que ha sido presentada en diversos museos y espacios de arte, muestra en un video instalación dos planos secuencia continuos de la cancha y las graderías vacías del estadio, mientras se lleva a cabo su demolición con miras a la remodelación con motivo de las celebraciones del bicentenario del país. El estadio tiene un simbolismo, tanto

positivo como negativo para el pueblo chileno, por un lado es un lugar de reunión y esparcimiento y por otro fue convertido horas después del bombardeo a La Moneda en el mayor centro de detención, tortura y desaparición del país. Se contabilizan al día de hoy más de cuarenta mil detenidos.

En el año 2015, fui convocado por el entonces ministro de cultura para colaborar en el proceso de construcción de la nueva política pública para el desarrollo de las artes visuales. En un país como Chile, esto no es un asunto menor, pues la escena es compleja, irregular, desjerarquizada y disfuncional; una escena en la que cada espacio, museo o galería opera con lógicas personalistas y se encarga de diluir, no importa si voluntaria o involuntariamente, toda posibilidad de construcción de lo colectivo y de lo comunitario. Luego de revisar los diagnósticos y hacer un levantamiento de información a partir de mesas de trabajo con diferentes agentes de la escena local, nos fue posible detectar la necesidad de proponer un nuevo modelo de espacio y gestión⁶. De este modo, se inició el proceso de definición de lo que hoy es el Centro Nacional de Arte Contemporáneo, cuyo primer hito logró fusionar cosas que existen y que no existen, pues se recuperó el edificio del primer aeropuerto de Chile, emplazado en la comuna de Cerrillos, cuya creación data de 1928, para que se convirtiera en este nuevo centro.

Tuve la responsabilidad, junto con el equipo de artes visuales del actual Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, de habilitar el espacio y de realizar la curatoría de la muestra inaugural. Para «Una imagen llamada

palabra» fue necesario encontrar una zona de pensamiento común dentro de un amplio grupo de artistas, teóricos, historiadores e intelectuales chilenos cuyos trabajos trazan la geografía actual del arte chileno. Por tal razón, la exposición se perfiló bajo la ecuación compartida por muchos creadores chilenos que vinculaban el uso de la palabra (como unidad lingüística básica) y de la imagen (como indicio o huella). Así, se generó un proyecto comunitario en el cual el sentido diacrónico del recorrido privilegiaba los puntos de contacto e interrelación entre las obras, superando las lecturas secuenciales y rígidas asociadas por la persistencia de líneas temporales planas. Fue un formato eficaz en múltiples sentidos, pues la exposición no solo mapeó obras históricas, sino que incluso permitió la reconstruir obras que ya no existían. De este modo, se rescató un lugar de nuestra historia -el primer aeropuerto- y se convocó al amplio campo de las artes visuales a discutir y repensar su propio sentido de existencia.

Si antes de la invención de la fotografía la responsabilidad de construir el imaginario de una comunidad recaía en el trabajo de los artistas, creo que hoy esa responsabilidad y esa voluntad de construir imágenes y objetos que generen un imaginario común no debe reducirse a la producción de una obra singular, sino a la reflexión sobre los modos en que estas circulan, se instalan y manejan. Pienso que los artistas contemporáneos no deben ser ingenuos respecto de estos asuntos, ya que su arte y su hacer no son inocentes ni inofensivos. Ser conscientes de que se trabaja desde una poética, que es también y sobre todo política, es la herramienta que tenemos para infiltrarnos reflexivamente en los circuitos ideológicos. Desde ese lugar pienso mi trabajo como artista y como curador.

⁵ *Catálogo 7ma Bienal do Mercosul: grito e escuta*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2009, p. 21.

⁶ En el catálogo de la muestra inaugural, se describe el sentido de este modelo: «Su misión es promover y estimular la creación, experimentación, reflexión y comprensión del arte contemporáneo chileno, en conexión con la escena latinoamericana, poniendo a disposición de la ciudadanía herramientas para su investigación, educación y difusión. Su labor se suma a las acciones de los distintos agentes, museos e instituciones vinculadas al arte ya existentes en Chile, para implementar junto a ellas un modelo de gestión colaborativa que fortalezca la puesta en valor de nuestro patrimonio artístico contemporáneo. Este centro surge como respuesta a la demanda históricamente formulada desde los distintos sectores involucrados en el trabajo de las artes visuales, que han pedido un mayor compromiso del Estado en la valoración y el fomento del arte chileno. Su objetivo, en este sentido, es el desarrollo de estándares que permitan un intercambio de saberes y recursos con espacios privados y públicos, nacionales, regionales e internacionales».





Demian Schopf
Máquina cóndor (2006-2016)
«Una imagen llamada palabra»
Centro Nacional de Arte Contemporáneo de Cerrillos



Eugenio Dittborn, Carolina Ruff, Vicente Huidobro



José Balmes, Juan Luis Martínez, Jorge Tacla



Cecilia Vicuña



ESTO FUE

TJÚ UT

LÖ

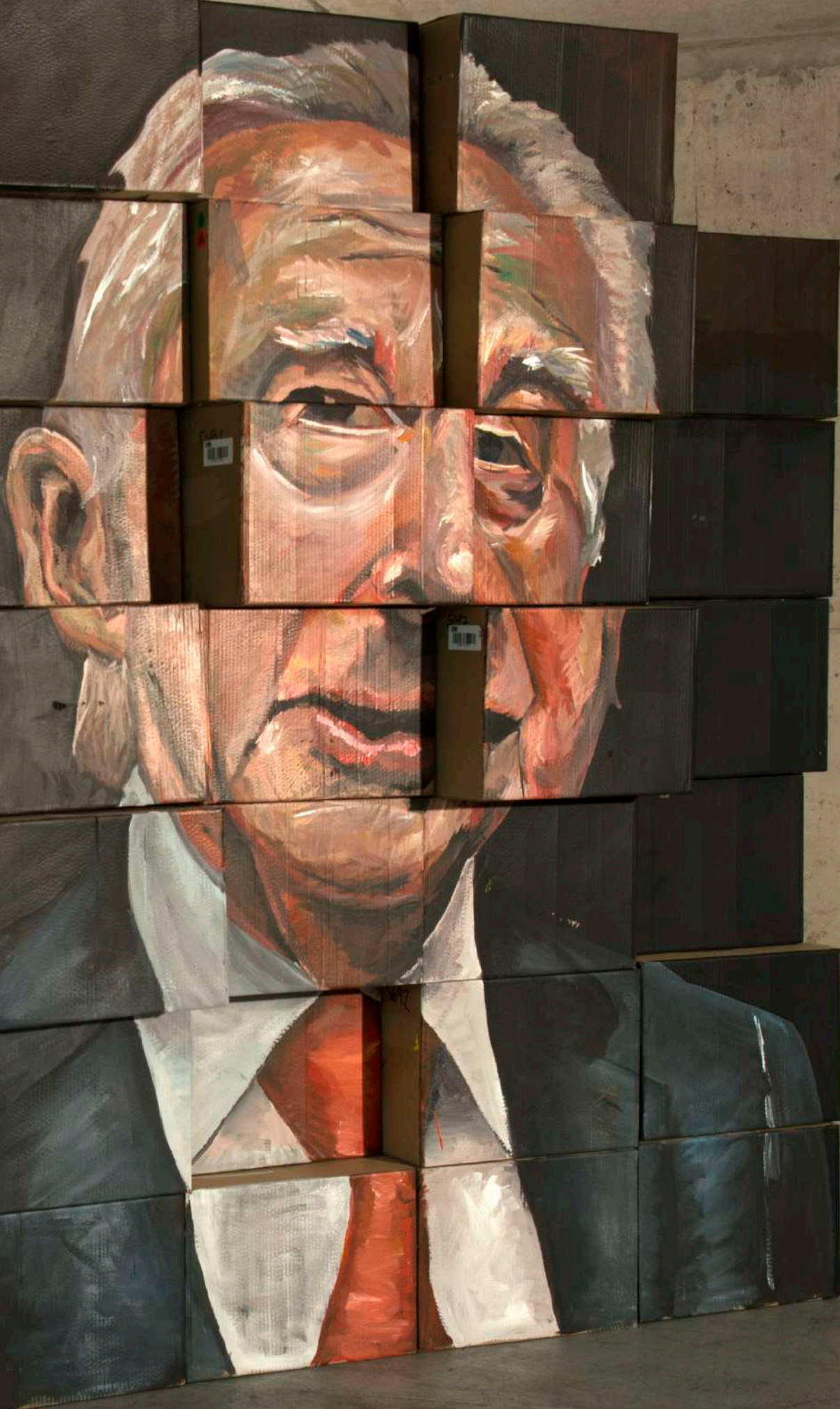




RECUERDO

TU PRIMERA IMAGEN





Marcos Arias
Horst Paulmann
«Carácter», 2014
Biblioteca Nicanor Parra

RESUMEN (EMOCIONAL) DE UNA HISTORIA CON PEQUEÑA RELEVANCIA

Javier González Pesce

Se me pidió desde la Escuela de Arte que prepare una presentación que dé cuenta de mi experiencia en las áreas de la gestión, la curatoría y la crítica institucional. No pude evitar sentir una especie de nostalgia, una sensación de derrota ante la historia de mis intentos por gestionarme un espacio en el medio artístico local para instalar y trabajar unos cuestionamientos, que, desde lo personal, pudiesen abrir un espacio para el desarrollo de una poética colectiva. Y no es que estos esfuerzos acontecieran en vano. He tenido la fortuna de encontrarme numerosas veces desarrollando proyectos artísticos con colegas a los que admiro. He desarrollado un trabajo constante de proyectos curados y gestionados por mí y algunos amigos, incluso concluyendo en proyectos editoriales de largo aliento junto con mi gran amigo Ignacio Murúa. Nuestro espacio se llama Local Arte Contemporáneo y existe desde el 2011. Hemos participado de dos ferias de arte en Estados Unidos y una en España, donde representamos a artistas que también son amigos. Hemos participado tres veces de la Feria de Arte de Santiago (ChACO) con proyectos diseñados especialmente para este contexto, en los que irónicamente nos referimos al mercado del arte, asumiéndonos como participantes de esa estructura (posiblemente como un germen de espíritu crítico y conceptual). Hemos diseñado un espacio editorial de arte independiente, hemos cuidado un espacio de exhibiciones, hemos cultivado amistades, hemos generado expectativas en el medio artístico local, hemos

sido un espacio que exhibe proyectos (relativamente) experimentales con artistas locales, hemos exhibido proyectos individuales de artistas de relevancia internacional como Gonzalo Díaz, Ian Waelder o Tris Vonna-Michell.

Luego de este recuento (que sin duda considero feliz), persiste esta extraña sensación que mencionaba al comienzo (la de una derrota).

Los primeros tres años fueron de una intensidad creativa muy constante y rica. Es que eran todas las ideas guardadas tras años de pensar proyectos artísticos los que nutrieron nuestros programas. Inaugurábamos cada mes y medio. Trabajábamos todas las semanas. Teníamos intensas reuniones con artistas, las que daban forma a los proyectos que realizábamos. Aprendimos mucho, trabajamos mucho, pasaron muchas cosas, y nosotros fuimos un motor de estas actividades, partícipes y espectadores. Vivimos la producción de arte a nuestra manera, dirigidos por nuestras ideas, nuestra energía, nuestras discusiones y el trabajo de nuestros amigos artistas. Construimos un espacio con identidad. Local ha sido una escuela cariñosa, rebelde, muy bonita.

Por esos años en los que comenzábamos a trabajar como un espacio independiente vimos a muchos otros iniciar proyectos similares. Sentimos entonces que el heroísmo que implica habilitar un espacio (físico e ideológico) con una cierta autonomía, para

proyectos de arte, se veía respaldado por los esfuerzos de otros y que, como un virus, la práctica del arte independiente se hacía de un espacio, fundaba un territorio y un campo de acción.

En algún momento me aterró la imagen de un sistema del arte local completamente colapsado por un superávit de artistas profesionales, producto de un mercado universitario hipertrofiado en el área de las artes visuales. Pronto descansé en una colectividad de artistas jóvenes a la que le interesaba menos usar su tiempo en promoverse ante los grandes espacios de exhibición de arte que iniciar sus propias instituciones precarias y amorosas, como clubes de amigos, de artistas, de personas creativas, apasionadas y cariñosas. En algún momento Santiago se llenó de espacios de arte independientes. Empezamos a visitarnos en nuestras inauguraciones, a comentar nuestras experiencias, a darnos consejos, a pensar colaboraciones. Pero también a enviarnos un poco, a pensarnos a veces con sospecha. Tiene que haber sido el año 2012 que vi cómo el espacio que habían generado los proyectos de arte independientes en Santiago concentraba más interés que los lugares institucionales, con toda su imponente arquitectura y años de trayectoria. Se sentía una energía intensa, «potente», podríamos decir.



Nicolás Grum
Poco wisdom
Instalación en Local Arte Contemporáneo, 2012

Creíamos estar cambiando las cosas, que estábamos construyendo un legado colectivo. Por esos años, pensamos que uno de los rasgos importantes que definirían esa época sería el del arte producido por artistas de manera independiente.

El 2012 hablé en una mesa en la Galería Metropolitana en el contexto de la Trienal de Chile 2 (organizada por espacios independientes). La conclusión de mi breve ponencia era que en Chile había una energía artística con plena legitimidad: la de los gestores independientes que construían sus instituciones a partir de convencimientos propios y trabajo colectivo.

El 2013 hicimos un alto en Local. Cuestionamos nuestra manera de trabajar, similar a cómo lo haría un espacio de arte convencional, que inaugura exposiciones con una cierta periodicidad. Decidimos que Local no debía ser un espacio de exhibiciones, sino un espacio para acontecimientos y reflexión artística. Esto quiere decir que además de exposiciones teníamos que hacer otras cosas, como, por ejemplo, tomarnos algo de tiempo y pensar en nuestra historia, juntarnos a comer con amigos artistas o repensarnos como espacio. En este tiempo tuvimos muy presente una de nuestras reflexiones más antiguas: «Local no puede ser un espacio de mercado. Local debe ser completamente independiente y no debe confiarle a su existencia y actividad ningún supuesto económico ni energético. Más allá del que nosotros mismos sabemos generar. Local somos sus directores y nuestras ganas. Somos una balsa que no se sabe hundir en la que se movilizan y articulan experiencias de arte». Supusimos que los espacios de arte (o espacios de reflexión, en general) deben tener momentos de detención para tomar aire, para recomenzar, para

volver a articularse en consideración de su propia historia y autonomía. Entonces nos dijimos «estamos bien, seguimos en la senda de la saludable independencia».

El 2016 nos peleamos por primera vez (por política). Luego de ese episodio nos quedó muy claro que nos queda mucha amistad y unas tremendas ganas de seguir haciendo exposiciones como Local, de la misma manera en la que lo venimos haciendo hace siete años. Que a Local lo queremos mucho, que de hacer exposiciones hemos aprendido cosas sorprendentes, que no queremos parar, que esto que hacemos es de una inutilidad preciosa (y que esto que consideramos necesario nos importa sobremanera).

Después de estos años de trabajo independiente estoy con las mismas ganas pero con un cúmulo de cansancio. Frustrado. Entristecido.

Ahora que escribo esto me doy cuenta de que, a momentos, hemos sido ilusos, incluso pedantes. De que hemos tenido fe, nos hemos sentido valiosos, hemos creído en nosotros mismos, hemos sido idealistas. Ahora que escribo esto me veo a mí mismo un poco grande (viejo) como para dedicarle tanto trabajo y tiempo a algo que no me deja un peso. A veces siento que esto me puede desanimar hasta hacerme desistir, pero en el fondo sé que eso (lo de desistir) nunca va a pasar. Sin embargo, se hubiese sentido bien que el mundo cambiase un poco o que ya fuese distinto desde antes. Que lo que uno ha aportado tenga espacio en una historia que trascienda lo personal, que hubiese más memoria que la nuestra, más valoración, más repercusión, más cariño, más respeto.

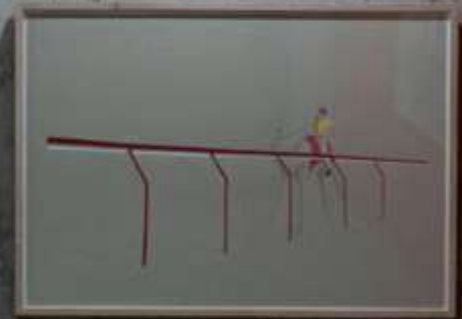
Queda trabajo independiente por hacer. Quedan ganas. Quedan proyectos sin hacer. Hay tantos artistas con los que queremos trabajar.





Gonzalo Díaz
Al pie de la letra, 2014
Vista de la exposición en Local Arte Contemporáneo





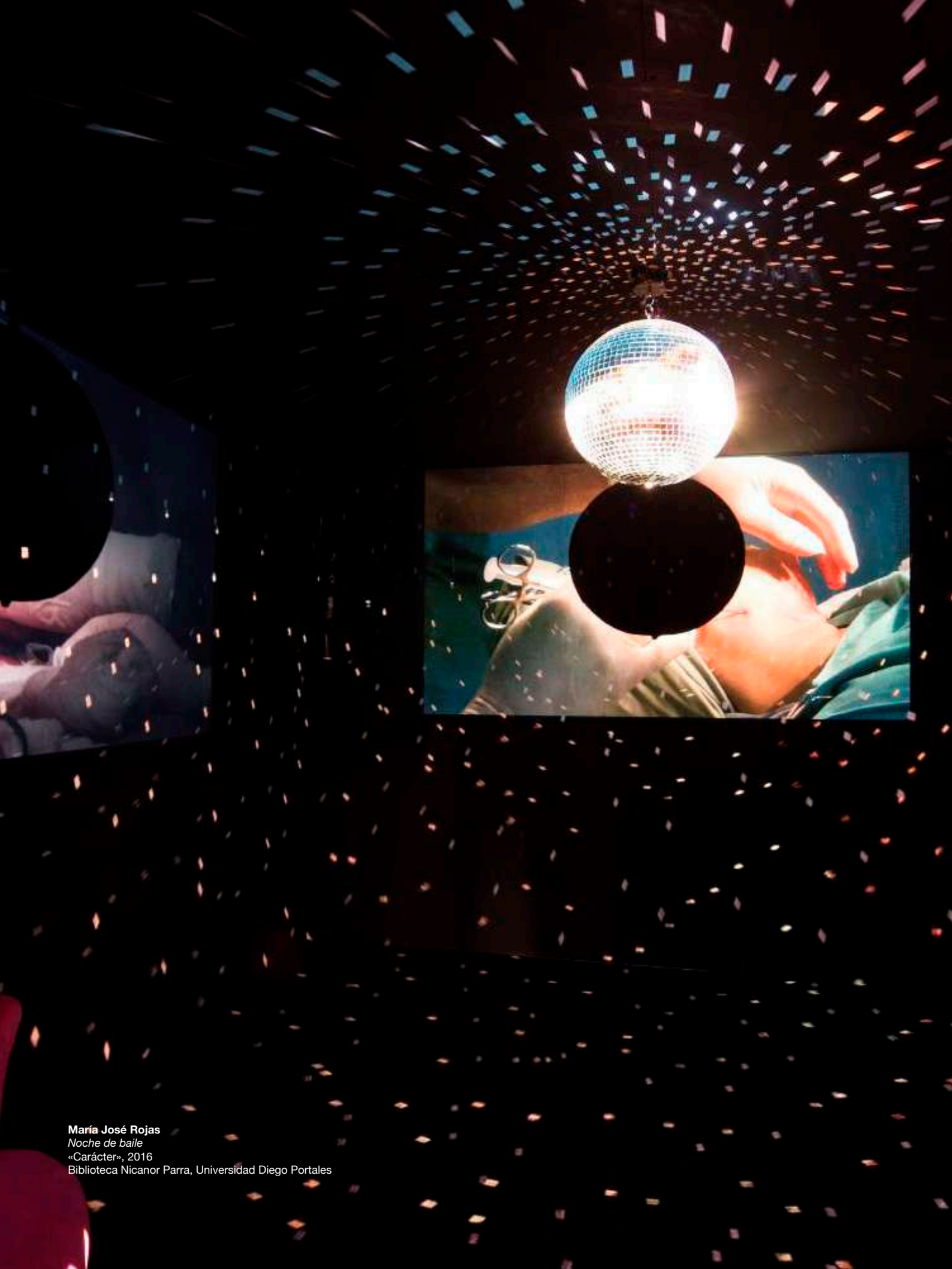
Danilo Martínez
Vista general «Carácter», 2016
Biblioteca Nicanor Parra

EXIT





Vista general «Carácter», 2016
Biblioteca Nicanor Parra, Universidad Diego Portales



María José Rojas
Noche de baile
«Carácter», 2016
Biblioteca Nicanor Parra, Universidad Diego Portales

DESAFÍOS PARA LA CREACIÓN E INVESTIGACIÓN EN LA ESCUELA DE ARTE¹

Antonio Silva V.

Las relaciones entre la teoría y la práctica, entre la investigación y la creación (que está al centro del proyecto académico que nos convoca), están sometidas a una permanente fricción entre el *ethos* de la tradición y las exigencias de la innovación. En esta correspondencia, los *estudios visuales* –que son el motivo de la jornada y de esta publicación– comparecen desde la teoría y la investigación; es decir, desde el lugar de la reflexión de los objetos o artefactos plurales, que convenimos en llamar arte.

A continuación, presento nueve argumentos sobre la relación entre creación e investigación, los que están desplegados en una secuencia orgánica y no jerárquica y que ante todo son una invitación a reflexionar sobre los desafíos de una escuela de arte al interior de la universidad sometida a las reglas de la economía del conocimiento.

1. La escisión entre el hacer y el pensar es artificiosa y problemática

La división que usualmente se asigna al hacer y al pensar, como bien sabemos, determina la organización del currículum. Sin embargo, resulta no solo artificiosa si reconocemos

que en un proceso creativo ambos se entrelazan, sino también deviene problemática frente las presiones de la economía del conocimiento y de las industrias creativas. Así como entendemos al artista como un autor-productor (Benjamin) que maneja los dispositivos técnicos (*techné*) –cuya voluntad creadora (*poiesis*) tiene que ver con el acto creativo– no debiéramos olvidar su «cualidad fundadora», la que está radicada en la ruptura de las vanguardias y nos remite a una permanente repetición del mito de la modernidad (Salabert). En tanto resulta artificioso y problemático concebir el hacer y el pensar como prácticas escindidas, su articulación es fundamental si queremos pensar una práctica artística guiada por la investigación².

2. La creación artística produce un conocimiento diferente

Sabemos que la creación artística genera un conocimiento diferente al de otras disciplinas o campos del saber. La creación es un proceso no lineal basado en la curiosidad, que implica experimentación de materiales, de ensayo y error, ejercicios de composición y montaje, de puesta en escena y de puesta en circulación.

No busca establecer verdades ni conclusiones, más bien proponer nuevas maneras de representar, imaginar y presentar nuestra experiencia en el mundo. Y así como los resultados –los objetos de arte– son valorados simbólicamente, también son valuados en el mercado del arte como un *commodity*. Ese equilibrio entre el valor simbólico y el mercantil es una cuestión que por lo menos desde la formación universitaria no debiéramos descuidar, poniendo particular énfasis a las *formas de significación* del mundo y cómo estas pueden afectar al campo profesional del arte. Tan importante como el resultado lo son las fases de ideación, proyecto, proceso y edición, las que configuran la constelación creativa de una obra.

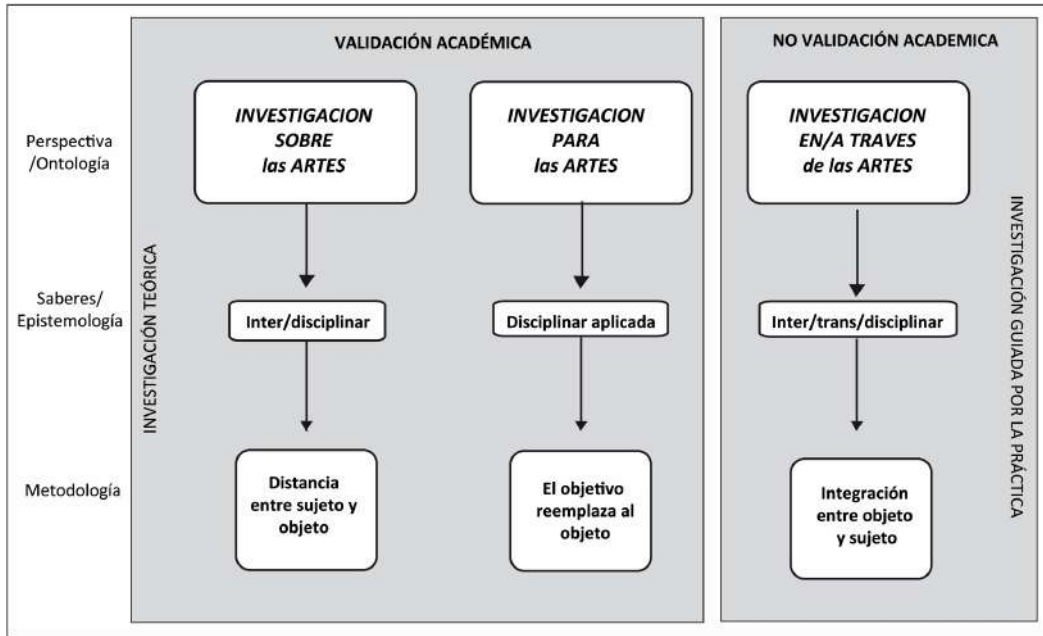
3. La validación de la investigación en arte es un proceso contextual

Es necesario tener en cuenta e identificar la comprensión y validación que tienen las formas de investigación en arte al interior de la universidad, la que, por cierto, es una tarea ineludible que tenemos por delante. Sin embargo, parece todavía apresurado exigirle sin intentar dilucidar qué entendemos por creación e investigación en nuestro campo. Esto conlleva un conjunto de definiciones de la comunidad académica, una terminología de uso fundamentada entre profesores, que sea reconocida y validada para la carrera académica y en la

¹ Esta investigación contó con el financiamiento de la Vicerrectoría de Pregrado (2014-2015). Del resultado se elaboraron varios documentos de trabajo entre los que cuentan «Perspectivas de la investigación en las artes visuales en la educación superior».

² Ver VV. AA. *Experimental Systems Future Knowledge in Artistic Research*. Lovaina: Leuven University Press, 2013.

Figura 1
Validación académica de la investigación artística



Silva (2017) a partir de Frayling (1993) y Borgdorff (2012)

política de incentivos a la creación e investigación de la universidad. Recién entonces esta permeará a los estudiantes tanto en talleres como en cursos. Si bien podemos aprender de múltiples experiencias, este proceso es contextual e idiosincrático, es decir, debe responder a las necesidades e identidad del proyecto académico; por lo que sería una ingenuidad pensar que podemos hacer un *copy-paste* de experiencias cercanas, como el proceso de valorización de la creación en la Universidad de Chile³.

4. Diferencia entre buscar e investigar

Existe una diferencia entre buscar e investigar que es necesario precisar. En este punto Frayling⁴ hace notar que en inglés la diferencia entre ambas está señalada por una «r»: *search* y *research*. Dicho así, desde el Renacimiento, el arte y la academia han tendido en su devenir

más a la búsqueda y a la recolección de material, para ponerlas a disposición de la obra, que a la investigación entendida en términos científicos. Sin embargo, en la actualidad el arte enfatiza más en la reelaboración de esa búsqueda, que estaría señalada en la «r» (del vocablo *re-search*), lo que daría cuenta de una orientación hacia la investigación, y que sin duda requiere desobstruirse de los «estereotipos científicos». Sin ese repertorio de observación, información y referentes será muy difícil que un estudiante, y futuro artista, pueda sostener una orientación hacia la investigación en la producción de un cuerpo de obra.

5. Distinción entre el conocer y el conocimiento

Sabemos que el arte como representación imaginaria del mundo genera un nuevo conocimiento de las cosas. Pero intentar igualar un proceso de producción de obra a una investigación como lo plantea Sullivan⁵, apoyándose en la analogía de que ambos

generan conocimiento, es insuficiente. En este punto requerimos establecer una distinción entre el conocer y el conocimiento. El arte en sus variados métodos, por lo general basado en la observación y en un repertorio de técnicas cualitativas, ofrece múltiples medios para conocer el mundo, que pueden incluso cambiar nuestra manera de concebirlo. En el hacer de las obras tiende a darse un pensamiento que es propio del arte; con esto quiero decir que el proceso creativo es una forma excepcional de pensar y conocer. Pero pensar no es lo mismo que investigar.

6. La práctica no se opone a la teoría artística

Suponer por el hecho de que una producción artística contenga un componente reflexivo esta tendría automáticamente atributos de investigación es equívoco. Entonces, ¿cuál es el conocimiento propio del arte? El conocimiento y la experiencia en el arte se producen tanto en la práctica como en la reflexión teórica. Y es aquí, a mi

³ Díaz y Holzapfel. «Propuesta de actualización de criterios de metavalorización académica de la creación artística de la Universidad de Chile», 2013.

⁴ Ver Christopher Frayling, *Research in Art and Design*. Londres: Royal College of Art, 1994.

⁵ Graeme Sullivan. «Studio Art as Research Practices». *Handbook of Research And Policy in Art Education*. Mahweh, NJ: National Art Education Association: Lawrence Erlbaum Associates, 2004.

juicio, donde debiéramos evitar oponer la práctica a la teoría artística, sino más bien integrarla. Tanto la práctica como la teoría articuladas nos permiten producir un tipo de «conocimiento artístico» al que llamaremos investigación en o a través de las artes. Este tipo de conocimiento requiere de alguna manera ser explicado y diseminado, por lo general por medio de la escritura.

7. Distintas formas de investigación en el arte

La relación entre producción de obra e investigación se ha instalado en las prácticas y discursos académicos de las artes visuales. *Grosso modo* el conocimiento artístico puede adoptar distintas formas de investigación, para lo que se propone organizarlas considerando su dimensión ontológica, metodológica y epistemológica⁶, en función a su propósito (ver figura 1):

- *La investigación sobre las artes* que corresponde al caso de las pesquisas que se realizan desde la historia del arte o de los estudios visuales. En estas se establece una distancia respecto del objeto de estudio.
- *La investigación para las artes* provee, por medio de la práctica aplicada, de herramientas y conocimientos al servicio de un objetivo mediante la práctica artística. En esta el arte pasa a ser el objetivo y no el objeto.

- *La investigación en/a través de las artes* se refiere a la reflexión en la práctica, donde la práctica artística se configura como parte del proceso y el resultado de la investigación. Aquí no existe una diferencia delimitada entre práctica y teoría, ni separación entre objeto y sujeto, ni entre el artista y el investigador, viviéndose la práctica artística como parte del proceso y el resultado de la investigación.

8. Validar la investigación en la universidad legitima la libertad de las artes

Pensar en validar la investigación en la universidad es también legitimar institucionalmente la libertad de investigación en las artes. De igual manera, el aporte que entregan las artes a la universidad, ya sea brindando una comprensión creativa o mediante enunciados críticos sobre la sociedad, no implica dejar de cuestionar las estructuras y jerarquías establecidas. Como afirmó Deleuze, el arte debe enfrentar la academización como un acto de resistencia. Mi lectura es que esto debiera reforzar la tarea autónoma de producción de conocimiento y de lo que se denomina desde hace varias décadas investigación guiada por la práctica⁷, que está a la base del arte contemporáneo. Resistir al disciplinamiento universitario no significa huir de él, más bien lo contrario: adaptar el léxico de uso a los fines y propósitos del arte.

9. La creación y la investigación no pueden pensarse separadas en la enseñanza

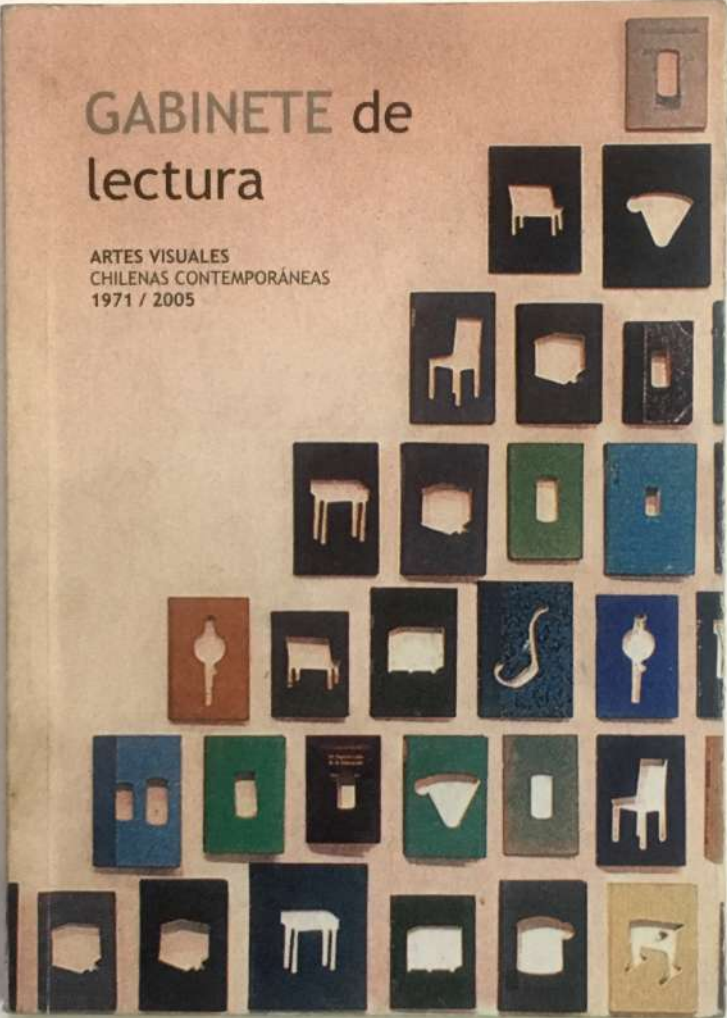
En qué medida puede articularse el arte y la investigación en el contexto universitario es algo que dependerá de las capacidades y destrezas correspondientes al ciclo formativo (pregrado/posgrado). La reflexión teórica y la escritura están entrelazadas institucionalmente en su enseñanza y son imprescindibles para acompañar el proceso de producción de obra. Esto implica comunicar el propio proceso creativo inmerso en una red de relaciones culturales y referentes contemporáneos, para lo cual tanto la reflexión crítica como la escritura resultan imprescindibles, no solo para egresar de la carrera, sino para la obtención de financiamiento (FONDART) y navegar en diferentes circuitos (de residencias, exposiciones y bienales). La impresión que me he formado es que, cuando abordamos cuestiones relativas a la teoría, estamos la mayor parte de las veces alfabetizando y nivelando con el horizonte puesto más en el pensamiento crítico que comprendiendo cómo se aprende y cuáles son las acciones claves en los procesos de enseñanza que permiten construir un pensamiento desde la experiencia de la creación y en diálogo con las teorías y campos disciplinares que confluyen en los estudios visuales.

⁶ Ver Henk Borgdorff. «The Production of Knowledge in Artistic Research». *The Routledge Companion to Research in the Arts*. London and New York: Routledge, 2012.

⁷ Biggs y Büchler. «Communities, values, conventions and actions». *The Routledge Companion to Research in the Arts*. London and New York: Routledge, 2012.

GABINETE de lectura

ARTES VISUALES
CHILENAS CONTEMPORÁNEAS
1971 / 2005



GABINETE DE LECTURAS: LITERATURA ARTÍSTICA Y VISUALIDAD EN EL SISTEMA DE ARTE CHILENO (1971-2014)

Alberto Madrid

Gabinete de Lecturas da cuenta de la relación de las palabras y las imágenes en el sistema de arte chileno, a través de tres modelos de curadurías: «Gabinete de lectura: Artes visuales chilenas contemporáneas 1971/2005», «Gabinete de lectura: Poesía visual chilena (2008)», «Sala de lectura: (Re)presentación del libro (2014)». La idea del gabinete corresponde a un dispositivo de estudio que arma una recolección de obras y prácticas que se pueden clasificar en tres correlatos: inscripciones, superficies y contenedor.

Inscripciones

La curatoría «Gabinete de lectura: Artes visuales chilenas contemporáneas 1971/2005» se puede considerar un ensayo de museografía dado que el montaje consideraba los siguientes espacios: la biblioteca del Museo Nacional de

Bellas Artes, un sitio web, intervención en la colección permanente del museo y la sala de exposición, en la que se distribuían dos corpus, uno de obras y otro de documentación. Su montaje funciona como un sistema de lectura en el sentido del recorrido, con la intertextualidad de las obras a modo de un relato espacializado.

En el andamiaje del gabinete se han estado implícitas historias ligadas a la biblioteca: la borgiana de la combinatoria; el desembalaje de Benjamin y la revisión de Flaubert; la biblioteca asociada a escritores cuya producción textual se caracteriza por la referencialidad, es decir, el peregrinar en la consulta de los libros. En ese sentido, Gabinete de Lecturas, como propósito de construcción de archivo para el estudio de las artes visuales chilenas contemporáneas, establece una relación de continente-contenido, entre la biblioteca del museo y la exposición. También reproduciendo el acto de la cita, en tanto volver a revisar y reescribir la historiografía de las artes visuales.

En las vitrinas del sector de la documentación de «Gabinete de lectura: Artes visuales chilenas contemporáneas 1971/2005» se encontraban ejemplares de libros, catálogos, revistas, entre otras fuentes primarias que se digitalizaron para ser consultadas en un sitio web, para alterar la lógica del documento expuesto que se mira, pero no se toca.

Entre otras operaciones, el andamiaje de la curatoría «Gabinete de lectura: Artes visuales chilenas contemporáneas 1971/2005» correspondía a una puesta en escena de obras con diferentes regímenes escriturales y su referenciación mediante la exhibición de fuentes primarias, en atención a que una de las características de la escritura de arte en Chile son construcciones discursivas, sin necesariamente estar documentada en la literatura artística.

El corpus de obras expuestas se puede ver y leer como un enunciado *scripto-visual* sobre la imagen y la palabra en la huella impresa en materiales gráficos que son recuperados, constituyéndose en



archivos para la construcción de obras. Se trata de revistas, libros, manuales (des)contextualizados que producen enunciados gráficos mediante la cita y sus remisiones.

La tradicional relación de complementariedad de la ilustratividad del arte y la literatura se alterará en la investigación de diferentes tipos de superficies de inscripción. Las categorías espaciales y temporales serán resignificadas en la página y en el libro como contenedor, estableciendo nuevas regiones mediante distintos usos de tipografías, la cita del sujeto escritural y su extensión fuera del libro. Todo ello quedando de manifiesto en la obra de Parra, Zurita, Lihn, Eltit, Martínez, Vicuña, que desdibujan los límites de la página y del libro deshabituando el recorrido del ojo del lector/espectador.

Superficies

A propósito de la mención de algunos poetas en el año 2008, en el «cubo» de la librería Metales Pesados (pequeño espacio de exposición en el interior de la librería), desarrollé otro gabinete. En este caso correspondía la relación de la imagen y la palabra en la poesía visual

chilena. Si en lo anteriormente descrito eran inscripciones, ahora se trataba de operaciones de desplazamiento de la página en blanco. Aquí el gabinete era la librería en su acumulación, distribución y clasificación del saber de los libros y el «cubo» como una superficie que reproducía –en las obras expuestas– las operaciones de expansión del soporte de la página.

El montaje tenía tres estratificaciones, no necesariamente en orden cronológico: Guillermo Deisler, Martín Gubbins, Anamaría Briede, Martín Bakero, Sybil Bintrup, Juan Luis Martínez, Gonzalo Millán y Cecilia Vicuña. La secuencia de revisión de prácticas corresponde a operaciones de superficie, el soporte libro y materiales de archivo.

La documentación de archivo para la curatoría se inicia con la recuperación de la exposición que vendría a representar la arqueología de la poesía visual chilena: «Salle XIV», en la Galería del Teatro Édouard VII, de Vicente Huidobro, París, 1922.

La atención en esta imagen de la habitación de Huidobro se puede considerar como el antecedente de la genealogía de la poesía visual chilena.

Los poemas pintados en el corpus de obra de la poética de Huidobro son un momento de experimentación sobre la relación de la palabra y la imagen, que tiene su inicio en 1912 con la publicación del poema «Triángulo armónico» en la revista *Musa*. Este caligrama es el comienzo de la investigación de la espacialidad del verso en la página, obra de transición pues mantiene la métrica de la poesía lírica.

De modo que los poemas pintados representan el relato *in medias res* de la genealogía de la poesía chilena, ya que la experimentación de la construcción del «espavero» en Huidobro se desarrolla en la cronología 1912-1931.

Posteriormente, en 1925, en Santiago de Chile, se exponen algunos ejemplares de los poemas pintados en el Salón de Junio, organizado por el diario *La Nación*, a través de Jean Emar, en la casa de remates Rivas y Calvo. La exposición marca un hito en el proceso de transferencia de información como momento de aceleración en el sistema de arte chileno en su proceso de modernización.



Contenedor

Con anterioridad trabajé la relación de la imagen y la palabra en las artes visuales chilenas y la literatura seleccionando un corpus de obras en que está la inscripción de la palabra en la superficie con diferentes regímenes textuales. Luego el desplazamiento de la superficie en la página en el caso de la poesía visual. Ahora me ocupo de la representación del libro y su materialidad.

Lo que paso a describir da cuenta de un proceso de investigación que tiene su continuidad en una curatoría realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes en el año en curso que tiene por título «Sala de lectura: (Re) presentación del libro (2014)».

Esta curatoría responde en su montaje a una operación de localización, en el sentido que distribuye obras que se encuentran en el depósito –el lugar donde está guardado el fondo de la colección del museo– y que se puede considerar por su agrupación equivalente al sistema de ordenamiento de una biblioteca –lugar de selección,

clasificación y distribución–, lo cual supone la combinatoria del orden en su infinidad borgiana en asociación con su relato «La biblioteca de Babel».

Temporalmente, se saca del fondo de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes una selección de obras para armar la edición de un guión que se designa «Sala de lectura» y que tiene en su agrupación como correlato la representación y desmaterialización del libro.

«Sala de lectura» en atención a que las obras en el montaje muestran libros en su iconografía, donde aparecen mujeres, hombres y niños con la presencia del libro, ya sea leyendo, posando o como objeto de decoración. Con relación a la desmaterialización del libro, no solo está su representación como parte de la composición, sino también aparece en cuanto presencia física en el fuera de cuadro, ampliando su significación en el libro objeto, libro de artista. A la vez, la expansión y desplazamiento del significante mediante otras materialidades distintas a las de la tela como en la frontera de lo escultórico cuando el libro es usado como soporte de obra.

Un montaje es una puesta en escena. A través de la distribución y disposición se establece un campo de visión y de legibilidad. A semejanza del acto de leer –que es un recorrido– en «Sala de lectura» el espectador/lector mira e interpreta.

«Sala de lectura» es también una metáfora del tiempo de trabajo en la biblioteca del museo como parte de la investigación y documentación de la revisión y proposición de este guión curatorial. De ahí que se considera el museo como un texto, dentro del cual esta curatoría es un ejercicio de intertextualidad.

La relocalización de las obras se estructura en cuatro capítulos: 1. El acto de leer; 2. Modos de leer; 3. Desmaterialización del libro; y 4. Mirar/ leer.

En resumen, Gabinete de Lecturas corresponde a un modelo de investigación escritural sobre las artes visuales chilenas de carácter revisionista, en el sentido que pone en tensión el canon de la historiografía del arte chileno desde el correlato de la literatura artística.



VERÁS UN MAR
DE AERAS

VERÁS BARRIDOS
EN EL MAR

VERÁS UN DIOS
DE HAMBRE

VERÁS
DIABLOS

EN EL MAR

Raúl Zurita
«Verás», 2012
Una acción de Raúl Zurita y Fernando Prats.
Escuela de Arte, Universidad Diego Portales

LA MONTAÑA VERDE ON PASEO DE
1500

VERDE
1103
EN
RUBA

VERDE ANTES
EN RUBA



VERÁS UN MAR
DE PIEDRA
DE PIEDRA

VERÁS MUNDOS
EN EL MAR

VERÁS UN DIOS
DE HAMBRE

VERÁS
VERÁS

VERÁS EL MAR
EN LAS CUMBRES

VERÁS
IMMORABLES
EQUILIBRIO

VERÁS
VERÁS

VERÁS LAS
VIDAS
DEL FIN

VERÁS
CIUDADES
DE AGUA



VEAS EL MURALE	VEAS UN PAÍS DE FUGA	VEAS ESTIMADOS A LOS QUE MURD	VEAS AMERICO EN EN FUGA
VEAS EL ALBA	VEAS SOLDADOS EN EL ALBA	VEAS MUJERAS CON SANGRE	VEAS PASADAS FLORES
VEAS DE LOS EN FUGA	VEAS QUE SE VA	VEAS NO VER	VEAS Y LLORARAS

AGRADECIMIENTOS

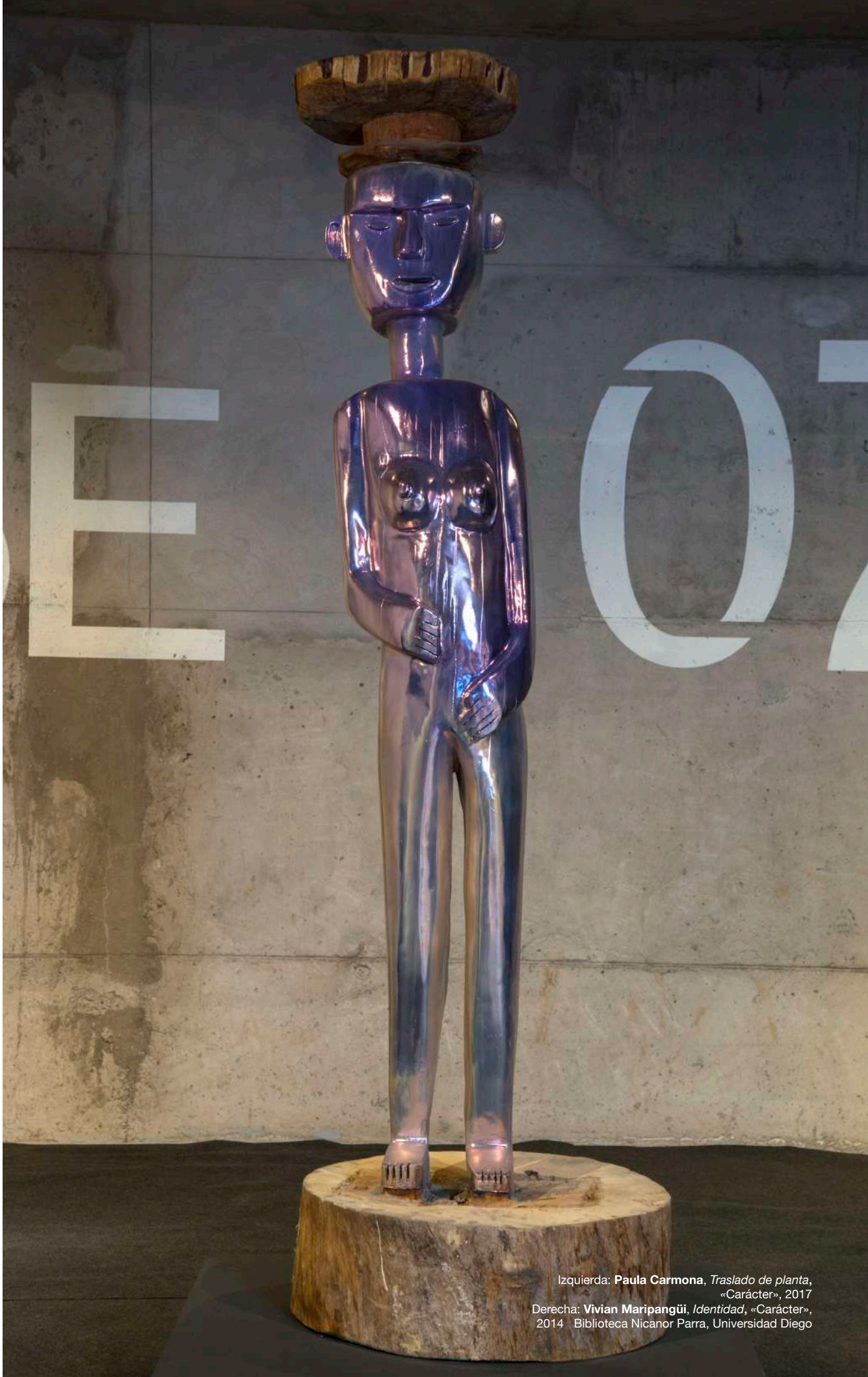
Agradecemos la colaboración de todos aquellos que, de manera directa o indirecta, han estado apoyando las distintas iniciativas y proyectos de nuestra escuela:

Mathias Klotz (decano FAAD), Leonor Castañeda (secretaria académica), Paulina Toro (coordinadora de extensión), Lorena Molina (secretaria), Egidio Gatica (jefe administrativo), Centro de Alumnos de Arte (CEART) y a todos los autores y artistas que participaron en esta jornada.

Agradecemos especialmente la participación en el Coloquio, del académico y Director de Forum Permanente de la Universidad de Sao Paulo, Martin Grossmann.

udp Escuela de Arte

FACULTAD DE ARQUITECTURA, ARTE Y DISEÑO



Izquierda: Paula Carmona, *Traslado de planta*,
«Carácter», 2017
Derecha: Vivian Maripangüi, *Identidad*, «Carácter»,
2014 Biblioteca Nicanor Parra, Universidad Diego

Profesores que han formado parte de
la Escuela de Arte de la Universidad
Diego Portales / 2006 - 2018

Aguirre, Gonzalo	Galende, Federico	Morales, Enrique
Aravena, Claudia	Gallardo, Cristián	Muñoz, María Elena
Arcos, Natalia	García, Isabel	Najmanovich, Mariana
Babarovic, Natalia	Garfias, Hernán	Navarrete, Carlos
Balez, Olivier	Goldenberg, Macarena	Navarro, Mario
Becerra, Yennyferth	González, Claudia	Novoa, Soledad
Berrios, Pablo	González, Javier	Pavéz, Víctor
Birke, Julen	González, Nury	Pérez, Carlos
Brantmayer, Jorge	Guerrero, Claudio	Pozo, Patricio
Bravo, Viviana	Gumucio, Ignacio	Prieto, Alejandra
Briceño, Jessica	Halart, Sophie	Pulido, Gerardo
Brugnoli, Pablo	Hamilton, Patrick	Purdy, Caterina
Cabieses, Jorge	Hernández, Antonia	Ramírez, Camila
Carmona, Rosario	Herrera, Carolina	Rodríguez, Consuelo
Castañeda, Leonor	Infante, Javiera	Rojas, Rodrigo
Castillo, Ramón	Isenrath, Hans Paul	Salineros, Cristian
Celis, Claudio	Karantzi, María	Sánchez, Francisca
Céspedes, Juan	Kind, Patricio	Santos, Juan José
Cociña, Joaquín	Krause, Rainer	Schopf, Demian
Correa, Claudio	Kroeger, Peter	Silva, Antonio
Correa, Isidora	Langlois, Pablo	Silva Avaria, Cristian
Costa, Carlos	León, Cristian	Steeger, Patrick
Croxatto, Bernardita	Leonhardt, Alejandro	Szmulewicz, Ignacio
Cruz, Daniel	Leyton, Sebastián	Trujillo, Marcela
De Girolamo, Ughette	Lira, Andrea	Valenzuela, Macarena
Del Río, Isabel	Lobos, Rodrigo	Vega, Rodrigo
Díaz, José	Loebell, Ricardo	Vergara, Rodrigo
Domínguez, Patricia	López, Paz	Vidal, Klaudio
Durán, Andrés	Machuca, Guillermo	Vidal, Sebastián
Edwards, Raimundo	Madrid, Alberto	Vidaurre, Miguel
Fernández, Estevan	Maza, Norton	Villarreal, Alicia
Ferrer, Pablo	Mazry, Kika	Yáñez, Camilo
Fontecilla, Josefina	Mellado, Justo	Yovane, Christian
Franco, Nicolás	Molina, Alejandro	Zabala, Maite
Frigerio, Ismael	Mora, Alex	Zegers, Aymara





«El museo es el mundo: la experiencia cotidiana».

HÉLIO OITICICA, 1967