

CHILE ARTE EXTREMO

*nuevas tendencias
en el cambio de siglo*

Carolina **Lara**
Guillermo **Machuca**
Sergio **Rojas**



Patrick HAMILTON
Mario NAVARRO
Livia MARÍN
Francisco VALDÉS
Ignacio GUMUCIO
Guillermo CIFUENTES
Iván NAVARRO
Mónica BENGEOA
Jorge CABIESES
Demian SCHOPF

CHILE ARTE EXTREMO

*nuevas tendencias
en el cambio de siglo*

Máximo CORVALÁN
Cristián SILVA-AVARIA
Carolina RUFF
Rodrigo BRUNA
Claudio CORREA
Sebastián PREECE
Patrick STEEGER
Isidora CORREA
Camilo YÁÑEZ
Pablo FERRER

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN, por Carolina Lara	5
Traducción	XX
EUFORIA Y DESAPEGO, por Guillermo Machuca	15
Traducción	XX
EL CONTENIDO ES LA ASTUCIA DE LA FORMA, por Sergio Rojas	35
Traducción	XX
ENTREVISTAS, por Carolina Lara	77
01 Patrick Hamilton	79
Traducción	XX
02 Mario Navarro	87
Traducción	XX
03 Livia Marín	95
Traducción	XX
04 Francisco Valdés	103
Traducción	XX
05 Ignacio Gumucio	111
Traducción	XX
06 Guillermo Cifuentes	119
Traducción	XX
07 Iván Navarro	127
Traducción	XX
08 Mónica Bengoa	135
Traducción	XX
09 Jorge Cabieses	143
Traducción	XX
10 Demian Schopf	151
Traducción	XX
11 Máximo Corvalán	159
Traducción	XX
12 Cristián Silva-Avaria	167
Traducción	XX
13 Carolina Ruff	175
Traducción	XX
14 Rodrigo Bruna	183
Traducción	XX
15 Claudio Correa	191
Traducción	XX
16 Sebastián Preece	199
Traducción	XX
17 Patrick Steeger	207
Traducción	XX
18 Isidora Correa	215
Traducción	XX
19 Camilo Yáñez	223
Traducción	XX
20 Pablo Ferrer	231
Traducción	XX



CONSEJO NACIONAL
DE LA CULTURA Y LAS ARTES
FONDART

Copyright © Carolina Lara
Equipo editorial: Carolina Lara, Guillermo Machuca y Sergio Rojas
Producción y entrevistas: Carolina Lara
Dirección de arte y diseño: Mariana Babarovic
Retratos: Gonzalo Donoso www.gonzalodonoso.cl
Otras fotografías: Jorge Brantmayer
Asesor de edición: Roberto Gómez
Transcripciones: Juan Lara
Traducciones: José Manuel Quiroz
chileartextremo@yahoo.com

Patrick HAMILTON
Mario NAVARRO
Livia MARÍN
Francisco VALDÉS
Ignacio GUMUCIO
Guillermo CIFUENTES
Iván NAVARRO
Mónica BENGEOA
Jorge CABIESES
Demian SCHOPF

CHILE ARTE EXTREMO

*nuevas tendencias
en el cambio de siglo*

Máximo CORVALÁN
Cristián SILVA-AVARIA
Carolina RUFF
Rodrigo BRUNA
Claudio CORREA
Sebastián PREECE
Patrick STEEGER
Isidora CORREA
Camilo YÁÑEZ
Pablo FERRER

Carolina Lara (Osorno, 1971) es periodista formada en la Universidad de Concepción (1989-1993), Licenciada en Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile (1994-1995) y estudiante del Magíster en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile. Colaboradora estable de El Mercurio desde 1995, escribe sobre arte también para otros medios y catálogos de obra, desempeñándose, al mismo tiempo, en el ámbito de la gestión y la difusión cultural.

Translation on page XX.

INTRODUCCIÓN

Carolina Lara

Introduction

“CHILE ARTE EXTREMO: nuevas tendencias en el cambio de siglo” es un libro que propone un acercamiento inédito a la escena crítico-experimental surgida en el país de posdictadura, ya que se perfila desde las voces de sus propios protagonistas: reúne las entrevistas a veinte artistas chilenos emergentes entre las décadas de los 90 y de los 2000, con una completa recopilación de fotografías de obras que permiten recorrer desde sus inicios las respectivas trayectorias para verificar nexos y singularidades. Este acervo trabajado por la periodista Carolina Lara se enfrenta al análisis exhaustivo de Guillermo Machuca y Sergio Rojas, destacados académicos nacionales que –desde la teoría e historia del arte, y la filosofía– entregan sus propias lecturas sobre un arte reconocido genéricamente como “neoconceptual” y que en Chile ha acontecido en un contexto de grandes transformaciones políticas, sociales y culturales.

VEINTE MIRADAS

La idea de hacer el libro “CHILE ARTE EXTREMO: nuevas tendencias en el cambio de siglo” surgió por una situación bien puntual. A punto de arrancar el nuevo siglo, ya hacía un tiempo que se vivían cambios importantes en la historia artística local, ocurriendo un fenómeno de proliferación de autores y propuestas nuevas, inserto en un contexto de posdictadura, neocapitalismo y globalización. Sin embargo, no había publicaciones –de llegada y lecturas amplias– que dieran cuenta de ello. Una instancia editorial que revisara estas tendencias de carácter crítico-experimental y que tuviera un alcance más o menos masivo. Y esto era grave: había una distancia entre este circuito de obras “neoconceptuales” y “la gente”, en un momento en que se pasaba del discurso público al ejercicio de las políticas de apoyo cultural.

Cuando emergía un buen puñado de artistas de avanzada dando cuerpo a un circuito, ¿qué sabía (y sabe) de arte contemporáneo el “gran público”? Mientras el arte en Chile se sacudía de la dictadura, cambiando, revelando otras preocupaciones, ¿qué pasa entre esta escena y la sociedad en que se inserta? Es más, ¿qué pueden decir los jóvenes artistas chilenos al mundo? Y, mientras este movimiento se fortalece en Santiago, ¿qué pasa con el arte en regiones?

Sólo esta paradoja estaba clara: mientras proliferaba la producción de catálogos específicos de obras con análisis de connotadas firmas –un material de registro, difusión y reflexión fundamental, pero parcial, fragmentado y elitista–, el último libro, que hasta esos momentos permitía revisar la historia en la biblioteca del arte chileno, había sido escrito en 1988. De los autores Gaspar Galaz y Milan Ivelic, “Chile Arte Actual” era el único material de consulta con una perspectiva que abarcara casi todo el siglo XX, abordando los hitos del proceso de modernización de la plástica nacional hasta fines de la dictadura. Sobre el arte de los '90, prácticamente no había textos. Una falta editorial donde las excepciones –como el catálogo de la tercera exposición de “Chile, cien años de artes visuales” (2000, Museo Nacional de Bellas Artes) curada por Justo Pastor Mellado; las recopilaciones anuales de Galería Animal, del Centro Cultural de España, de la desaparecida Galería Posada del Corregidor; la publicación de la muestra “Cambio de Aceite” y el número especial de “Arte y política” de la revista Crítica Cultural– confirmaban la regla.

En el año 2004, el proyecto “CHILE ARTE EXTREMO: nuevas tendencias en el cambio de siglo” bien podría haber sido una especie de homenaje: se inspiraba en el carácter didáctico de ese libro de la Universidad Católica de Valparaíso, que hasta hoy se publica. Pero esta nueva investigación encontró su lugar en un diálogo entre el periodismo especializado, la teoría del arte y la filosofía, efectuando lecturas y cruces no necesariamente historiográficos sobre las prácticas emergidas el último tiempo, donde también hablan los protagonistas de estas narraciones, una selección de veinte artistas que ha egresado de universidades locales entre las décadas del 90 y de los 2000. Cada uno de ellos fue entrevistado con la idea de abrir sus propuestas a nuevos públicos, de entender en qué consisten estas nuevas tendencias e ir en busca de aquello que aún no ha sido dicho a través de la infinidad de catálogos que han incitado.

La periodista Carolina Lara, el teórico e historiador de arte Guillermo Machuca y el filósofo Sergio Rojas, son los autores de esta investigación. Un equipo que seleccionó a los artistas en la medida de su inscripción en pleno cambio de siglo: por la consistencia de las respectivas producciones artísticas, la persistencia en un trabajo que los ha llevado a ser individualidades reconocidas en el circuito experimental chileno, y por la efectiva inserción tanto local como también ha ocurrido –en varios casos– a nivel internacional. Son artistas nacidos entre 1968 y 1978, formados en universidades locales y que han irrumpido en el medio preferentemente durante la segunda mitad de los años 90 (Patrick Hamilton, Mario Navarro, Livia Marín, Francisco Valdés, Ignacio Gumucio, Mónica Bengoa, Guillermo Cifuentes, Máximo Corvalán, Iván Navarro, Patrick Steeger, Cristián Silva-Avaria, Sebastián Preece, Claudio Correa, Carolina Ruff, Rodrigo Bruna, Demian Schopf y Camilo Yáñez). Para terminar de perfilar el período y dar luces tenues sobre el futuro de la escena con algunos talentos muy recientes, pero que ya han dado que hablar: Isidora Correa, Jorge Cabieses y Pablo Ferrer.

¿La metodología? Ésta ha implicado documentación, análisis bibliográfico, la entrevista in situ, la reflexión y la discusión constante al interior del grupo. En las entrevistas se ha buscado que los mismos artistas se pronuncien sobre sus obras y el contexto, para entender –desde su génesis– propuestas generalmente complejas, aportando las imágenes de obras que permitan realizar un completo recorrido a través de las respectivas trayectorias. La cercanía del lenguaje coloquial y la fluidez de una conversación, se rescatan aquí como estilo autónomo y complementario al planteamiento teórico. A su vez, los textos reflexivos que anteceden a las entrevistas se hacen desde distintas especialidades y con un lenguaje pensado, al mismo tiempo, en la accesibilidad de la información, completando un material periodístico, gráfico y analítico que se relaciona en un diseño coherente a la visualidad abordada y al sentido masivo de la publicación. Todo este material se difunde también en PDF a través de la Web, con un concepto visual que busca facilitar la lectura y recoger en forma viva el espíritu de obras singulares, la estética de un entramado visual preciso, ya más cercano a las corrientes internacionales en el tránsito al siglo XXI.

El libro abarca –entonces– unos diez años, a partir de la instauración de importantes cambios en el mundo del arte nacional, al entrelazarse tendencias neoconceptuales y posminimalistas, énfasis crítico-experimentales, la transición democrática, el florecimiento de una sociedad neocapitalista, la conformación de una institucionalidad cultural y la emergencia de un grupo numeroso,

informado e inquieto, que sale de las universidades y pronto copa el circuito del arte local, para aventurarse en la internacionalización de sus carreras. Todo esto en un momento histórico donde se tiene la justa sensación de que en el arte todo es posible.

La instalación, el video arte, los desplazamientos hacia el objeto y el espacio de lenguajes como el grabado, la pintura, la escultura o la fotografía, obras efímeras, el trabajo con desechos, con el propio cuerpo, con el paisaje o la ciudad: éstas son algunas de las prácticas que los artistas de los '90 han heredado de un siglo de vanguardias en el mundo, y de tres décadas de modernizaciones en la plástica chilena, las que comenzaron por los años 60 para radicalizarse entre los '70 y '80 con un movimiento reconocido como Escena de Avanzada. Pero el momento y el lugar han cambiado, y la generación actual ha conjurado su propia escena. ¿Cómo es? He aquí algunas aproximaciones.

Para el bronce (frases que han quedado dando vueltas, que no necesariamente salvó el trabajo de edición y que continúan siendo indicios de las condiciones del arte chileno actual): “El arte chileno es una lata” (Mario Navarro). “Yo misma me he preguntado si esto no se ha transformado en una pequeña formulilla” (Livia Marín). “Me pego con una piedra en las... (*piiip*)... si alguien llega a comprender totalmente mi trabajo” (Francisco Valdés). “Con Machuca, Silva-Avaria y Dittborn, formamos una especie de Club de Toby” (Patrick Hamilton). “Nunca lo he dicho, pero soy hijo de detenido desaparecido” (Máximo Corvalán). “Pese a que me molestaba que allá hubiera puras minas cuicas, entré a la Católica porque la Escuela de Arte de la Chile en ese tiempo se había cerrado” (Mónica Bengoa). “El arte siempre ha sido elitista” (Cristián Silva-Avaria). “¿Qué hago acá?” (Sebastián Preece trabajando en un subterráneo con un montón de escombros). “El lenguaje de la Escena de Avanzada era como comer ulpo: es nutritivo, pero no para todos los días” (Camilo Yáñez). “Siento que no me acomoda producir obra a través del método Fondart” (Isidora Correa). “Salir de Chile me abrió el coco de manera brutal” (Demian Schopf). “No me interesa cómo hablan de arte los teóricos” (Iván Navarro). “Acá las estrategias de filiación y de inscripción de obra son bastante enredadas y torcidas” (Guillermo Cifuentes). “Ya pasó lo conceptual” (Rodrigo Bruna). “El peor mal que tiene el arte en este minuto son los curadores” (Patrick Steeger). “Como si a uno le pidieran andar de Chapulín Colorado todo el día. Y ¿quién paga el chipote chillón?” (Claudio Correa al ser cuestionado sobre su doble presencia en el circuito experimental y el comercial). “Mi problema es con el exceso de universidad que tiene aquí el arte. Con una manera de ser ‘inteli-

gente' que está buena para jugar ajedrez, pero que no seduce a nadie" (Ignacio Gumucio). "Hasta ahora, nunca he vendido una obra ni las he realizado para ello" (Carolina Ruff). "La fantasía que yo tenía cuando entré a la escuela era que no se podía pintar" (Pablo Ferrer). "Por tener un trabajo interesante, no me costó entrar al circuito. Aunque trabajé con Gonzalo Díaz en el magister y se vea sospechoso" (Jorge Cabieses).

EL NUEVO EXTREMO

La publicación cuenta con entrevistas realizadas por la periodista Carolina Lara, durante 2004 y 2005, a cada uno de los autores seleccionados. Reuniones que se sucedían mientras Santiago se dibujaba con nuevas y fabulosas autopistas, con letreros resplandeciendo al atardecer, con más cemento, más hijos, con más vértigo y menos tiempo para sentarse a pensar. En reuniones personales y vía e-mail, a través de múltiples llamadas telefónicas, en visitas a exposiciones, en sesiones fotográficas por sitios urbanos, leyendo catálogos y sitios Web, antes de que viajaran por el país o al extranjero, veinte voces fueron grabadas en plena juventud y con carreras en ascenso, refiriéndose a la génesis y al desarrollo de sus obras, a las estrategias y temas singulares; al contexto común. Hasta armar un itinerario que pone en resistencia la idea de que efectivamente esta generación, que promedia los 30 años de edad, conforme una "escena local", lo que implicaría encontrar nexos y filiaciones más allá de las incumbencias generacionales.

Junto a abundantes imágenes de obra que permiten efectuar recorridos individuales y lecturas paralelas, las secciones son una galería que además aborda temas como la situación del arte y del artista (joven) en Chile, la realidad histórica que le ha tocado enfrentar y lo que entiende por arte en un contexto bien diferente al de sus antecesores.

¿Cuáles son las escuelas que han marcado pautas? ¿Cuáles los maestros determinantes, los referentes, la manera de entrar al circuito? ¿Por qué estos autores parecen estar más cerca de las neovanguardias internacionales que de la historia del arte chileno? ¿Cómo se relacionan con el mundo de la teoría, de la docencia y con otros ámbitos del quehacer cultural? ¿Cómo se gana la vida en Chile un artista dedicado a instalaciones, disposiciones objetuales y a montajes eminen-

temente efímeros? ¿Cómo asume la manualidad y la tecnología? ¿Y temas como la identidad, lo doméstico y cotidiano, lo público y lo privado, la propia biografía, la trama urbano-social, la historia? ¿Cuál es el rol del artista (en Chile)?

Por supuesto que varias de estas preguntas no tienen respuestas únicas, conllevan cuestionamientos nuevos o múltiples cavilaciones. Porque si algo está claro al momento de la investigación es que la historia recién se escribe.

Con esta oportunidad de elucubración, el teórico de arte Guillermo Machuca y el filósofo Sergio Rojas, entregan sus propias versiones sobre el arte chileno de este tiempo, abordando en los respectivos textos problemáticas como la relación con las prácticas precedentes, la academización de los lenguajes, la renovación de los géneros, la noción de instalación y neovanguardia, la internacionalización de las estrategias, el vaciamiento político, más la problemática relación arte-contexto, entre otros tópicos imprescindibles en el ámbito de la estética y la filosofía contemporáneas.

En “Euforia y desapego”, el primer autor propone un corte inaugural para la escena de los '90 dado por dos exposiciones clave: Zona Fantasma (1994, Gabriela Mistral) y la I Bienal de Arte Joven, curada por él en 1996 en el Museo Nacional de Bellas Artes, y donde se consagran artistas de fines de los '80 junto a algunas individualidades surgidas a comienzos de la década entonces presente. Junto con proponer los ejes que permiten una lectura general del grupo –determinada por operaciones de desplazamiento de la pintura y del grabado, por innovaciones escultóricas, el posminimalismo, la cosmética del consumo, la lejanía de los referentes internacionales y el problema de la precariedad en el arte chileno, entre otros–, el académico aborda también algunas condiciones propias del contexto actual, como la dilución de las categorías de lo local, la crisis del arte y su situación en los entramados de la cultura global.

“El arte se ha normalizado, se ha vuelto descaradamente paranoico, mimetizado con aquello –el mediatizado imaginario cultural y social del poscapitalismo– que supuestamente debiera interpelar”: ésta es una de las inquietantes conclusiones a las que Machuca llega en sus “Dieciséis notas sobre arte chileno actual”.

El historiador plantea, además, que una de las condiciones que explican las actuales características del campo plástico local es “la academización del arte y del pensamiento crítico dentro de la enseñanza universitaria”. En estrecha relación con esto, dice, “habría que contemplar un creciente proceso de vaciamiento o adelgazamiento de determinados contenidos formales y narrativos de índole socio-político tal cual habían sido producidos por el arte chileno desde la década de los 60 hasta la recuperación democrática”.

Luego, en el texto “El contenido es la astucia de la forma”, Sergio Rojas realiza una exhaustivo análisis de las condiciones del arte chileno actual, ejemplificando sus reflexiones con análisis de obras que exceden la selección de este libro; ordenando, al mismo tiempo, su texto en temas como el problema de lo internacional y la localidad, arte y dictadura, la reflexión irónica, la interrogación al poder desde el arte, para culminar con un capítulo en el que intenta dilucidar una pregunta inmensa: “¿Por qué el arte es hoy tan ‘importante’?”.

Una clave para Rojas es si las generaciones más recientes de artistas pueden ser comprendidas efectivamente bajo el rótulo de “posdictadura”, donde temas y recursos usuales son lo cotidiano, la parodia, el fragmento, el work in progress y la relación crítica con el poder. “Si bien son varios los artistas que señalan que la dictadura es el tema político de sus obras, lo cierto es que, en muchos casos, dicho tema opera más bien como un recurso o pretexto para investigaciones estéticas y formales acerca de sus propios procesos de producción”, dice el teórico sobre un movimiento de obras donde parece ser propia la distancia entre el arte y “la cosa pública”.

A través de estas páginas, el académico interroga las nuevas tendencias desde ámbitos ineludibles para la estética actual, como la noción de “contemporaneidad”, la crisis de la historia del arte, la “muerte del arte”, el “retorno” de la pintura, la preeminencia de “lo internacional”, la relación entre arte y política, entre arte y vida, la estética del consumo, los fenómenos de globalización y la sociedad del espectáculo. Al mismo tiempo, el filósofo se sumerge en algunas coordenadas clave del pensamiento contemporáneo, como la sociedad del control y la biopolítica, contextualizando las vanguardias locales de entre siglos, y proyectando la noción de arte en la compleja e inestable realidad actual.

“Hace ya mucho tiempo que el arte no es simplemente un medio en el cual se procesan aspectos de la realidad, como si se tratara de hacer ingresar en el ámbito del arte ciertas situaciones, objetos o significados predados, para entonces proceder a poner en obra una reflexión o una perspectiva al respecto... El arte subvierte, desvía, transgrede las formas y los códigos inerciales de producción y significación del mundo. ¿Será éste el momento en que la lógica de la modernización entra en una situación de crisis o de un definitivo agotamiento, planteando entonces la necesidad de recuperación de una cierta densidad local?”, continúa agudo el autor.

De este modo, “CHILE ARTE EXTREMO: nuevas tendencias en el cambio de siglo” se plantea también como una instancia para que dos importantes teóricos del ambiente artístico nacional reflexionen sobre lo ocurrido y confronten sus miradas, realizando sendos aportes en un territorio donde han primado los diálogos furtivos, los análisis fragmentados y las propuestas dispersas.

En definitiva, el libro se acerca desde distintos puntos de vista a una escena artística, perfilada en posdictadura y en sintonía con las corrientes internacionales, desde un país que intenta superar su carácter insular enfrentándose a las redes de la globalización, entre el ocaso de los ideales y el despuntar de un nuevo milenio. Un arte extremo en el tiempo, en el espacio geográfico y en una sociedad re-fundada entre el trauma y el fulgor engañoso de un éxito económico donde los líderes son efímeros y los ídolos colectivos no son más que creaciones de farándula.

LA AVANZADA DESDE “EL CUERVO”

Una noche de invierno de 2004, al fondo del Bar El Cuervo, había un grupo reunido después de una inauguración en la Galería Bech. “Yo, cuando vi a Leppe, encontré tan potente su trabajo que no lo pude resistir y me puse a escribir sobre él”, algo así decía Nelly Richard a unos pocos artistas y un par de periodistas que quedaban junto al expositor, para explicar su ausencia entre las firmas que hay detrás de las nuevas generaciones. Con la teórica que dio nombre a la Escena de Avanzada, se conversaba relajadamente sobre arte. Era una hora en que afuera llovía y adentro se dibujaba el abismo entre dos momentos de nuestra historia. Entre la neovanguardia de la dictadura y la generación emergente durante los primeros gobiernos democráticos. Una distancia

que se terminaba de explicar varios días después, por teléfono, cuando al otro lado del auricular, la reconocida teórica francesa radicada hace décadas en Chile, argumentaba que no podía escribir sobre la escena joven chilena, porque ninguna obra lograba conmoverla como alguna vez lo hizo Carlos Leppe con su enorme cuerpo gritando su historia de contenciones, impulsándola a elaborar uno de los textos más locuaces de la teoría chilena (“Cuerpo correccional”, 1980).

Bien particular resulta esta escena del arte que comienza a perfilarse en el país a mediados de los '90. Si es que –en primer lugar– existe tal escena única. Además, no es muy nacional, sino de Santiago. Se gesta en escuelas de arte universitarias que proliferan principalmente aquí como fenómeno afín, y de donde egresan artistas con ciertas retóricas comunes y temas similares, que tienen referentes cercanos, y que suelen trabajar con teóricos también locales. Generalmente los mismos. Pese a que se funda una institucionalidad que llega a fortalecer las prácticas jóvenes, las obras se concentran principalmente en algunas salas, galerías y museos de la capital. El sistema de validación implica tanto el aporte de curatorías como de teóricos que –obviamente– reúnen a artistas de su particular interés. También cunden las postulaciones en base a concursos de proyectos, desde el Fondo Nacional para el Desarrollo de las Artes –Fondart– hasta determinar el acceso a las mismas salas de exhibición. Se funda una suerte de política institucional del “proyecto”. Dentro de un circuito que abarca la Galería Metropolitana –en Pedro Aguirre Cerda–, algunos espacios en el Centro y unos pocos en Vitacura, se pasea un contingente de artistas de vanguardia que es reconocido genéricamente como “conceptual”, siendo uno de tantos temas de discusión la imprecisión y el anacronismo del término.

Todos demuestran una preocupación por la autopromoción y por perfeccionarse a través de posgrados, academias y pasantías tanto nacionales como extranjeras (la mayoría ha pasado por el Magíster en Artes Visuales de la Universidad de Chile). Varios son docentes. “Artistas-gestores”, saben llevar muy bien sus obras y “moverlas” en el circuito, dentro y fuera de nuestras fronteras. Son individualidades marcadas que no suelen integrar colectivos, dialogando apenas ocasionalmente con otros ámbitos de las artes, como el teatro, la literatura, el diseño, la música y el cine. No hay un movimiento interdisciplinario. Sí algunas voluntades que buscan instancias de creación paralelas, incursionando como curadores de exposiciones colectivas o como administradores de espacios alternativos, evidenciando así sus molestias frente a la estructurada institucionalidad cultural, de la que todos dicen ser críticos. No obstante, dependen fuertemente de ella.

De poco comprometida socialmente, de ser una especie de engendro académico, de erudita y sin alma, de oportunista y superficial. De todos estos cargos ha sido acusada la promoción de artistas de los '90. Cuestionada dentro de sus propias redes, vilipendiada por los artistas de corte más clásico, y por un público que no alcanza a reconocer sus códigos ni a reconocerse en un grupo de obras que acude con familiaridad a las neovanguardias internacionales de los años 60 y 70. Pese a que los maestros están principalmente en la Escena de Avanzada, entre otros agentes de un arte crítico en plena dictadura. El contexto dispar de los '90, impulsa a estrategias que ya no acuden al cuerpo ni a la ciudad, ni menos al sesentero eslogan del artista como un agente que puede activar un cambio social. Los creadores de hoy realizan quiebres radicales en los lenguajes, obras caracterizadas como desplazamientos, por traspasos y sucesiones de procesos técnicos, en un afán que redunde en el análisis y la crítica tanto del arte como de la institucionalidad, de las redes sociales y de aquellas que traman el poder. Pero una crítica que para muchos se queda en el espacio cerrado de una galería, en la disimulada intervención urbana, tejiendo historias escritas por teóricos y artistas-teóricos para un público (del arte) que en gran parte sólo parece estar formado por teóricos y por artistas-teóricos.

¿Qué personalidades se evidencian en estas páginas? ¿Artistas encerrados en sus talleres y computadores, leyendo libros y páginas Web, llenando formularios de postulaciones, viajando a bienales y a talleres de residencia en Estados Unidos y Europa? ¿O la de artistas que –atraídos por las pequeñas historias locales– construyen un itinerario que busca la conexión con el espectador (de acá), incluso nuevos espacios, deslindando las galerías hacia otros ámbitos de la ciudad, y hacia las salas que recién se abren en regiones?

Bueno, “CHILE ARTE EXTREMO: nuevas tendencias en el cambio de siglo” es un libro que se hizo pensando en que todos estos artistas son individualidades que –dentro de su aparente apatía y exacerbación analítica– sí tienen algo que decir a la sociedad. Y no sólo sobre arte, sino también sobre lo que somos –o sobre lo que nos hemos convertido– dentro de un país que ha cambiado y que se prepara justamente con este tipo de preguntas para celebrar el Bicentenario.

EUFORIA Y DESAPEGO

Guillermo Machuca



Guillermo Machuca (Punta Arenas, 1961) es Licenciado en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile (1984-1989) y académico en distintas universidades chilenas –Arcis, Diego Portales, Universidad Central–, siendo profesor de Historia del Arte Contemporáneo y Arte Chileno en el Magíster de Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile. También se ha desempeñado como curador, destacando en este ámbito su participación en la I Bienal de Arte Joven del Museo Nacional de Bellas Artes (1997), en Kent Explora Instalaciones (2002) y en el envío chileno a la XXVI Bienal de Sao Paulo (2004). Como ensayista, durante la última década su firma ha estado presente en importantes catálogos de exposiciones, libros recopilatorios y en textos de investigación sobre arte contemporáneo, contándose entre ellos las publicaciones “Chile, cien años de artes visuales: entre modernidad y utopía”, del Museo Nacional de Bellas Artes; el catálogo de la exposición “Cambio de Aceite”, y el libro “Primera mirada”, del Museo de Arte Contemporáneo.

EUFORIA Y DESAPEGO

Guillermo Machuca

INTRODUCCIÓN

Un análisis orientado a examinar los aspectos más distintivos que caracterizan la actual producción artística en el contexto local, no puede dejar de prescindir de un cierto pie forzado, a saber: su comparación con el arte precedente. En efecto, el reconocimiento de una escena actual de arte obliga a establecer su diferencia y su continuidad respecto del arte y la producción crítica desarrollada en Chile en estas últimas tres, incluso, cuatro décadas. Se trata, en este sentido, de un problema que, desde el punto de vista histórico, constituye la condición de posibilidad que permitiría un análisis relativamente certero y preciso, orientado a establecer los rasgos formales, materiales y temáticos producidos por las últimas promociones de artistas en comparación con sus fuentes o modelos anteriores.

Ahora bien, ¿cuáles serían estas formas producidas por el arte actual en relación con el desarrollado por la escena precedente?

Responder esta pregunta supone el reconocimiento de determinados antecedentes y referencias provenientes del arte anterior y que, por continuidad o superación, han constituido ciertos modelos y lenguajes insoslayables para la comprensión del arte actual. Supone, a su vez, considerar estos modelos como una especie de líneas de fuerzas, cuyo rendimiento formal y lingüístico es susceptible de ser tensionado con la producción actual.

Llegado a este punto, una interrogante se hace ineludible, incluso obvia: ¿porqué se hace necesario recurrir, al momento de intentar un análisis de la producción actual, a la preeminencia del arte y la crítica precedente?, ¿cuál es este arte y cuál es su producción crítica?, ¿y el porqué de su relevancia en relación con el arte producido por las últimas generaciones?

La recurrencia obligada a la escena precedente –la desarrollada desde los años 60 hasta los últimos años de la dictadura militar– no es aquí un simple capricho obligado para quienes se encuentren en la coyuntura de interpretar las características más distintivas que articulan el campo de las artes visuales en estos últimos años; tampoco refiere a una necesaria influencia ejercida por el arte precedente respecto de la producción desarrollada por la reciente generación de artistas. La historia del arte –particularmente en su llamada fase posmoderna– ha sido el relato embrollado que ha identificado las rupturas con las continuidades, los cortes con las vueltas, los saltos con los retrocesos; ha sido el relato de una historia en constante mutación, transformación y superación, realizada la mayoría de las veces de manera retroactiva, regresiva o simplemente referida a ciertos procesos de especulación mnemotécnica.

En este punto, resulta un hecho indesmentible la influencia de ciertos procesos teóricos y prácticos proyectados por el arte y el pensamiento crítico precedente en la producción de las nuevas generaciones de artistas. Esta circunstancia constituye un primer aspecto metodológico orientado a interpretar los rasgos reflexivos y prácticos inmanentes a la escena artística desarrollada en estos últimos años (en particular desde la recuperación democrática hasta hoy). De manera general, se trataría aquí de

la influencia proyectada por el arte y el pensamiento crítico (de filiación posestructuralista) al interior de las instituciones de enseñanza de arte, incluyendo –de paso– su posible reificación o consolidación académica.

Sin embargo, la academización del arte y del pensamiento crítico dentro de la enseñanza universitaria, constituye sólo una de las condiciones que explican las actuales características del campo plástico local; también –y en estrecha relación con esto– habría que contemplar un creciente proceso de vaciamiento o adelgazamiento de determinados contenidos formales y narrativos de índole socio-político tal cual habían sido producidos por el arte chileno desde la década de los 60 hasta la recuperación democrática.

Este vaciamiento a nivel narrativo se ha visto materializado en una explosión indiscriminada de tendencias y expresiones visuales, la mayoría sustentada en meras operaciones de lenguaje. Se trata, en este punto, de una inflación (de tipo cuantitativo más que cualitativo) tanto en lo concerniente a la visualidad como a la producción teórico-escrita que obliga a una necesaria revisión y discriminación por parte del análisis crítico.

Sin embargo, tanto el vaciamiento narrativo como la academización del arte y el pensamiento crítico no suponen un necesario adelgazamiento o decadencia del arte chileno actual en comparación con las supuestas bondades formales de la escena precedente. Una perspectiva histórica amplia, desarrollada por encima de la mera coyuntura, seguramente ofrecerá ciertos matices o detalles de naturaleza clasificatoria o discreta, positivamente excluyentes, encaminados a establecer aquellas “líneas de fuerzas” más intensas que han activado el campo o la escena de artes visuales de estos últimos años.

La necesidad de establecer la pertinencia de estas fuerzas (materializadas a nivel formal y simbólico en la producción visual) se justifica además por el siguiente hecho: las profundas transformaciones acaecidas en el contexto tanto local como internacional, particularmente desde la recuperación democrática chilena hasta los breves años del nuevo siglo (coetánea a la caída del muro de Berlín, la Guerra del Golfo, la consolidación de Internet –y demás medios comunicativos– y la creciente expansión del sistema neocapitalista a nivel global).

Por tanto, un análisis acerca de las condiciones que articulan la actual escena artística chilena, no puede dejar de prescindir de una triple cuestión, a saber: una creciente pérdida de validez de las otrora narraciones y fábulas sociopolíticas que nutrieron el arte chileno de vanguardia desde los años 60 hasta los últimos momentos de la dictadura militar; la academización del arte y del discurso crítico (de inspiración posestructuralista) al interior de la enseñanza de arte y, finalmente, el cambio acaecido en el contexto internacional y sus repercusiones en el ámbito local y regional bajo lo que se ha venido denominando como período posdictatorial.

El arte chileno desarrollado luego de la recuperación democrática de 1989, puede ser dividido en dos grandes períodos; el primero, iniciado con el actual sistema democrático hasta la mitad de la década de los 90; el segundo, reconocible en los últimos años del siglo anterior hasta cubrir las últimas generaciones de artistas surgidos en el presente siglo.

La pertinencia de esta distinción se encuentra aquí avalada por determinadas exposiciones, tanto individuales como colectivas que, por continuidad o ruptura, han ofrecido una relación respecto a ciertos procesos formales

y temáticos provenientes de la escena de artes visuales de los años 80; el primer momento (la primera mitad de la década de los 90) distinguido por una relativa dependencia respecto del arte y del discurso crítico desarrollado en Chile durante los álgidos años de la dictadura, y el segundo, salvo excepciones, caracterizado por una especie de aptitud de amnesia en relación a la historia y memoria pasada. En términos generales, dichos procesos –iniciados en los años 60 y exacerbados en el arte de la avanzada– refieren a una renovación del discurso de la pintura, la emergencia del arte objetual, la consolidación de los lenguajes de tipo tecno-mediáticos y la hegemonía del arte de la instalación (y recientemente transferidas al campo escultórico).

Ahora bien, la renovación de los géneros tradicionales de la pintura y la escultura, la experimentación con los lenguajes tecno-mediáticos y la ingente arremetida de las variadas y difusas formas asumidas por la instalación actual, no ha sido obviamente algo que ha distinguido la evolución del arte local de manera específica; esta renovación no ha hecho otra cosa que prolongar las transformaciones ocurridas en el contexto tecnológico; la crisis padecida por el arte vanguardista y modernista no puede dejar de ser pensada en prescindencia de la llamada industria cultural. Se trata de una contaminación –entre el discurso estético y la cultura de masas– que ha distinguido aquellas zonas geográficas más desarrolladas a nivel económico y tecnológico (y proyectada a nivel planetario bajo los actuales sistemas informáticos).

Esta ampliación a nivel genérico tiene sus antecedentes en Chile de las décadas de los 60, 70 y 80; guarda una incuestionable relación con el desarrollo económico y tecnológico del país; en particular, con la expansión de las comunicaciones y el consiguiente acceso a la información por parte de las últimas generaciones de artistas locales.

Aun así, esta creciente “actualización” de determinados modelos o referencias extraídos del circuito internacional (desde las primeras publicaciones de arte –catálogos, revistas, etc.– hasta la masificación de Internet a mediados de la década de los 90) no ha sido en Chile implementada con independencia del contexto tanto social como económico. Incluso –como ocurrió con el arte de los ’60 y el llevado a cabo en los años de la dictadura militar–, el imperativo que ha supuesto su traducción (y no su mera copia) ha sido determinante en el devenir de nuestro arte de avanzada. La necesidad de traducción inmanente al arte chileno de impronta neo o posvanguardista le ha otorgado a la producción estética local su sello más productivo. Se trata de un asunto decisivo a la hora de evaluar la producción local de estos últimos años, en particular si se considera el hecho inquietante que supone la rapidez y la instantaneidad de la información actual, con el consiguiente peligro de una recuperación (y no una productiva apropiación) de la copia o el plagio.

Esta actualización consciente respecto de las condiciones de recepción local, no ha sido constante en el desarrollo del arte chileno de estas últimas décadas; ha sufrido una serie de mutaciones, caracterizadas por un creciente proceso de deslegitimación de las otrora necesidades que suponían su traducción en relación al contexto sociopolítico. Esta pérdida de validez de determinados contenidos sociopolíticos comienza a hacerse explícita en la segunda mitad de la década de los 90.

Más allá de las causas de este vaciamiento, a nivel cronológico es posible reconocer –como se indicó más atrás– dos momentos históricos precisos en la evolución del arte chileno luego de la dictadura militar.

El primero, representado por aquellos artistas aparecidos a comienzos de la década de los 90 y que –excluyendo uno que otro caso– expusieron en las colectivas Zona Fantasma (Natalia Babarovic, Pablo Rivera, Manuel Torres, Nury González, Carlos Montes de Oca, Pablo Langlois, Patricio Rueda, Mario Soro y Manuel Torres, Galería Gabriela Mistral, 1994) y en la I Bienal de Arte Joven, curada por quien escribe (Natalia Babarovic, Nury González, Voluspa Jarpa, Pablo Langlois, Carlos Montes de Oca, Iván y Mario Navarro, María Victoria Polanco, Pablo Rivera, Cristián Silva y Alicia Villarreal, Museo Nacional de Bellas Artes, 1996/1997); el segundo, con las bienales subsiguientes (en particular con la última, denominada Subversiones Imposturas y en la que habría que destacar, en función de este libro, los nombres de Claudio Correa, Ignacio Gumucio, Patrick Hamilton, Livia Marín, Sebastián Preece, Demian Schopf y Francisco Valdés), la exposición organizada por el Magíster de la Universidad de Chile, “Frutos del País”, en donde expusieron treinta de sus egresados (Museo de Arte Contemporáneo, 2002), la muestra colectiva –con cuarenta expositores– “Cambio de Aceite” (en donde habría que destacar a Voluspa Jarpa, Patrick Hamilton, Ignacio Gumucio y Francisco Valdés, Museo de Arte Contemporáneo, 2003) hasta incluir las diversas galerías –tanto estatales como privadas–, cuya programación ha privilegiado un concepto artístico refractario en relación a las formas y discursos tradicionales de la pintura y la escultura (destacando dentro de las primeras las galerías Animal, Balmaceda 1215, Gabriela Mistral, Metropolitana, la desaparecida Posada del Corregidor, el Centro Cultural Matucana 100, la Galería Bech y el Centro de Extensión de la Universidad Católica, por nombrar aquellos espacios más importantes en la conformación de las últimas tendencias de impronta posvanguardista).

Respecto del primer momento, su justificación se encuentra aquí avalada en consideración a las innegables influencias ejercidas por el arte crítico-experimental sobre la escena de artes visuales desarrollada con posterioridad a la recuperación democrática. En este sentido, el magnetismo proyectado por las obras precursoras de Francisco Brugnoli, Virginia Errázuriz, Carlos Leppe, Juan Domingo Dávila, Eugenio Dittborn, Arturo Duclos y Gonzalo Díaz –materializado a su vez a nivel de la enseñanza del arte– resulta un dato histórico insoslayable para entender la producción de Natalia Babarovic, Voluspa Jarpa, Pablo Langlois, Pablo Rivera y, en relación a los artistas escogidos en esta ocasión, la de Mario Navarro y Mónica Bengoa (y desde una empatía generacional, la de Francisco Valdés y Guillermo Cifuentes).

Ahora bien, ¿cuáles serían estas influencias visuales y teóricas proyectadas por el arte crítico-experimental de los '80 hacia las generaciones de artistas surgidos luego de la recuperación democrática?

Responder esta pregunta supone recordar determinadas rupturas formales y lingüísticas llevadas a cabo por el arte crítico-experimental o de avanzada respecto de los géneros canónicos de la escultura y la pintura chilena, a saber: su extensión y ampliación en dirección al espacio urbano, el arte corporal y su tensión con el ámbito de las técnicas de reproducción mecánica y electrónicas de la imagen. En este punto, el resultado de todas estas extensiones se ha materializado en una desconstrucción del discurso de la pintura y, en menor medida, del grabado y el dibujo (hasta extenderse al campo escultórico, tensionado por las actuales formas del arte objetual y de instalación).

En comparación a la importancia asignada al cuerpo como soporte de expresión privilegiado (sea el biográfico, físico, social o bajo sus diferentes sistemas y mecanismos de mediación públicas) por el arte de avanzada durante la dictadura militar, las diversas formas estéticas reconocibles en la producción visual de las generaciones aparecidas a principios de los '90 se ha caracterizado por un concepto estético tributario de una concepción crítica o experimental de tipo revisionista respecto a las posibilidades surgidas de los géneros estéticos de la pintura, el dibujo, la gráfica y el grabado en correspondencia con las profundas modernizaciones otorgadas por el discurso de la fotografía y el video.

La ubicuidad de la reflexión surgida en torno a los sistemas de reproducción tecno-mediáticos (tanto a niveles secundarios como terciarios) ha eclipsado las otrora expresiones ligadas al empleo del cuerpo y el espacio urbano. Se trata de un privilegio –la opción por los sistemas mediáticos y su tensión con las prácticas de la pintura y la escultura– que puede ser explicado en relación a la pérdida de validez de determinadas demandas ético-sociales asociadas a la estética neovanguardista de naturaleza deconstructiva. Esta crisis se ha venido manifestando en un creciente abandono del cuerpo individual y su relación, bajo una mirada crítica, con el cuerpo colectivo; el desgarramiento del cuerpo individual y colectivo ha sido reemplazado por una concepción performática de la imagen del artista (orientada a la exhibición promocional).

La crisis del arte y el pensamiento crítico ha sido homóloga a la dilución de aquellas categorías ligadas a lo nacional o local; ha sido homóloga a la expansión de la sociedad chilena al interior de las redes que traman la llamada cultura global.

Este proceso empieza a hacerse evidente en el arte chileno llevado a cabo desde la segunda mitad de los años 90 hasta consolidarse en el nuevo siglo. Respecto de esto, resulta necesario considerar el paso que iría desde Zona Fantasma hasta la primera Bienal de Arte Joven; ambas exposiciones pueden ser consideradas –incluidas las obras de Iván y Mario Navarro– como un perfecto acopio de prácticamente todas las operaciones formales y temáticas llevadas a cabo por el arte experimental chileno producido luego del discurso crítico acaecido bajo la dictadura. En estos ejemplos, todavía resultaba un leit motiv obligado una determinada mirada crítica (sostenida principalmente por las desvaídas operaciones de desplazamientos y expansión en relación con los géneros de la pintura, el dibujo, el grabado y, de manera ingente, de la escultura) coherente con cierta imagen del arte y el artista pavimentada por aquellas personalidades más sobresalientes –Brugnoli, Dittborn, Díaz, etc.– de la escena anterior. El influjo de las obras de los más conspicuos representantes de la avanzada, para la primera generación de recambio –N. González, V. Jarpa, P. Rivera, J. P. Langlois, M. Soro y A. Villarreal, entre otros– y extendida a la segunda –S. Preece, L. Marín, G. Cifuentes, P. Hamilton, P. Steeger, C. Ruff, P. Ferrer, J. Cabieses y C. Yáñez– más que ser restringida a sus meros aspectos visuales, tiene que ver también con una serie de aspectos tanto contextuales (el paso de la dictadura a la democracia) como principalmente profesional y laboral (lo que les ha permitido su inserción en el ámbito de la docencia).

I.

El arte chileno actual –el de inspiración neo o posvanguardista–, ha sido el producto de una serie de modernizaciones de tipo formal y tecnológico; refiere a un asunto que tiene que ver con el ámbito de las informaciones internacionales y su asimilación en el contexto local. En este sentido, ha supuesto un choque permanente de saberes y técnicas. La historia del arte chileno moderno resulta ilegible sin reparar en los sucesivos calces, encuentros y desencuentros, fricciones o choques entablados entre las diversas técnicas y saberes sobre la superficie inestable del país. ¿Cuál o cuáles de esos choques sería decisivo a la hora de hablar de la historia del arte moderno en Chile? Respecto de este punto, la reflexión desarrollada en el contexto local en torno al imaginario fotográfico y sus consecuencias lingüísticas y formales proyectada en contra de la pintura académica, el grabado y la gráfica le ha otorgado a dicha producción un sello distintivo, irrepetible en otras latitudes. Se trata de una reflexión que se ha extendido hacia los ámbitos del arte objetual y de aquella difusa expresión llamada instalación (y últimamente hacia el campo de la escultura).

II.

Respecto de los géneros de la pintura y la escultura, su presencia local testimonia una especie de revitalización en comparación a su precedente censura de tipo duchampeana; se trata, en este punto, de una reivindicación genérica inmune a toda recuperación neoconservadora. De esta recuperación, las obras de C. Correa, I. Gumucio, P. Ferrer, P. Hamilton, L. Marín y P. Steeger, por ejemplo, ofrecen un interesante espectro tanto formal como temático relativo a las renovadas posibilidades de una concepción de la escultura y pintura consciente de ciertos recursos (desde la abstracción minimal hasta las nuevas tendencias figurativas) orientados a reforzar la sobrevivencia y la vigencia de dichas disciplinas.

III.

El legado proyectado por la reflexión en torno al imaginario fotográfico (y toda su invaluable incidencia en los procesos formales y lingüísticos ligados a las operaciones de desplazamiento y extensión genérica) se ha visto consolidado en la doble vía de la pintura chilena actual: esto es perfectamente advertible tanto en las nuevas formas pictóricas de filiación geométrica (Hamilton, Yáñez y Silva-Avaria) como también en las de proveniencia figurativa o mimética (C. Correa, Ferrer y, por nombrar a dos artistas no incluidos en esta selección, Paz Castañeda y Judith Jorquera). En relación a la influencia más atrás destacada, los diversos procesos de expansión y desplazamiento genéricos, han llevado el discurso de la pintura hacia su contaminación con el soporte arquitectónico (Yáñez, por ejemplo); a veces esta expansión ha adquirido tal nivel de pregnancia con la arquitectura que se la podría vincular con la práctica de la instalación (ya sea por el camino de la intervención tanto pictórica como objetual). La pintura, en estos casos, ya no dispondría de una existencia específica, retraída del ruido presente más allá de sus fronteras admitidas. Incluso, podría abrirse al espacio urbano (es el caso de las primeras obras de Hamilton). Respecto de la pintura mimética, esta clase de concepción del género ha ido exhibiendo una saludable retracción, fundamentada en una recuperación de sus consabidos privilegios figurativos, devolviéndole de esta forma a la imagen un protagonismo otrora cuestionado por la llamada estética modernista (Ferrer y C. Correa). Se trata, en este punto, de una opción alternativa a la idea modernista que indica que la pintura es un hecho concreto y físico (como el realismo proyectado por la pintura de Gumucio). En este sentido, se podría decir que la pintura figurativa trabajaría a contra pelo de toda política de desplazamiento y expansión; la pintura figurativa no desplazaría, sino que reemplazaría; ofrecería una recuperación del viejo modelo del “cuadro ventana”, pero a sabiendas del carácter material y cultural de dicha metáfora.

IV.

En relación al ámbito de la escultura, los efectos de la reforma lingüística impulsada por las experimentaciones llevadas a cabo sobre las técnicas de reproducción tecnológica de la imagen han sido retardatarios en comparación a lo ocurrido con los géneros de la pintura y la gráfica. En este sentido, la escultura se encontraría aún en una fase de fundamentación y legitimación teórica; se encontraría todavía en los inicios de una inminente reforma genérica. Influida por la expansión operada sobre la pintura y la gráfica, reconocibles en las modalidades del arte objetivo y la instalación, la escultura actual estaría en condiciones de ofrecer la promesa de su expansión hacia los lindes del arte urbano (Ruff, Steeger y, desde ciertas disciplinas complementarias, M. Navarro y Preece); incluso extenderse a las ingentes formas abiertas por el land art (gesto reconocible en ciertas obras de Preece).

V.

La nueva escultura –en especial la urbana– no puede dejar de prescindir de ciertas transformaciones acaecidas en el contexto tanto urbano como político y social desde la dictadura hasta hoy. Lo mismo vale para el arte corporal. Ambas formas constituyen un cuerpo que funcionaría como mediación entre lo individual y lo colectivo, lo privado y lo público, lo escultórico y lo ciudadano. La creciente pérdida de validez del arte corporal y de las intervenciones urbanas tal cual habían sido desarrolladas en nuestra neovanguardia (Leppe, Altamirano y el CADA) es un hecho que no deja de ser inquietante desde el punto de vista político. Asistimos en el presente a un vaciamiento de las otroras fábulas sociopolíticas o, bajo otra perspectiva, su transformación en los límites impuestos por el nuevo contexto mundial (para Dittborn lo político de su obra depende de los pliegues que la constituyen). Lo político depende ahora quizás de las nuevas condiciones que traman el circuito internacional. El asunto ahora son las relaciones producidas entre lo local y lo global (lo que no implica su reducción a lo meramente geográfico); esto plantea la siguiente disyuntiva: ¿cómo salir de Chile convirtiendo dicha salida en signo estético y eficaz?

VI.

La promesa de una eficiente circulación del arte chileno en el campo internacional ha terminado por mermar la necesidad política de traducir lo local; con ello se ha perdido una cierta relación ética entre arte y sociedad civil; el costo de esta dilución ha recaído sobre el arte corporal y urbano. Salir de Chile implica controlar los aspectos promocionales y sobre todo informativos que acompañan el proceso de producción artística. A las bienales internacionales se arriba no sólo gracias a los agentes y mediadores que legitiman y sancionan lo producido en el campo artístico; se requiere también ir premunido de un equipaje que informe acerca de la obra entendida como objeto eximido del peso de lo local; se requiere, en definitiva, viajar en compañía de un objeto desterritorializado (dicha eficacia ha sido explicitada en las obras de Hamilton, C. Correa e I. Navarro, y antes por Eugenio Dittborn, Arturo Duclos, Gonzalo Díaz y Pablo Rivera, entre otros).

VII.

La preponderancia de la reflexión en torno a los procesos tecno-mediáticos ha sido en el arte chileno actual mucho más productiva que las diversas formas del arte corporal y urbano. ¿Las causas de dicho privilegio? De manera general, el declive del arte corporal –en otra época, en la dictadura en particular, intensificado por las obras de Diamela Eltit, Pedro Lemebel, Carlos Leppe y Raúl Zurita– y de las intervenciones públicas –llevadas al paroxismo por el CADA–, puede ser explicada por un ingente vaciamiento político perceptible en las obras de las generaciones surgidas luego de la recuperación democrática. El cuerpo tanto individual –biográfico, sexual y privado– como colectivo –social, histórico y civil– ha sido reemplazado por una concepción performática del artista (sometido a las redes de un sistema artístico cada vez más profesionalizado). En este sentido, el desgarramiento del cuerpo individual ha sido eclipsado por las variadas estrategias promocionales llevadas a cabo por los mismos artistas; y las carencias colectivas por la homogeneización impuesta por la ficción de un cuerpo social democratizado por la cosmética del consumo.

VIII.

No obstante, un análisis desprejuiciado respecto de aquella producción colindante con las actuales condiciones que traman el imaginario de la cultura de masas, no significa necesariamente el reforzamiento de una postura complaciente en relación al magnetismo expelido por la maquinaria neocapitalista. Tampoco una postura integrada o mimética en relación con las bondades ofrecidas por el mercado global. De lo que se trata aquí es de asumir, en la medida de lo posible, una determinada mirada crítica respecto de los efectos cosméticos proyectados por el mercado global en ciertos contextos dependientes, precarios, amnésicos, en constante transformación económica, social y tecnológica. Esta clase de trabajos no esconden el hecho que implica un evidente peligro –de ahí su riesgo– relativo a mimetizarse con aquello que cuestionan o interpelan; trabajan en los intersticios –a veces en los márgenes o bordes– de la ubicua maquinaria del consumo (P. Hamilton, L. Marín, F. Valdés, M. Corvalán, I. Navarro, D. Schopf).

IX.

Sin embargo, esta creciente profesionalización de la producción estética no ha supuesto una consolidación de la institucionalidad artística. El desgarró y la precariedad inmanente a la producción estética en contextos culturales como el nuestro, se ha prolongado –incluso reafirmado– por otros medios. Esta sensación de extrañamiento se encuentra en directa relación con la información, cada vez más intensa y disponible, proveniente del llamado circuito internacional. El deseo ahora depende de la sobreabundancia informativa de lo que ocurre más allá de los límites de un país sobrepasado en su asfixiante condición de insularidad. Pero a mayor información, mayor sensación de extrañamiento existencial; a mayor información, mayor sensación de desnudez apátrida. El arte y el artista –el marginal o periférico– pareciera en la actualidad deber su deseo de legitimación a la esperanza de ser reconocido por las redes (y sus mediadores o agentes) que traman el circuito global.

X.

La atrofia de lo local ha terminado por diluir el carácter *pulsional* tanto del cuerpo individual como colectivo. La presencia concreta del cuerpo era, en el arte anterior (el de avanzada bajo la dictadura), una condición irrenunciable a la hora de establecer las relaciones entre lo individual y lo colectivo; el cuerpo (incluida su mediación tecnológica) había sido un mapa concreto de la represión. Ahora, en cambio, pareciera haber asistido a una especie de reconquista de la representación, sea ésta la de la ilusión o la simulación. Se trata, bajo esta perspectiva, de adaptar la producción visual a su posibilidad de circulación continental o mundial. Después de la dictadura, el arte chileno puede ser “interesante” –o, en algunos excepcionales casos, exportable o vendible– a condición de mimetizarse con las formas y códigos estéticos administrados por el heterogéneo circuito internacional o, dependiendo de las fuerzas o poderes proyectados por las redes locales, ser parte de las políticas –siempre oportunas y correctas– asociadas a lo marginal, minoritario o multicultural. (Un número importante de artistas chilenos emergentes ha participado en las distintas versiones de bienales a nivel regional: Hamilton en la de Sao Paulo; M. Navarro, Yáñez, Marín, Silva-Avaria, Schopf y Ruff en la de Mercosur; Hamilton, Correa y Preece en la de La Habana; además de Gumucio, Silva-Avaria, Hamilton y Yáñez en la de Cuenca. Y también en aquellas existentes en otras latitudes: Correa, Gumucio y Corvalán en la de Shanghai, y Hamilton con I. Navarro, en la de Praga).

XI.

Frente a la pérdida de validez de lo político y lo local –tanto en sus versiones regionalistas o desconstructivas–, habría que sostener que la idea de un “arte chileno” resulta algo así como una perfecta entelequia. ¿No ha sido esto –incluso cuando hablamos del supuesto arte italiano, francés, alemán o cualquier otra denominación meramente geográfica y territorial, enteramente discordante a la energía exógena inherente a la producción estética– una constante histórica, susceptible de ser comprobada en la diversidad de estilos y lenguajes encontrables incluso en la producción de un mismo artista? El arte chileno, como la historia del arte, es una ficción. Excede la tiranía de las representaciones. Se sabe que las imágenes y las cosas, las palabras y los objetos, los enunciados y las visibilidades no pueden ser pensados bajo la exclusividad de una lengua y un código social impuesto de manera meramente ideológica. El deseo del arte es el deseo proyectado por el inconsciente del arte. Pero ahora el artista ya no estaría en condiciones de ofrecer una promesa de liberación tanto individual como colectiva; ya no sería el soporte esquizoide de una actividad desviada, excesiva, inútil o transgresora. El arte se ha normalizado, se ha vuelto descaradamente paranoico, mimetizado con aquello –el mediatizado imaginario cultural y social del poscapitalismo– que supuestamente debiera interpelar.

XII.

El teórico Paul Virilio sostuvo que el mundo se había vuelto demasiado pequeño, reducido, minúsculo. La expansión máxima del arte sería el llamado land art. Los problemas del mundo son los problemas del arte. En este sentido, el arte no podría estar ajeno a los temas de la destrucción, la catástrofe, el daño ecológico, la expansión del capitalismo, la violencia tecnológica, la desigualdad mundial, el crecimiento desmesurado de la población a nivel planetario, el desgaste de las viejas ideas libertarias y humanitarias y su reemplazo por las reivindicaciones de tipo ideológicas extremas, polarizadas, expresadas en una sucesión de gestos terroristas, suicidas o simplemente compensatorios de una o varias fracturas a nivel de la psique individual. La expansión del arte chileno requiere de una imperiosa toma de conciencia respecto de la ubicuidad de todos estos problemas. Ciertas obras surgidas de las nuevas generaciones parecieran exceder el mero localismo, expandiendo sus fábulas hacia los problemas comunes del mundo (de un mundo cada vez más asfixiante y reducido).

XIII.

El arte chileno actual debiera reflexionar sobre la siguiente constatación: la de un arte expuesto a la violencia de un territorio sometido a las fuerzas turbulentas que rigen la economía expansiva del mundo. El arte chileno actual, debiera *refundar* sus formas y sus fábulas asumiendo su posición suplementaria respecto de un universo en el instante de su catastrófica expansión-implosión.

XIV.

Frente a cierta hegemonía posminimalista, referida a la expansión de la pintura y la escultura hacia el arte objetual y la instalación, la ausencia de una producción asociada al arte urbano y las variadas formas del land art no deja de ser preocupante desde el punto de vista de un arte político en el sentido cívico del término. Esta falencia constituye la gran deuda del arte chileno actual y verifica un comentado vaciamiento a nivel político en el arte chileno de la posdictadura.

XV.

El arte chileno, respecto de esta ausencia, tendría una reserva que no dejaría de ser inquietante y estimulante desde el punto de vista geográfico y estético, a saber: el hecho de producirse en un espacio geográfico distante, exógeno, insular, pero que a la vez estaría expuesto a la implacable invasión de ciertas retóricas tecnológicas, económicas y estéticas irradiadas por la denominada cultura global. Entre la extrema precariedad y la máxima abundancia de estímulos mediáticos, la producción del arte chileno debiera apostar por una concepción estética –posmodernista, ¿por qué no?– acorde con los puentes precarios que unen los ámbitos trazados entre el máximo realismo y la máxima deformación (trátese de la pintura, escultura, fotografía, objeto o instalación).

XVI.

¿El máximo realismo con la máxima deformación? Se trata simplemente de proyectar los antecedentes reconocibles en las obras de Carlos Altamirano, Francisco Brugnoli, Gonzalo Díaz, Eugenio Dittborn, Juan Domingo Dávila, Virginia Errázuriz, Juan Pablo Langlois Vicuña, Carlos Leppe y Lotty Rosenfeld, entre otros, en los lindes de la producción actual, en donde habría que destacar los trabajos de Mónica Bengoa, Rodrigo Bruna, Jorge Cabieses, Guillermo Cifuentes, Claudio Correa, Isidora Correa, Máximo Corvalán, Pablo Ferrer, Ignacio Gumucio, Patrick Hamilton, Iván Navarro, Mario Navarro, Livia Marín, Sebastián Preece, Carolina Ruff, Demian Schopf, Cristián Silva-Avaria, Patrick Steeger, Francisco Valdés y Camilo Yáñez, por nombrar a los artistas escogidos en esta selección. En la mayoría de ellos, las políticas de representación han conservado el espesor lingüístico del arte chileno precedente, tributario de la época de la dictadura, pero actualizados bajo la demanda de las actuales condiciones tramadas por el contexto mundial.

EL CONTENIDO ES LA ASTUCIA DE LA FORMA

Sergio Rojas



Sergio Rojas C. (Antofagasta, 1960). Estudió Pedagogía en Filosofía en la Universidad Católica del Norte, hizo la Licenciatura y el Magíster en Filosofía en la Pontificia Universidad Católica de Chile; © Doctor en Literatura con una investigación acerca del concepto de escritura neobarroca como clave de comprensión de la subjetividad moderna. Es Director de la Escuela de Filosofía de la Universidad Arcis y Director del Centro de Investigaciones Estéticas del Departamento de Teoría de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Es profesor en el Programa de Magíster en Teoría e Historia del Arte de esta misma Facultad y en el Magíster en Estudios Culturales de la Universidad Arcis. Colabora permanentemente con artistas visuales escribiendo textos para catálogos y libros de arte. Es autor de diversas publicaciones, entre las que se destacan sus libros *Materiales para una historia de la subjetividad* (2002), *El problema de la historia en la filosofía crítica kantiana* (2003), *Imaginar la materia. Ensayos de filosofía y estética* (2003), *Las obras y sus relatos* (2004), *Nunca se han formado mundos en mi presencia. La filosofía de David Hume* (2004), *Pensar el acontecimiento. Variaciones sobre la emergencia* (2005).

EL CONTENIDO ES LA ASTUCIA DE LA FORMA

Sergio Rojas

1. EL PROBLEMA: LO INTERNACIONAL Y LA LOCALIDAD

Hace algunos años –específicamente en junio de 2002–, un grupo de artistas exponía en la Universität der Künste Berlín, Alemania. Se trataba de Elisa Aguirre, Beatriz Bustos, Isabel del Río, Catalina Donoso, Josefina Fontecilla y Josefina Guilisasti. Obviamente, en el contexto de un público universitario europeo, alemán, la condición de estas artistas, a saber, mujeres, latinoamericanas, chilenas, generaba una particular expectativa política. Podría decirse que “género”, “tercer mundo” y “dictadura militar” eran aspectos que no podían sino estar explícitamente presentes en estos trabajos. El embajador de Chile en aquella época quiso subrayar también esa expectativa de “alteridad”, celebrando en el catálogo la especial sensibilidad para con “lo otro” de la curadora alemana Jula Dech. Sin embargo, se dejó oír en aquella ocasión el comentario de que se trataba de una exposición, si bien de gran calidad, en cierto modo “demasiado internacional”. Se podría decir que más allá de las diferencias entre las seis propuestas, las cruzaba el problema de la crisis de la representación (sus límites, su ambigüedad, su historia, su materialidad), una cuestión –como se sabe– esencialmente contemporánea del arte. En efecto, una característica de la historia del arte en general, y especialmente en el caso del arte moderno, consiste en que desarrolla una conciencia con respecto a sus propios recursos representacionales. Así, el desarrollo del arte no corresponde sólo a la historia de los “temas” o motivos, en cada caso predominantes, sino a lo que podríamos denominar como la puesta en obra de una progresiva *reflexión sobre el lenguaje*. Esto significa abordar el problema de los límites del lenguaje, alterar los códigos establecidos de comunicación, cuestionar las relaciones de subordinación entre significante y significado, desplazar los límites genéricos hacia las fronteras con otros lenguajes y formas de producción artística.

Desde aquella prácticamente inadvertida anécdota en Berlín, he pensado con frecuencia en el tema de la densidad temática del arte en su relación con la localidad de emergencia. ¿Qué es la historia del arte? Es decir: la historia del arte es la historia de... ¿de qué? Pienso que lo que le da una historia al arte es la reflexión acerca de sus propios recursos representacionales. Es la puesta en obra de esa reflexión lo que permite articular tanto una historia nacional como universal del arte. Es también lo que

dispone en el plano individual la posibilidad de reflexionar un itinerario personal de obra. En este sentido, podría decirse que la historia del arte no es esencialmente la historia de los “temas” en cada caso predominantes. Para decirlo con una expresión acaso un tanto conservadora: *el contenido es la astucia de la forma*. Esta idea se encuentra a la base del presente texto. El problema que así queda propuesto es bastante complejo, pues la historia del arte no es como la historia de la ciencia. En efecto, por ejemplo, la historia de la química y la historia de la química en Chile narran dos cosas muy distintas, en donde la primera es la historia de un trabajo de investigación y producción de la razón experimental, a diferencia de la segunda que narra más bien la historia de las políticas institucionales que permiten el acceso a esa racionalidad “universal”. La historia del arte, en cambio, sólo tiene contenidos locales, aun cuando, especialmente desde el siglo XIX en adelante, exhibe la institución de un canon universal, en permanente cuestionamiento.

Para la elaboración de este texto he consultado una serie de escritos sobre artes visuales que yo mismo había elaborado y que se han publicado en el transcurso de los últimos cinco años en catálogos y libros sobre artes visuales. Me di cuenta de que casi todos estaban animados por la misma cuestión. Pensé entonces que podría articular un discurso unitario a partir de esos escritos. Por eso, más de alguien podrá reconocer, en el curso de su lectura, fragmentos de otros textos. Los artistas que menciono no corresponden exclusiva ni necesariamente a aquellos que en este momento son sancionados positivamente por los historiadores o críticos de arte (no soy ni lo uno ni lo otro), sino que operan más bien como ilustraciones adecuadas de las operaciones o conceptos que en cada caso estoy comentando. En verdad, la finalidad de este texto es exponer la idea de la autoreflexividad en el arte y señalar en qué sentido es posible reconocer esa problemática en la producción artística nacional más reciente, en un contexto en el que la lógica de la “modernización” en el arte (conforme a la cual la localidad exhibe el desarrollo de una constante “puesta al día”) ya no parece tan clara.

Uno de los temas recurrentes en la discusión respecto de la posibilidad de determinar qué sea lo “emergente” en las artes visuales en un momento determinado, es el problema en torno a la idea de la generación. De hecho, se habla, habitualmente, sin ánimo de mayor precisión técnica, de las “nuevas generaciones de artistas”. Lo que se quiere decir con esto es, me parece, que lo emergente en el arte no está dado simplemente por la aparición de nuevas individualidades en la escena, sino que se trata de un fenómeno que trasciende la singularidad de las nuevas propuestas. Pienso que esto es precisamente lo que le da una densidad reflexiva a la pregunta por las “nuevas tendencias” en el arte. De lo contrario se trataría simplemente de una especie de

inventario empírico, un catastro por lo demás siempre útil, e incluso necesario, pero que no se sostiene a sí mismo en términos conceptuales. Es desde esta perspectiva que la noción de “generación” comienza a tener sentido, al menos en el uso que se le da al término cuando se trata de señalar que han acontecido en el arte nuevas temáticas, nuevos recursos, nuevos intereses y, especialmente, *nuevas fronteras*.

Cabe en este punto indicar dos temas que, a mi juicio, resultan muy gravitantes para aproximarse a una noción de “generación” en el arte. En primer lugar, la relación que existe entre la institución artística y la promoción de nuevas figuras. En segundo lugar, lo que acabo de anunciar más arriba como “nuevas fronteras”. Con respecto al primer punto, es necesario observar que en Chile el reconocimiento e inscripción en las artes visuales está muy ligado al circuito académico, de manera que los artistas se van constituyendo en referentes para las generaciones más jóvenes no sólo en la medida en que éstas conocen la obra de aquellos, sino en cuanto que ambos se encuentran en esa escena institucional que es el taller. En Chile esta escena se encuentra preferentemente en las universidades. En este sentido, por ejemplo, el Programa de Magíster en Artes Visuales de la Universidad de Chile ha operado casi desde su inicio como uno de los elementos gravitantes en la promoción de nuevas figuras en la escena local. Otro aspecto que corresponde a esta misma condición académica del arte en Chile consiste en que, debido a circunstancias que aquí no desarrollamos, entre las distintas escuelas de artes, tales como teatro, danza, música, artes visuales, esa condición académica se proyecta en la mayoría de los casos como una formación propiamente *universitaria*. Es decir, los estudiantes pueden asistir cada vez más a una pluralidad de discursos y saberes que disponen posibilidades de integración transversal al interior de las facultades de arte y más allá de éstas. Esto ha incidido en un concepto transversal de la formación en el campo de las artes visuales, que se reconoce –al menos curricularmente– en los criterios que orientan la creación de las nuevas escuelas de artes (con atención, por ejemplo, más allá de la formación técnica en el oficio, a las áreas de estética, historia y metodología).

Con respecto al segundo punto. El arte es un lugar de procesamiento de temas, problemas y conceptos que surgen en la existencia concreta de sus agentes. Podría decirse que esto es lo que se refiere específicamente al contenido ideológico de las obras. En este sentido se puede hablar de la dictadura militar, el mercado, la identidad, la memoria, etc., como *temas* que en cada caso parecen caracterizar en su generalidad los intereses y sensibilidades personales de los artistas y del mismo público que sigue sus trayectorias. Sin embargo, el tratamiento artístico de esos temas exige también una renovación del *imaginario* que el

artista desarrolla en su trabajo de producción de obra. Es decir, podemos reconocer no sólo la recurrencia de ciertos *temas* que caracterizan a un grupo de artistas, sino también una *poética de los recursos* en la manera de desarrollar los temas. La *ironía* es aquí la figura más reconocible en las artes visuales. Por cierto, se trata de una constante del arte en general, especialmente del arte moderno, en cuanto que la ironía es la operación en virtud de la cual se pone en obra la *conciencia reflexiva sobre el lenguaje* en el arte. Cuestión que es propia del desarrollo del principio de la autonomía de la obra de arte. Pero en este caso se trata de la ironía que parece inherente al clima de una “época pos”. Es decir, el principio de la ironía, cuyo desarrollo caracteriza la historia del arte occidental, parece desplegarse hoy en la misma existencia cotidiana. Obviamente que en nuestro contexto este fenómeno no se puede analizar sin referir, casi de inmediato, el proceso de posdictadura y transición hacia la democracia que determina la historia reciente de Chile. Pero cabe ahora preguntarse, ¿acaso las generaciones más recientes de artistas pueden ser comprendidas bajo el rótulo de “posdictadura”?

Hoy existen en Chile una gran cantidad de escuelas de artes visuales, hecho que sumado a la proliferación de espacios y salas de exposiciones, y considerando también la oferta creciente de estudios de posgrado y pasantías en el extranjero, dan cuenta de un escenario muy distinto al que existía hace 15 años. Nos preguntamos entonces, ¿en qué sentido la localidad opera todavía como un motivo gravitante en este nuevo marco de condiciones de producción y circulación artística?

Otro tema absolutamente gravitante respecto al asunto que nos ocupa es la crisis actual del concepto de *Historia del arte*. Como en toda crisis, el concepto puede ser redefinido y fortalecido o simplemente desaparecer. En todo caso, el desarrollo del concepto y de la práctica curatorial resulta ser, en su diversificación e indeterminación discursiva, un claro síntoma de esa crisis. En noviembre de 2001 se realizó –en el Centro de Extensión de la Pontificia Universidad Católica de Chile– un Simposio Internacional sobre Teoría, Curatoria y Crítica. Los resultados generales fueron, según recuerdo, más bien decepcionantes. Participé como moderador en una mesa redonda cuyo título era “El discurso curatorial: ¿Teoría menor o inflación discursiva?”. Señalé en esa oportunidad que, a mi juicio, como “teoría menor” el discurso curatorial surge encabalgado sobre los objetos artísticos que parecen darle la palabra y, en consecuencia, la producción curatorial puede aparecer como la instancia para un procesamiento político y de aplicación de conceptos elaborados en otras instancias discursivo-teóricas, como por ejemplo, la historia del arte, la teoría del arte, la filosofía, la sociología, la teoría de género, etc. Estas teorías, en la lógica de la pregunta que nos convocaba en esta mesa, podrían acaso considerarse como “mayores”. En-

tonces debíamos preguntarnos, ¿es el discurso curatorial el lugar en donde ciertos conceptos provenientes de las “teorías mayores” son simplemente “puestos a trabajar”? Y con respecto al otro sentido que la pregunta anfitriona proponía, ¿qué habríamos de entender como “inflación discursiva”? ¿Será acaso lo que ocurre cuando las obras comparecen como el cuerpo del concepto que las convoca y articula? ¿Un discurso que en cierto modo “disuelve” los objetos en una estrategia que trabaja su propia instalación política e institucional; que da la palabra a las obras sólo para volver a tomarla de inmediato? El discurso curatorial, ¿un discurso subordinado o subordinante? Creo que, al menos en esa oportunidad, estas preguntas no fueron respondidas. Tampoco estoy seguro de que hayan sido al menos discutidas.

La crisis de la modernidad es también la crisis de una cierta manera de pensar la historia. En cierto sentido, podría decirse que lo que hoy cabe entender bajo el término de “lo contemporáneo” es precisamente una crisis de la concepción lineal de la historia y, consecuentemente, la imposibilidad de determinar el espesor de sentido de los acontecimientos que proliferan en nuestro entorno. Lo contemporáneo como crisis de la modernidad, en el sentido que aquí lo esbozamos, corresponde a la preeminencia de “lo internacional” en el arte hoy.

2. ARTE Y DICTADURA: LA REPRESENTACIÓN Y LO IMPRESENTABLE

El golpe militar y la dictadura condicionan fuertemente la producción artística en Chile durante el período que corresponde desde fines de los años 70 hasta el fin de la dictadura, en 1989. La relación que se puede conjeturar entre la dictadura militar y el impresionante desarrollo crítico y reflexivo de las artes, especialmente de las artes visuales, es algo que hasta el día de hoy está siendo pensado. Es precisamente a partir del momento en que se comienza a trabajar desde la relación arte/política cuando se provoca el fenómeno de la inscripción escritural de las artes visuales, fenómeno que hasta el día de hoy no ha dejado de desarrollarse, incluso llegando en ocasiones al exceso. Esta relación del arte con la política no está animada sólo por una especie de “voluntad de actualidad” que estremece a la academia, sino también por una peculiar voluntad de lucidez con respecto a los propios procesos y recursos de la producción artística. ¿Qué ocurre en esta relación arte/política con el golpe militar?

El problema se podría enunciar de la siguiente manera: la dictadura fue permanentemente la ilusión de la otredad, que al cabo del terror estaría lo absolutamente otro que la dictadura. Esto quedó claramente manifiesto en el slogan –que no podía

ser otro– de la Concertación el año 1989: “La alegría ya viene”. Es un elemento a tener presente a la hora de considerar la difícil caracterización de una generación de artistas cuyo imaginario ya no se puede denominar simplemente como de “posdictadura”, no sólo por la distancia en el tiempo con respecto a la dictadura, sino ante todo porque los referentes que se reconocen en sus respectivos procesos de producción, se relacionan de manera directa –en muchos casos– precisamente con lo que vino después del régimen militar. Sería posible en este sentido hacer una descripción fenomenológica del mercado y de su estética, en cuanto que ésta va emergiendo progresivamente como una dimensión esencial en la fase actual del capitalismo (denominada también “tardo-capitalismo” o “capitalismo avanzado”).

Si en los '80 cabía pensar un coeficiente crítico vanguardista en obras como las de Dittborn, Leppe o Zurita, su contexto de emergencia y sentido no podía ser la dictadura en Chile, dado que la supuesta “totalidad” institucionalizada de prácticas y saberes que debía ser puesta en cuestión ya no existía en nuestro país. Y no se trata sólo de que la dictadura hubiese destruido aquello que la vanguardia en el “primer mundo” tuvo por objeto desmantelar, sino que tal disolución de las redes omnicomprendivas y abarcadoras del poder habría ocurrido por un proceso que excedía en mucho a la dictadura chilena. Se trata de un “acontecimiento” a escala planetaria y que consiste en las transformaciones producidas por el capitalismo en su tránsito desde la modernidad hacia la posmodernidad (no necesariamente se trata aquí de “posmodernismo”). En efecto, si esto es así, entonces la “vanguardia” (término con el que siempre se quiere señalar, en general, la relación entre arte y emancipación) artística chilena, en la medida en que hubiese señalado a la dictadura como su contexto, en sentido estricto *no habría acontecido*. Lo cual implicaría también que en cierto sentido la dictadura chilena no habría acontecido en el escenario mundial, sino que más bien algo *ya acontecido en el planeta* (el tránsito hacia la posmodernidad globalizada del capitalismo) se haría acontecer en Chile con la dictadura (se haría acontecer todavía modernamente: como toma del Estado). Pero esto significa también que no sólo la vanguardia chilena pierde densidad “local” para el pensamiento que pretendiese circunscribirse a ella, sino que incluso la dictadura misma sería un acontecimiento que se hunde hasta casi desaparecer en el capitalismo global como su nuevo “soporte”. De aquí que el presente no pueda –al menos no sin dificultad– reconocerse en su pasado inmediato.

La dictadura es un acontecimiento a “escala humana” (el terror como escala humana del *pathos* de lo inhumano) en un contexto planetario cuya escala de inscripción (las redes de un funcionamiento global cuya virtualidad es su realidad) ya no sería humana. De la dictadura no quedarían huellas en el presente,



porque acaso aquella está ya inscrita y alojada en el presente en donde, sin embargo, se ha hecho irreconocible. Pienso aquí en una pintura del artista visual Claudio Correa, titulada “Si pudiera lo haría peor”, expuesta en Galería Balmaceda 1215 en noviembre de 1999 (el título de la obra de Correa corresponde a una frase pronunciada por el general Manuel Contreras en respuesta a preguntas acerca de sus funciones durante la represión como director de la DINA). Se trata de una pintura de gran formato en donde, mediante diversas técnicas, Correa representa figurativamente motivos alusivos a la dictadura militar en Chile (“atacados” dinamiteros a torres de alta tensión, también el atentado a la caravana del general Pinochet, pastos ardiendo, campos de concentración, pequeños soldados que, como hormigueantes sombras ínfimas, cruzan toda la pintura, etc.). Correa se ha servido como modelos de soldaditos de juguete y autitos *Matchbox*. El “asunto” de la obra es, por una parte, lo militar en relación a un espectador situado históricamente en el contexto de la *pos*-dictadura. Es en relación a esta *situación* que puede abordarse lo paródico del trabajo. En efecto, se articulan en la composición de las imágenes algunos signos de “lo terrible” con otros signos que corresponden propiamente al juego en el sentido de la escaramuza: como acontecimientos sin consecuencias, como si el acontecimiento no fuese sino su verosímil ya codificado. Una especie de juego o simulacro de guerra, una guerra “sin muertos”, un ensayo de acontecimientos, una historia que no tiene lugar.

Aunque no pueda dejar de lamentarlo, 1999. CLAUDIO CORREA. Políptico. Óleo sobre tela. 180 x 300 cm. Galería Balmaceda 1215, Santiago.

El artista Cristián Navarrete asume también este problema. Su proyecto “Siluetas” trama un itinerario de trabajos (pintura, fotografía, instalaciones, acciones de arte) en torno al drama de



los detenidos desaparecidos durante la dictadura militar en Chile. Su interés se aboca a las huellas y a los signos de la desaparición (las marcas del fondo en la superficie). ¿Cómo darle un cuerpo a la desaparición misma sin hacerla visible? Navarrete trabaja con la silueta de una sombra, recortada como el hueco del faltante. La sombra ensombrece, la silueta se recorta en algo que ella misma no es. En la obra “La sombra del servicio” (MAC, Santiago de Chile, 2000) dos siluetas troqueladas en un piso de parquet están rellenas con 500 tenedores y cucharas de níquel y plaqué. El servicio del casino fue desechado por la Fuerza Aérea de Chile (FACH) y adquirido por el artista en un mercado persa. Esta relación entre lo terrible y la cotidianidad es una constante en Na-

La sombra del servicio, 2000.
CRISTIÁN NAVARRETE. Parquet troquelado relleno con tenedores y cucharas. Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.

Ese mar que tranquilo te baña..., 2005. CRISTIÁN NAVARRETE. Instalación. Tres toneladas de rostros en yeso dispuestos en el suelo como piso a los visitantes. MAC, Santiago.

varrete. Su tema no es sólo la desaparición, sino la desaparición de esa misma desaparición en una cotidianidad construida sobre el olvido y el la articulación de los discursos de la reconciliación y de la transición. Volvemos a encontrar esa reflexión en una obra reciente: “Ese mar que tranquilo te baña...” (MAC, Santiago de Chile, 2005). El piso está cubierto por cientos de máscaras de yeso (a las que el rostro del artista ha servido de matriz). El público asistente puede caminar sobre estos “rostros”, los que se van poco a poco resquebrajando y rompiendo.

Otro artista joven, cuyo tema recurrente ha sido también el terror y la desaparición provocados por la dictadura militar es Máximo Corvalán. El año 2001 desarrolla el proyecto “Bestia Segura”, que consiste en una trilogía de tres instalaciones en distintas galerías de la ciudad de Santiago de Chile (Galería Metropolitana, Galería Balmaceda y Galería Animal). El asunto de este proyecto consiste en la ambigüedad de la vigilancia, temida y atesorada a la vez. El interés de Corvalán por los dispositivos de vigilancia va mucho más allá del malestar que éstos provocan en el espacio humano, pues investiga en qué sentido tales dispositivos resultan ser productores y articuladores de ese mismo espacio. El desarrollo de la trilogía “Bestia Segura” supone, por lo tanto, esencialmente, un especial interés en los efectos que esos dispositivos producen en las subjetividades. Los individuos puestos *al tanto* de los sistemas de vigilancia se encuentran seguros, esto es, al cuidado de “alguien” que los vigila *permanentemente*, que los inspecciona, que los escudriña, una especie de ojo insomne que vela por el común de los mortales. Violencia pacificadora. He aquí la fuente de los sentimientos encontrados que generan los dispositivos de vigilancia pues, tal como aquí lo desarrollamos, el énfasis no recae sobre los individuos vigilantes propiamente tales, sino sobre los sistemas que objetivamente les sirven de soporte, en la medida en que se trata de una vigilancia *sostenida*. Más recientemente, en la sala de exhibiciones de la California State University (Fullerton), Corvalán expone la obra “Free Trade Ensambladura”. Consiste en un diorama con una escenografía desértica (que corresponde al desierto de Atacama) que el espectador debe atravesar para entrar a la sala. En ese “paisaje” se encuentran los restos momificados de cuerpos humanos. Una vez en la sala, el espectador encuentra una momia atravesada con la palabra “welcome” en neón, además de la proyección de su propio paso por diorama proyectado en 6 metros aproximadamente. La momia –al igual que ocurre con el fósil– refiere en nuestro imaginario moderno una pieza de museo, haciendo de éste su lugar propio. Es como si el proceso natural de momificación consistiera desde un comienzo precisamente en la producción de esa pieza, para ser exhibida en la vitrina de un museo. El espesor natural del cuerpo momificado exhibe su distancia temporal con respecto al presente. Pero ocurre algo extraño con la momia, es como si no fuese del todo un cadáver.



En efecto, una momia es el significante caído de un relato: es un hecho natural y también un documento de barbarie. En su postura de miedo, de temblor congelado, hay también algo de resignación, como si en ese resto de cuerpo (en ese individuo del cual sólo ha quedado *su cuerpo como resto*, como lo que todavía queda cuando todo se ha perdido) se hubiese sedimentado también, como un enigma, la conciencia que tendría lugar en el instante mismo de la muerte. Ese cuerpo momificado, ahora en un museo, objeto máximamente protegido y dispuesto para una infinita contemplación y compasión, fue el violento resultado de la máxima exposición en la intemperie. La palabra “welcome” marca precisamente el hecho de que se revisita un pasado que

Free Trade Ensambladura, 2005.
MÁXIMO CORVALÁN. Instalación.
 Diorama con paisaje desértico
 y esculturas de momias
 atravesadas por letras de neón.
 California State University,
 Estados Unidos, y Galería Animal,
 Santiago.

permanece a una distancia infinita, como si fuese la historia de otro. El recurso de Corvalán en este trabajo es la estética del museo y la retórica de las vacaciones.

La dictadura va desapareciendo del escenario social presente, en la misma medida en que va adquiriendo un “cuerpo” en el *relato* de los sobrevivientes (recientemente en el *Informe sobre la Tortura*). Y si buena parte de las estrategias de los artistas visuales más jóvenes apuntan precisamente a cuestionar toda *densidad narrativa*, incluyendo la que puede encontrarse en el mismo arte (mediante operaciones tales como la ironía, la parodia, la indiferencia con respecto a la historia del arte chileno, el recurso explícito al lenguaje y a las formas de construcción del cómic, la publicidad, la cultura de consumo de clase B, etc.), entonces tendríamos que concluir que las “nuevas tendencias” no pueden pensar la dictadura como acontecimiento, no por una falta de relación con el “pasado” (como si la dictadura fuese sólo esa multiplicidad de relatos en la cual se ha territorializado por ahora), sino, en sentido estricto, por una difícil relación con el presente, cuando intentan reflexionar un estado de cosas que, en su satinada superficie estética, los “ha visto venir”.

Es interesante el caso del artista visual Rodrigo Bruna, quien ha considerado como motivos para desarrollar sus obras historias y situaciones de catástrofes históricas y políticas, aunque su interés está puesto claramente en una investigación estética acerca de sus recursos de construcción de obra. El *fragmento* es un dispositivo de producción visual de larga data en nuestro país. Bruna emplea la técnica conocida como *patchwork* para la realización de múltiples trabajos desde el año 1999. Desde aquí se comienzan a perfilar, cada vez con mayor claridad, intereses que orientan su reflexión y producción hacia el campo de la historia, con especial interés en los conceptos de resto y de ruina. Esto se desarrolla de manera consistente durante la prolongada estadía de Bruna en la Academia de Artes de Düsseldorf, Alemania. El proyecto de generar un programa de instalaciones a partir de una investigación (por momentos con carácter de “pesquisa”) es también familiar a este artista, quien el año 2000 ya había realizado en Chile, con excelentes resultados, la obra “Redoméstica”, que comprendía una serie de cuatro instalaciones en distintas salas de arte de la capital, tomando como motivo general el asesinato de cuatro mujeres, “dueñas de casa”, durante la dictadura militar en Chile. Es importante señalar la presencia que el fragmento, como concepto, tiene en la producción de Bruna, pues nos orienta con respecto a su interés por la historia y, por ende, en torno a la índole de su investigación. En ésta, la historia resulta ser el resultado de cruces entre distintos órdenes de acontecimientos, en que lo cotidiano, lo político y los fenómenos naturales, por ejemplo, se con-funden en la producción de un “presente” (que de ese modo es siempre el de los “sobrevivientes”) cuya historia



se encuentra perdida, olvidada y cifrada en múltiples materiales heterogéneos y heteróclitos, que ahora serán convocados e “interrogados” por el artista. La alegoría, el símbolo y la ironía resultan ser en el proyecto de obra más reciente de Bruna, “Zerstörung”, recursos necesarios para pesquisar una historia cuyo cuerpo de sentido corresponde más bien a la noción de “resto” que a la de una narración que se desarrolla en un tiempo simplemente lineal. La obra misma se propone como una articulación de los materiales encontrados, que en ningún caso supera o “corrige” ese carácter fragmentario. Especialmente interesante es, pues, la forma en que el proyecto relaciona crecimiento y destrucción, desarrollo y devastación, ciudad y descampado, etc., presentando una productiva tensión entre las ideas de *terremoto* y *demolición*. Esta ambigüedad se subraya con el título del proyecto, que presenta en alemán el término “destrucción”. Se trata, por lo tanto, de una propuesta visual de reflexión sobre procesos de creación artística en que la investigación previa tiene un lugar fundamental, pero se trata también de una reflexión sobre las paradojas de la modernización. En el año 2004, Bruna realiza la obra “108 Puzzlespiele”, en el Museo de Arte Contemporáneo. El proyecto surge del registro que el artista hizo en Düsseldorf, Alemania, en 2003, de tres sitios en demolición, material que dio origen a 108 rompecabezas, enviados a Chile y rearmados por 108 mujeres. La obra propone una relación con el trabajo de reconstrucción de las ciudades alemanas, realizado por mujeres al término de la Segunda Guerra Mundial. Así, Bruna continúa una reflexión sobre

108 *Puzzlespiele*, 2004. RODRIGO BRUNA. Instalación. Puzzles con imágenes de demoliciones, sobres de envío, monitor de TV, secuencia fílmica. MAC, Santiago.



historia y desastre, atendiendo especialmente al “protagonismo” de lo anónimo, que sólo se puede rastrear entre los fragmentos y escombros de la catástrofe.

En todo caso, si bien son varios los artistas que señalan que la dictadura es el tema político de sus obras, lo cierto es que, en muchos casos, dicho tema opera más bien como un recurso o pretexto para investigaciones estéticas y formales acerca de sus propios procesos de producción. Por ejemplo, el bien logrado trabajo de Camilo Yáñez, titulado “Línea de Puntos (¿Dónde está?)” (2000), es en buena medida una investigación formal sobre el paisaje chileno de la zona central del país: 100 carteles con el rostro (fotocopias) del pintor Juan Francisco González son emplazados en Curacaví. Sin forzar la relación, podría hablarse de una metáfora acerca de “presencia” de los desaparecidos en el paisaje emblemático de Chile (la estética de la “chilenidad” durante la dictadura proviene de los latifundios del centro del país), pero se impone la idea de que se trata de un trabajo de composición. En lo fundamental, por cierto, esto no tiene que ver particularmente con el proceso reflexivo de cada artista, sino con el hecho de que en la producción de las obras está necesariamente presente la distancia que existe en nuestro medio entre el arte y el gran público, o mejor dicho, entre el arte y *la cosa pública*. Pues no se trata de la cantidad de gente que asiste a los museos y galerías, sino de que en cada caso el público siente que ingresa en el arte, y no a la inversa. Es decir, si *a priori* todo puede ser arte, si nada ya resiste el despliegue de sus recursos, entonces el arte corre el peligro de quedarse “sin asunto”. Si en

Línea de puntos (¿Dónde está?), 2000. CAMILO YÁÑEZ.
Intervención paisajística. Madera, cholguán y fotocopias en blanco y negro del rostro de Juan Francisco González en un campo de Curacaví.

algún momento, a comienzos del siglo XX, se ensayó la negación de la esfera del arte para plantear el problema de la relación entre el arte y la vida, pareciera que hoy este mismo problema tiene como rendimiento la afirmación de la esfera del arte como algo que podría en principio fagocitar la totalidad de la realidad.

3. LA REFLEXIÓN IRÓNICA DE LA OBRA DE ARTE

Procesar teóricamente lo más arriba señalado, resulta, a mi juicio, de enorme importancia para entender en qué sentido la producción artística de lo que cabe dominar como “nuevas tendencias”, a partir de los rasgos generales que caracterizan esa producción, permanece en relación con el proceso de *tránsito* en el que todavía se encuentra el desarrollo de la sociedad neoliberal en nuestro país (contra los llamados a saldar cuentas definitivas con el pasado y volverse hacia el futuro, como si el presente fuese –ya sin ninguna densidad propia– sólo una línea divisoria entre el pasado de los historiadores y el futuro de los tecnócratas). La aparente paradoja que se intentará despejar consiste en que, por ahora, en la relación de las artes visuales con el presente se trata de desarrollar sus propuestas en el ámbito de una no-relación que es un momento esencial del capitalismo en su fase tardo-moderna. Se trata en líneas generales de la ilusión de que, de un lado, sólo existe el *pasado*, que ya no es y, desde el otro lado, el *futuro*, que es esencialmente virtualidad. Una especie de recaída en la “conciencia desdichada” del romanticismo decimonónico europeo, en que el artista se entusiasma estéticamente con su propio fracaso.

En este sentido, resultan interesantes los recursos de los artistas (la ironía, el pastiche, la cita lúcida, la obra como proceso, etc.) que en sus procesos de creación *realizan* un imaginario que, en ese mismo proceso de producción, se va *agotando*. Éste es precisamente el fenómeno que caracteriza al desarrollo de las artes visuales en el siglo XX, he aquí el sello de su “contemporaneidad”. Cuando el arte entra en relación con su propio límite, como límite interno, dado fundamentalmente por la lucidez que cruza la producción, entonces en la obra parecen *coincidir el inicio y el final*. Es lo que Hegel denominó la “muerte del arte”. La emergencia del proceso en la obra, la ideología estética de que el proceso es la obra, de que toda obra es un “work in progress”, de que la máxima radicalidad irónica de la obra es *exhibir su propia lógica de construcción*, en suma, esta insistencia en que la obra ha de ser portadora de las claves de su propia desconstrucción, puede ser entendida como el último paso dado en el desarrollo de la *autonomía* moderna del arte.

Al despuntar el siglo XX, la realidad se hizo veloz, compleja, ideológica, se des-estabilizó transformándose en un campo de batalla con banderas filosóficas. Este campo corresponde al ámbito de la representación. Y entonces ya no se trata simplemente de representar lo real, sino de dar cuenta de la realidad misma como representación. El cierto sentido el arte se vuelve contra sí mismo, o mejor dicho, contra su destinatario: arremete contra sus hábitos estéticos, contra la cómoda contemplación de códigos instituidos, contra la avidez burguesa de experiencia, etc. Esto se traduce en una exploración estética que hace emerger en la obra misma la dimensión que corresponde al soporte, al significativo, a la forma, al programa. En fin, toda la dimensión objetual y material del arte desplaza el protagonismo narrativo del “contenido” en favor de una reflexión sobre el arte mismo, considerado como proceso material de producción. Es precisamente en este cuestionamiento (con ribetes políticos y también filosóficos) que la pintura puede proponerse como aquello con respecto a lo cual hay que desplazarse, especialmente considerando que el marco y el soporte bidimensional de su campo concreto de trabajo subrayan el *límite* entre la interioridad idealista del arte y la exterioridad política, contingente, urgente, de la realidad social con la que se trataba de entrar en relación. En este contexto, se entiende que la pintura pudiera ser considerada en ocasiones como una “cosa del pasado”.

En el 2002, la joven artista Judith Jorquera trabajó durante seis meses en la realización de una reproducción de la pintura “La Balsa de la Medusa” (1816) de Théodore Géricault. Luego, una vez terminada, sumergió su trabajo durante ocho días en una playa de Valparaíso. Con el título “La Balsa de la Medusa naufraga en costas chilenas”, la artista expone la obra “naufragada” en la exposición “Cambio de Aceite” (MAC, Santiago de Chile, 2003), un cuerpo de óleo, sal y musgo sobre tela. De esta manera, la obra ingresa en la reflexión sobre el estatuto de la representación pictórica en el arte contemporáneo.

Las condiciones objetuales de la pintura señalan los límites al interior de los cuales se desarrolla *la subjetividad* del artista. Se trata, pues, de los límites de la autoría del individuo. En efecto, el modernismo en general significó el desarrollo de la producción de “mundos subjetivos”, y el desarrollo de lo conceptual y lo experimental estuvo al servicio de ese programa. Esto alcanza límites radicales cuando la subjetividad del artista intenta romper consigo misma (alterarse, cuestionarse, diseminarse, etc.), en el sentido de poner en cuestión la *unidad* consciente del sujeto creador. Pero esto es un problema que en cierto sentido no tiene solución, pues el artista no puede volverse contra sí mismo sin, por lo menos, transgredir los límites materiales del género en el que trabaja. La lucidez que se desarrolla al interior de la disponibilidad que le ofrece el cuadro tiene, en este sentido, límites



infranqueables. La propia subjetividad del artista se transforma en el espesor que distancia al arte de la realidad, cada vez más ausente. A la vez, también la historia habida en la política, en la ciencia y en la filosofía parecía indicar que la “subjetividad” ya no era el camino hacia la realidad. Y acaso esa territorialización subjetiva del pensamiento la expresaba especialmente la pintura. El arte debía entonces desdibujar sus límites genéricos, y eso significó potenciar aquello que en cierto sentido ya venía haciendo desde el Renacimiento: hacer de la obra misma una reflexión acerca de los procesos objetuales de construcción de mundo. Esto es precisamente lo que Hegel había anunciado como el “fin del arte”, cuando la obra se había hecho por entero el campo de expresión de una subjetividad cada vez más consciente de sí, quedando –por lo tanto– la obra subordinada al concepto *previamente disponible* en la reflexión. Simplificando las cosas, podría decirse que en Hegel el arte ha llegado a su fin cuando el destinatario de la obra ya no puede evitar comenzar su experiencia estética con la pregunta: “¿Qué ha querido decir el artista con esto?”. Como se sabe, la sanción de Hegel no se refiere a un acontecimiento puntual, sino a la época que se inaugura en el siglo XIX para el arte. Podemos ilustrar esto recurriendo a muchas obras en la actualidad. Especialmente interesante para ilustrar este punto resulta la obra del joven artista Gonzalo Barahona, cuya exposición “Paradigmas de las Matemáticas en la Pintura” (2005), fue inspirada por ciertas paradojas matemáticas que estudió en cursos de Formación General, siendo todavía alumno de pregrado en la universidad. Barahona se “apropió” de tales paradojas para poner en obra una idea que ya venía reflexionando: la

La Balsa de la Medusa naufraga en costas chilenas, 2003. JUDITH JORQUERA. Óleo sobre tela sumergido ocho días en el mar. 350 x 520 cm. “Cambio de aceite”, MAC, Santiago.



imposibilidad de representarse la pintura a sí misma, es decir, que en el proceso mismo de producción de la pintura, en cuanto que transcurre *en el tiempo*, existe un instante que se resta al proceso reflexivo y, por lo tanto, la pintura nunca está terminada. Ese instante corresponde precisamente a la unidad de tiempo que constituye la alteridad del modelo. La pintura debería entonces “corregirse” a sí misma permanentemente. Estudió entonces esas paradojas desde un interés estético, y el resultado fue una exposición en el Museo Interactivo Mirador (MIM), espacio dedicado a la divulgación de fenómenos y aparatos tecnológicos y científicos para escolares.

Dada su sintonía con las grandes cuestiones epocales, el arte debía también acusar recibo del cuestionamiento de la identidad (política, social, epistemológica) del sujeto que cruza todo el siglo XX, procediendo entonces a poner en cuestión su propia colaboración con esa identidad. El romanticismo del siglo XIX había pretendido también alterar radicalmente la subjetividad, pero ello con la finalidad de abismarla (y en eso intensificarla, potenciarla) más allá de la superficie del mundo y de sus códigos establecidos de percepción e interpretación, proyectándose hacia *una realidad más profunda y verdadera*. Es decir, la subjetividad romántica quería recuperarse a sí misma más allá del mundo, como si éste fuese simplemente una opacidad que la separaba de sí misma. Como se sabe, el recurso retórico y epistemológico del arte fue la *ironía*, mediante la cual el mundo mismo había devenido para el artista libre decimonónico en una fuente inagotable de motivos, temas, situaciones, que se transformaban en recursos para dar a experimentar esa realidad más profunda y verdadera.

Paradigmas de las matemáticas en la pintura, 2005. GONZALO BARAHONA. Óleo sobre tela. Museo Interactivo Mirador, Santiago.

En suma, el mundo perdía su coeficiente de gravedad, porque la realidad estaba en otro lugar, como una especie de otredad con respecto a la inmediatez de lo cotidiano. El lugar de esa *alteridad* radical era la propia subjetividad. Se trataba de la relación representacional con lo impresentable. No resulta descaminado pensar que el surrealismo es la reedición de esta ideología estética en el siglo XX, y es también un capítulo fundamental en el cuestionamiento del soporte tradicional del arte. Sintetiza en cierto modo la paradoja que ya había padecido el romanticismo: trascender la prepotencia de la realidad mundana (realidad de segunda mano que se sostiene en los órdenes que gobiernan su cotidianidad), exige trascender los límites de la propia identidad subjetiva, pero mientras las condiciones de ese trabajo crítico se desarrollan al interior de los límites genéricos del arte, el resultado será siempre una subjetividad que se complace en su propio agotamiento y fracaso. La estética idealista incorpora la personalidad del artista a la obra, precisamente como ese plus, ese afuera de la obra, ese resto de inconclusión que señala el “fracaso” de la obra. Los desplazamientos que el arte contemporáneo ensaya, especialmente con respecto a la pintura, son la condición para una suerte de profesionalización del trabajo del artista con la imposibilidad del arte. Dicho de otra manera, la “vida” del artista deja de ser un “testimonio” que debe auxiliar a la obra de arte. A la necesidad de los desplazamientos y alteraciones de los códigos establecidos corresponde hoy, en las escuelas de arte, una especie de “iniciación profesional” en la transgresión. Así se podrían interpretar las palabras del artista Eugenio Dittborn –reciente Premio Nacional de Artes– cuando, comentando su trabajo con los jóvenes artistas como profesor en el Magíster en Artes de la Universidad de Chile, señala que entrena a sus estudiantes con “ejercicios extremos” (hacer una acuarela de tres metros por tres o intervenir una inauguración ajena con una obra propia), para sacarlos de todas las certezas que les permitieron graduarse.

El arte debe, entonces, *materialmente* abandonar los límites de su ilusoria autonomía. Emerge la realidad *inmediata* de lo cotidiano como campo de trabajo para el artista, en la medida en que una realidad “más verdadera” ya no es algo por descubrir, sino algo por construir. El arte debía entonces exhibir su propio fracaso, triturar su propia colaboración con la ilusión del sentido, agredir al espectador “creyente”, conducir sus propios recursos hacia la evidencia de su agotamiento, allí en donde el pigmento, la letra, el sonido, ya no logran *representar* nada y han devenido ellos mismos materia sometida a la gravedad de las coordenadas espacio-temporales de lo cotidiano.

El arte adquiere el sentido de lo “contemporáneo” en la medida en que intenta entrar en correspondencia con la realidad, especialmente con el hecho de que ésta se encuentra constantemente “en curso”. Esta relación se inaugura desde afuera del

ámbito estético, porque de pronto el arte como representación parece no corresponder a su tiempo, o mejor dicho: de pronto acontece la necesidad de que el arte esté en sintonía con “su tiempo”, aparece algo así como un tiempo “presente” –que no sería el de su propia esfera– con el cual el arte debería estar en correspondencia. El arte se enfrenta entonces a su propio límite, debe atentar contra las mismas condiciones que lo constituyen, que autorizan sus códigos de recepción y producción. En suma: debe alterar sus propias condiciones de legitimación pública. Incluso, el “realismo” contemporáneo podría considerarse como una ironía que reflexiona ese proceso. El término mismo es extremadamente complejo. De hecho, el concepto de *realismo* se trabaja en el campo de la literatura y el teatro con un carácter esencialmente político (contra, por ejemplo, el realismo socialista, contra el “irracionalismo decadente” del vanguardismo), en cambio, en las artes visuales su dimensión es predominantemente estética, en la tensión entre apariencia y representación. Se podría decir que el problema del “realismo” en el sentido que aquí le damos, fue abordado de manera colectiva en la exposición “Delicatessen”, en enero de 2000, en el Centro de Extensión de la Pontificia Universidad Católica de Chile, con un sesgo eminentemente escultórico y curada por el artista Pablo Rivera. En esta exposición las obras de Antonia Claro y Carolina Ruff proponen una relación con la realidad que consiste en hacerse pertenecer a ella, simulando su propia “anterioridad” (estrategia reconocible en varias obras del mismo Pablo Rivera). Recientemente, en agosto de 2005, la artista Carmen Paz Castañeda curó la exposición “Mimesis. Nuevo Realismo”, acotada al género pictórico. Pero el desarrollo del “realismo” en los artistas jóvenes se asocia de manera constante con las operaciones de desplazamiento en que el signo se constituye en el cotidiano haciendo de la realidad pre-dada materia significativa de la obra.

Una de las estrategias de ciertos artistas en su exploración de la realidad cotidiana (cotidianidad concentrada casi exclusivamente en la ciudad), ha consistido en la elaboración de “personajes anónimos”, esto es, que se constituyen en el plano de su representación, la que en sentido estricto corresponde al plano de una *anónima aparición*. La artista Claudia del Fierro se “produce” a sí misma como una mujer con traje-uniforme dos piezas (podría ser una secretaria o una dependiente de multitienda). Hace el registro fotográfico de ese “personaje”, apareciendo en distintos lugares con el mismo aspecto, y filma su participación real en una tarde del show “Estudio Gigante”. El resultado es una mirada implacable sobre la búsqueda de identidad en la sociedad del espectáculo.

En diciembre de 1999, Marcela Moraga inaugura en Galería Metropolitana la obra “Playmobil ediciones”. La artista ha hecho una serie de fotografías en espacios públicos intervenidos en



Base, 2000. ANTONIA CLARO.
Yeso, esmalte al agua.
"Delicatessen", Centro de
Extensión de la Universidad
Católica, Santiago.

Limpieza católica, 2000.
CAROLINA RUFF. Baldosa central
reproducida 736 veces sobre
trama existente (antes y durante
el proceso). "Delicatessen",
Centro de Extensión de la UC,
Santiago.



Desclasificados, 2005. VOLUSPA
JARPA. Óleo y plumón sobre tela.
214 x 113 cm.

Protesta I, 2005. CARMEN PAZ
CASTAÑEDA. Óleo sobre tela.
140 x 96 cm.

cada caso con la presencia de dos o tres personas portando una “cabeza” cuyo modelo es la figura humana del universal juego didáctico Playmobil. El día de la inauguración en la galería, una pala mecánica es maniobrada por uno de esos “personajes”. ¿Cómo es que las “cabezas” –como *lo mismo en persona*– llegan a adquirir la densidad de un *personaje*? Este trabajo de Marcela Moraga, como el de Claudia del Fierro, plantea el problema: ¿qué es un personaje? Especialmente ése que podríamos denominar, y no sin cierto grado de paradoja, el *personaje anónimo*. Se trata de escenas cotidianas. ¿Qué es lo que las hace cotidianas?, ¿qué es lo que las hace escenas? Lo cotidiano es aquel tiempo de la repetición en el que “no ocurre nada”, o en el que *ocurre lo mis-*



mo. Stanislavski señala como el primer momento en la formación de un *actor* de teatro, llevar a cabo una investigación psicológica, la que debía realizarse en la vida cotidiana de la gente, pues lo *tipos*, los *verosímiles*, se encuentran precisamente en las vidas no excepcionales. Que el tipo común sea un desafío para la construcción de un personaje no deja de ser tan extraño como interesante. En cierto modo, la artista opera con esta paradoja. Los “personajes” están siempre en su sitio, en el sitio que el contexto les asigna al modo de un juego de reglas o “juego de lenguaje”. Entonces, el espectador realiza precisamente aquella instrucción que Wittgenstein da para la comprensión del sentido en cada caso: “Mira el juego que se está jugando”. Pero el hecho de que sea siempre el mismo personaje, o mejor dicho, el hecho de que

Idéntica, 2000. CLAUDIA DEL FIERRO. Performance y video.

Playmobil ediciones, 1999. MARCELA MORAGA. Personas disfrazadas. Plaza Raúl Devés, Vitacura, Santiago.

los distintos personajes estén reunidos en un mismo actor, nos produce la sospecha de que en realidad el personaje está siempre fuera de su sitio, precisamente por encontrárselo uno en todos lados. Este actor está siempre afuera, por lo menos, fuera de sí. Mira el juego que se está jugando: ¿sólo están jugando?, en cierto modo sí, pero ocurre también que *sólo pueden jugar*. Es con respecto a esta cuestión que, tanto Claudia del Fierro como Marcela Moraga, administran con rigor los rendimientos críticos de la ironía y de la parodia, cuidando de no caer en el chiste ni el kitsch.

En la misma dirección ya señalada cabe considerar el trabajo de Rodrigo Flores. El registro de video y el diseño de la página de cómic (reproduciendo trozos de película cuadro a cuadro) le permiten también dar aparente densidad narrativa a existencias personales anónimas. Podría resumirse el problema que anima este período de la producción de Flores diciendo que se trata de la pregunta acerca de cómo la fotografía puede transformar en una historia (mediante el recurso gráfico de la “fotonovela”) hechos que de otra manera serían irrelevantes e insignificantes. Ubicado con una poderosa cámara de video, en un departamento céntrico de Santiago, Flores construye no sólo historias al otro lado del lente, sino también un “personaje” cuya vida es mirar todo aquello que no se sabe observado. La pregunta que este trabajo propone es la siguiente: ¿en qué sentido este fenómeno de la mirada ávida e indiferente a la vez, resulta ser algo frecuente y sintomático de algún aspecto de la vida en la gran urbe? El mirón es como un plus de la sociedad panóptica, como una suerte de vigilancia desfuncionalizada, animada por el puro placer de mirar *desde el lugar* del vigilante, sin serlo.

En otro contexto discursivo, la intervención del *paisaje* ha sido también una forma de reflexionar la estética del realismo. Los trabajos de Carolina Salinas se caracterizan por el hecho de que disponen objetos cuyas dimensiones, formas y colores ponen “en escena” una *gran presencia*, aunque materialmente se trata de *cuerpos inflados*. Es decir, la obra propone una suerte de “contradicción” entre el peso visual de ese objeto y su peso material. Cuando se trata de obras emplazadas en espacios exteriores, aquellas intervienen el paisaje, “contaminando” visualmente el entorno, trátase de edificaciones, árboles o el prado que se extiende en un medio agreste o ciudadano. El efecto es siempre sorprendente, a la vez que placentero: se trata de un efecto de *escenografía*, mediante el cual todos los elementos originales del lugar se transforman en recursos estéticos de representación. Algo análogo encontramos en algunas obras del artista Cristián Salineros. En el proyecto “Ser lugar-semillas”, se propone poner en obra la imaginería, los sistemas constructivos de la carpintería de borde y el arte de la cestería y la urdiembre propias de una zona de la Isla de Chiloé, en el sur de Chile. Utilizó la



Los Mismos Revistas | Febrero de los Angeles de 2003

Exposición de Rodrigo Flores en la Galería Muro Sur

Voyerista profesional revela los secretos de Santiago

El artista exhibe las imágenes que obtuvo al grabar en video, durante seis meses y observando, todo lo que ocurría en el Parque Forestal.

Por Carlos F.

Observando que el tema de los vigilantes nocturnos. El trabajo de Rodrigo Flores para este video es un documental de 2003 grabado en video con el que obtuvo, en los meses de mayo del Parque Forestal. Fue así como obtuvo las imágenes que hoy se exhiben en la Galería Muro Sur (Museum NYC).

“Se trata de un documental que muestra a los vigilantes nocturnos en un momento de su vida y que muestra cómo se comportan”, explica el artista. “Es un documental que muestra a los vigilantes nocturnos en un momento de su vida y que muestra cómo se comportan”, explica el artista. “Es un documental que muestra a los vigilantes nocturnos en un momento de su vida y que muestra cómo se comportan”, explica el artista.

En la obra, se muestra a los vigilantes nocturnos en un momento de su vida y que muestra cómo se comportan”, explica el artista. “Es un documental que muestra a los vigilantes nocturnos en un momento de su vida y que muestra cómo se comportan”, explica el artista.

El trabajo de Rodrigo Flores para este video es un documental de 2003 grabado en video con el que obtuvo, en los meses de mayo del Parque Forestal. Fue así como obtuvo las imágenes que hoy se exhiben en la Galería Muro Sur (Museum NYC).

“Se trata de un documental que muestra a los vigilantes nocturnos en un momento de su vida y que muestra cómo se comportan”, explica el artista. “Es un documental que muestra a los vigilantes nocturnos en un momento de su vida y que muestra cómo se comportan”, explica el artista.

El trabajo de Rodrigo Flores para este video es un documental de 2003 grabado en video con el que obtuvo, en los meses de mayo del Parque Forestal. Fue así como obtuvo las imágenes que hoy se exhiben en la Galería Muro Sur (Museum NYC).

“Se trata de un documental que muestra a los vigilantes nocturnos en un momento de su vida y que muestra cómo se comportan”, explica el artista. “Es un documental que muestra a los vigilantes nocturnos en un momento de su vida y que muestra cómo se comportan”, explica el artista.

TIEMPO LIBRE

Artista se cosea pedazos de madera en los pies

El artista se cosea pedazos de madera en los pies. El trabajo de Rodrigo Flores para este video es un documental de 2003 grabado en video con el que obtuvo, en los meses de mayo del Parque Forestal. Fue así como obtuvo las imágenes que hoy se exhiben en la Galería Muro Sur (Museum NYC).

“Se trata de un documental que muestra a los vigilantes nocturnos en un momento de su vida y que muestra cómo se comportan”, explica el artista. “Es un documental que muestra a los vigilantes nocturnos en un momento de su vida y que muestra cómo se comportan”, explica el artista.

El trabajo de Rodrigo Flores para este video es un documental de 2003 grabado en video con el que obtuvo, en los meses de mayo del Parque Forestal. Fue así como obtuvo las imágenes que hoy se exhiben en la Galería Muro Sur (Museum NYC).

“Se trata de un documental que muestra a los vigilantes nocturnos en un momento de su vida y que muestra cómo se comportan”, explica el artista. “Es un documental que muestra a los vigilantes nocturnos en un momento de su vida y que muestra cómo se comportan”, explica el artista.

Menores, imágenes vigilantes, 2003. RODRIGO FLORES. Montaje fotográfico al interior de Galería Muro Sur Artes Visuales, impresión digital. Proyecto “Extremo Centro”, Santiago.



S/T, 1999. CAROLINA SALINAS.
PVC, aire desplazado por el paso
del metro. 900 x 300 cm. de
diámetro, Santiago.



Ser lugar-semillas, 2002. CRISTIÁN
SALINEROS. Tres objetos-huevo
de madera y remaches.
530 x 310 x 310 cm. cada uno.
Museo de Arte Moderno de
Chiloé, Castro, Isla de Chiloé.

forma del huevo por su carácter orgánico, básico y contenedor. El emplazamiento de las obras de Salineros, cuando opera en espacio abierto, no pretende ser una transformación del lugar ni una resignificación del mismo, sino disponerlo como el soporte de una visualidad que es siempre portadora de un elemento de sensualidad. Por otra parte, sin duda que la obra que viene desarrollando de manera constante y en cierto modo “silenciosa” la artista Julen Birke merece destacarse. Sus intervenciones con cuerpos color rosa en el paisaje chileno se diferencian de lo que podría ser catalogado simplemente como land art en el hecho de que tales cuerpos no están destinados a desaparecer en el lugar, no se trata tanto de entrar en relación con la naturaleza misma de las condiciones pre-dadas del lugar, sino más bien de utilizar



dichas condiciones como soporte para un trabajo de construcción de paisaje. En “Siembra”, la artista dispone 200 cilindros de plástico inflable color rosa en una siembra agrícola, utilizando la misma trama de la faena campesina. El resultado es algo así como un trozo de fantasía y, por lo tanto, en muchos de sus trabajos resulta absolutamente fundamental el registro fotográfico de la obra.

En los trabajos arriba señalados, los artistas trabajan mediante *programas de creación*, en esto consiste en términos generales la impronta de “lo conceptual” en el arte. Es lo que he indicado anteriormente como el último paso en el desarrollo de la autonomía de la obra de arte. Lo que resulta incorporado a la obra es *el tiempo*. En efecto, al hacer del *proceso* mismo lo esencial

Siembra, 2002. JULEN BIRKE.
200 cilindros plásticos color rosa dispuestos en cinco mil metros cuadrados de una siembra agrícola en Colina, Santiago.

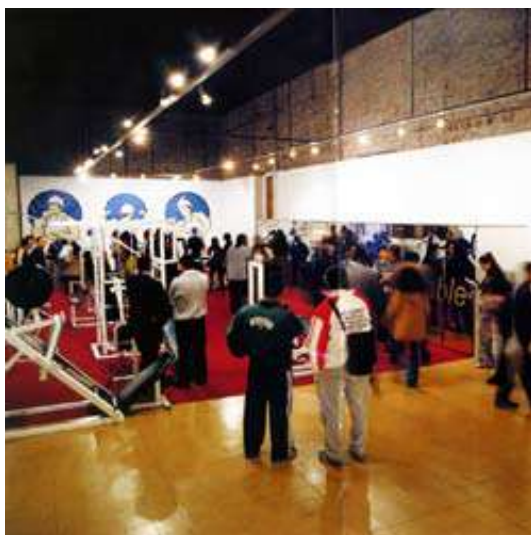
de la obra, ésta opera una síntesis del tiempo de tal manera que reduce toda trascendencia, toda alteridad, toda realidad externa, a la naturaleza *inmanente* de la obra. Así se reduce la “subjetividad” del artista como demiurgo del sentido, esa “interioridad” que hacía de la obra la expresión de una visión sobre el mundo. O que, simplemente, hacía de la obra un lugar desde donde se podía ver el mundo. Ahora, en cambio, para asistir a la obra es necesario ver el mundo.

4. ¿UNA INTERROGACIÓN AL PODER DESDE EL ARTE?

La relación crítica con el poder es algo que acompaña permanentemente al arte contemporáneo. En las propuestas de los artistas más jóvenes en Chile, podemos reconocer esa constante, a la que todavía cabe denominar bajo el rótulo de “crítica”. Las expectativas críticas del arte contemporáneo se relacionan directamente con operaciones de *desnaturalización*. Esto significa que el arte expone, mediante operaciones caracterizadas por el sentido de la ironía, las lógicas artificiales que cruzan la constitución de la realidad en la que se desenvuelve cotidianamente la existencia *social* de los individuos. Se trata ante todo de la *desnaturalización* de lo real, esto es, la *exposición* de las anónimas condiciones subjetivas de recepción y aceptación de lo real como tal. Es en este sentido que aquello podría corresponder a la denominación de “arte crítico”.

Esta relación con la cotidianidad orienta el trabajo crítico principalmente hacia aquellas expresiones de circulación masiva: las artes visuales, la literatura y el teatro. Cabe señalar, sin embargo, que esta relación tiene en muchos casos la lógica de la complicidad (en la ironía, en la parodia), en que la obra “repite” una operación que de esa manera se hace reconocible. ¿En qué sentido podría hablarse aquí de una “complicidad”? En el sentido de que el rendimiento de esa operación crítica no es tanto la transformación de la realidad social y política, sino más bien la producción de una *conciencia cínica* (y me pregunto en qué medida ese cinismo es hoy algo inherente a la profesionalización del arte).

Carolina Bellei desarrolla un trabajo de creación e investigación en torno a los límites estéticos que distinguen, pero a la vez confunden lo bello en el arte y lo bello en la estética del consumo. Se trata, en efecto, de un proyecto que no se fundamenta en la necesidad de diferenciar uno de otro, sino más bien en problematizar la manera en que la experimentación que caracteriza al arte contemporáneo trabaja hasta “confundirse” con la estética del consumo. Se trata de la puesta en cuestión de los límites sociales y estéticos del arte, mediante la intervención de



espacios y situaciones cuyo verosímil estético dispone de antemano una ambigüedad, especialmente con respecto a la idea de *belleza*. Esta ambigüedad es lo que la intervención viene a potenciar haciendo ingresar esa situación en los espacios de exhibición y lectura propios del arte. La intervención “El Blanco de Chile” (2001) es un buen ejemplo de lo aquí señalo. Más tarde, un paso muy importante en el desarrollo de este tema se producirá en OFFSIDE GYM (2003), en que el colectivo OFFSIDE, integrado por los artistas Cristián Gallegos, Patricio Toro y la misma Carolina Bellei, radicaliza las operaciones de intervención y desplazamiento que ésta ya venía realizando, disponiendo ahora un gimnasio de fisicoculturismo en una de las salas del Museo de Arte Contemporáneo. El gimnasio funciona regularmente, incluso acepta inscripciones de clientes que asisten diariamente al museo para realizar su rutina de ejercicios. Los fisicoculturistas comentan: “Por fin se dieron cuenta de que esto también es arte”. Podría decirse que por un momento sólo el museo mismo conserva la obra del lado de la representación, impidiendo que el signo sea devorado totalmente por el real. Pero la obra señala también un fenómeno singular de la sociedad del espectáculo, a saber, que la mirada de los ciudadanos está de tal manera “entrenada”, que basta con disponer una realidad cotidiana e intrascendente sobre un espacio de arte, para que esa realidad ofrezca inmediatamente su ficción y su verosímil. En este sentido, podría pensarse, el arte mismo, como espacio de exposición, es portador de un coeficiente crítico, como desconstrucción de la seducción por el consumo. Sin embargo, ¿sabemos lo que significa hoy el consumo?

Offsidegym, 2003. COLECTIVO OFFSIDE (Carolina Bellei, Cristián Gallegos y Patricio Toro). Gimnasio de fisicoculturismo emplazado en sala norte del segundo piso del MAC, Santiago.

La plena conciencia de la representación nos hace pensar hoy en el fin de la representación, ante una lucidez que se viene a consumir sin cumplir las expectativas críticas desmanteladoras que otrora se le encargaban, sino más bien haciendo de la crítica un objeto de consumo estético. Las expectativas con respecto a posibles rendimientos “críticos” de las artes, particularmente de las artes visuales, quedan así radicalmente puestas en cuestión. Más aún cuando es dable considerar la “colaboración” de las propias artes visuales en ese proceso de acelerada estetización de lo real, pues existe una relación sostenida entre la creación en general en la visualidad y lo que ocurre en las comunicaciones, en la publicidad e incluso en la propaganda política. Experiencia jubilosa de un sujeto que se emancipa con respecto a la prepotencia de la realidad y a su sólida anterioridad; también experiencia terrorífica de un sujeto que constata su propia y radical impotencia, pues la pérdida de densidad de las representaciones en general es también la imposibilidad de atribuir algún coeficiente de trascendencia a las propias creaciones. La ocupación que hizo durante un mes el artista Luis Guerra de la Galería Animal, disfrazado de fantasma en diciembre de 2004, es una ironía límite que señala el agotamiento de la misma ironía en su afán manifestativo. Se trata, en efecto, de una especie de “performance” cuyas pretensiones críticas respecto a la espectacularización y, acaso, farandulización del circuito artístico, la empujan hacia una radicalidad que termina colaborando con aquello que supuestamente debía reflexionar sin confundirse. Tal vez, se podría pensar, el artista ha querido precisamente ser devorado por el espectáculo, sacrificarse sin resto teórico ni reserva crítica que lo “salve”. Pero eso sería, creo, concederle demasiado.

Con respecto al problema de la ironía y sus límites, es necesario referir que la obra de Patrick Hamilton es un trabajo de superficie, tanto por la reconocible inscripción de sus recursos representacionales en los límites que conforman el verosímil de lo pictórico, como por el hecho de que el contenido “temático” que recorre buena parte de su itinerario como artista es la *estética del maquillaje*. Es una ironía en torno al hecho de que el arte (desmarcándose de las expectativas que en clave emancipatoria leyeron en su historia moderna un supuesto coeficiente crítico que en ella se desplegaba) aparece hoy entregado a una operación general del revestimiento, en una época en la que incluso el término *kitsch* ya no parece adecuado para nombrar una operación o un tipo de objetos que hoy se confunden en esa generalidad. La intervención del objeto, estetizado hasta el absurdo, no impide al espectador reconocerlo, pues la forma del objeto nos remite todavía, y quizás ahora más que nunca, a esa función original ahora perdida. Es posible observar en este punto un rendimiento de parodia, pues en ese reconocimiento de la función instrumental el espectador no puede dejar de reconocer también aquella pulsión humana por borrar el peso y la tosquedad de la



materia y así olvidar la gravedad de la existencia. Los artistas, especialmente los más jóvenes, problematizan precisamente esta condición a la que habría arribado el arte contemporáneo, como si algo en éste se hubiese agotado, a saber, su reserva crítica. La obra de Hamilton es el resultado de una reflexión sobre la actual condición de las artes visuales, antes que sobre la sociedad en general. Esto es precisamente lo que en su producción más reciente seduce, interesa o molesta: el hecho de que realiza una suerte de “vuelta de tuerca” en el modo en que las artes han ingresado en la cotidianidad de la vida moderna, funcionalizándose con retóricas de la materia en las que el gesto, otrora “crítico”, se mimetiza para una sensibilidad que se disemina en la banalidad de las superficies. Lo que observamos en estas obras es

Fantasma, 2004. LUIS GUERRA. Instalación y performance. Permanencia del artista disfrazado de fantasma durante un mes en Galería Animal, dibujos, fotografías, objetos y registro en video de las acciones del artista. Santiago.



precisamente la radicalización hasta el absurdo de un gesto que terminaría por volver inconsumible un objeto que se ha hecho pura retórica del consumo.

En otro sentido aborda, el artista Alexis Carreño, el problema de la estética del maquillaje. En este caso no se trata de traer a la apariencia los objetos, las identidades, haciéndoles perder su gravedad material o ideológica, sino, por el contrario, Carreño intenta recuperar en la misma imagen aquello que no ha sido devorado por el verosímil. Dicho de otra manera, las imágenes de este artista permanecen en el ámbito de la estética de superficie, pero en ese plano administra delicadas operaciones que tienen como resultado pequeñas “no correspondencias” al interior de la representación, con lo cual ésta se ofrece a la reflexión. ¿Cómo entender que permaneciendo en el ámbito de lo estético “superficial” haga acontecer –a diferencia de lo que ocurre con Hamilton– una delicada fisura en la representación? Creo que se debe a que Alexis Carreño trabaja con objetos e “identidades” que previamente han sido sometidos fuertemente a procesos sociales y culturales de estetización y, por lo tanto, su trabajo es producir una interferencia en esa estética. Tal efecto se logra disponiendo el encuentro de estéticas heterogéneas, descontextualizadas. Se cruzan en este proceso, por ejemplo, la identidad estética del cuerpo gay, la visualidad delicadamente agresiva de la publicidad y el imaginario infantil.

Propongo considerar la siguiente hipótesis. La relación crítica con los fenómenos del poder incorpora el trabajo del arte en la medida en que se reconoce la importancia de la dimensión estética en esos fenómenos. La exposición de las lógicas del poder no

Machetes, 2004. PATRICK HAMILTON. Fotografía color. 150 x 120 cm.



pone en cuestión esas lógicas, precisamente porque se reconoce de antemano su dimensión estética. Pues bien, éste es un sello de la modernidad en el denominado “tardo-capitalismo”. Podría decirse que hoy el problema del poder en estas zonas del planeta, si no en todas, tiene que ver principalmente con lo que podría llamar las contradicciones de los procesos de modernización en curso. Una modernización que se pone en marcha en Chile con la dictadura militar, que realiza un desmantelamiento del Estado y se orienta derechamente hacia el mercado. Esta es la “obra” de la dictadura de la cual somos hoy todos contemporáneos, también el arte. Entonces, el terror y el desconocimiento absoluto de los derechos humanos, por acción de los organismos de seguridad y omisión de los tribunales de la época, es algo que comienza a quedar atrás en esta historia. Acaso a esto se deba

El mercado de las diferencias, 2002.
ALEXIS CARREÑO. Fotografía digital. 244 x 400 cm.

(M)other, 2005. ALEXIS CARREÑO. Intervención urbana. Cuatro autorretratos fotográficos en blanco y negro puestos en vallas publicitarias. 332 x 226 cm. cada uno. Proyecto “Pirata”, Rotterdam, Holanda.

también el hecho de que la figura del dictador, que antes dividió políticamente a la opinión pública con respecto al drama de los detenidos desaparecidos, hoy genera consenso en la condena al delito económico que se ha descubierto (sobre 20 millones de dólares depositados en cuentas privadas en bancos extranjeros). Este texto asume la tesis de que la historia del arte en Chile es legible como proceso de *modernización* incesante. Se plantea entonces la pregunta acerca del estado de ese proceso cuando, habiendo transcurrido ya 17 años desde que se inició el denominado proceso de transición a la democracia, el desarrollo de las artes visuales en Chile sintoniza con un “contexto” mundial que se deja leer como de *internacionalización*. ¿Será éste el momento en que la lógica de la modernización entra en una situación de crisis o de un definitivo agotamiento, planteando entonces la necesidad de recuperación de una cierta densidad local?

Por cierto, las expectativas con respecto a los rendimientos críticos del arte son expectativas políticas, sin embargo, se trata ante todo de operaciones en el campo del *lenguaje*. El arte subvierte, desvía, transgrede las formas y los códigos inerciales de producción y significación del mundo. Esto implica que la “naturalización” del mundo es un hecho de lenguaje, en que las significaciones parecen adherirse a las cosas mismas, disponiendo al sujeto ante un mundo aparentemente allanado, abierto y disponible, en que el lenguaje se ofrece también como un instrumento dócil, plástico, dispuesto como medio de comunicación. Podría decirse que, si el mundo en el que vivimos exhibe una prepotente solidez (eso que denominamos “la realidad”), lo cierto es que se ha instituido en el lenguaje. El arte desfuncionaliza el lenguaje, desvía y pervierte su *instrumentalidad*, produce una especie de separación entre los nombres y las cosas. El arte altera las formas de comprender el mundo porque *altera su institución en el lenguaje*.

5. ¿POR QUÉ EL ARTE ES HOY TAN “IMPORTANTE”?

Considero que uno de los rendimientos más interesantes y poderosos de las artes visuales hoy consiste en la exploración de las *posibilidades y límites del lenguaje*, posibilidades y límites que, con el trabajo de los artistas, descubrimos en permanente desplazamiento. Todo proceso de comunicación, dada la importancia de la mediación, implica una *pérdida del contenido* o del sentido primigenio de lo que intenta comunicar. El arte es un lenguaje *articulado*, en este sentido opera comunicaciones a la vez que supone medios convencionales como ocurriría en cualquier relación entre individuos o grupos sociales. Sólo que en el caso del arte se trata de una forma de expresión que es consciente de ese carácter convencional de los medios de expresión y de representación, esto se debe precisamente al hecho de que el arte puede

ser entendido como una lucha contra aquel “desmoronamiento del contenido”. Esta conciencia del carácter convencional de las formas de expresión y del lenguaje en general es un acontecimiento histórico que en el arte será especialmente reflexionado. La *conciencia del lenguaje* no sólo constituye un acontecimiento histórico en el desarrollo de Occidente, sino que es a la vez un factor muy importante en la *aceleración* de la historia. La historia es la historia de las convenciones, pero es también la historia de la *emergencia de esas convenciones* para la conciencia. Las artes aceleran el proceso de institución de convenciones, precisamente al afirmarse contra cualquier forma de “naturalismo” o de sometimiento mimético a la “realidad”.

Entonces, la lucha por la comprensión consiste, en el caso del arte, en la lucha contra el naturalismo de los medios. De aquí que la historia del arte pueda ser considerada como la historia de los *medios de representación*, porque su sentido es la exhibición del carácter histórico del lenguaje (en la cual se manifiesta la historicidad de la propia subjetividad social), lo cual consiste en la producción consciente de nuevos medios de expresión. Ahora bien, por una dinámica que sería propia de la evolución de la conciencia, tales medios se extienden quedando afectos a su naturalización y cayendo, por lo tanto, en la transparencia de su disponibilidad *inmediata*.

Pero el rendimiento crítico del arte no puede ser sólo un solitario ejercicio autocomplaciente del artista y aquellos a quienes su obra particular entusiasma. La institución no puede ser alterada si el arte no *entra en relación con ella*. Esta es la paradoja. A saber, que la única manera en que el arte puede entrar en relación con la institucionalidad a la que desea alterar, consiste en querer(se) una institución posible, prohibida o por lo menos inexistente. En este sentido, el arte se piensa a sí mismo como *histórico*, e interpreta esa historia como el devenir de la *emancipación* de la subjetividad. Y no se trata aquí sólo de la emancipación con respecto a formas injustas de vida, sino con respecto a *formas establecidas de existencia*. La única manera de realizar el arte su propia historicidad, consiste en proyectar en cada caso su deseo como institución. De lo contrario, se hunde en la pura actualidad, en el presente perpetuo cuya plasticidad admite todas las formas. Pero he aquí el problema que más arriba anunciábamos, a saber, que la institución artística se ha funcionalizado sobre el valor social y político de la “crítica”. La estetización de la vida cotidiana en la sociedad capitalista, la profesionalización del artista, la proliferación de los fenómenos de redes que sirven a la densificación del circuito artístico, nos empujan hacia una pregunta tan urgente como provocativa. En efecto, constatamos, con gran evidencia, la importancia del arte en la sociedad actual. La pregunta es la siguiente: ¿por qué el arte es hoy tan importante?

Una serie de fenómenos caracterizan el desarrollo del arte en Chile en los últimos 15 años. La proliferación de escuelas de artes, la internacionalización de la producción visual de artistas jóvenes, la distancia cada vez mayor con la dictadura militar y un progresivo interés por los fenómenos del poder relativos al mercado y al disciplinamiento del individuo en las sociedades modernas, un evidente afán de singularización (modernismo) en medio de una comunidad de motivos relativos al mercado y los medios y al aparente agotamiento de la historia (posmodernismo), ejercicios de desplazamiento que hoy exigen códigos de lectura más allá de la instalación, hacia operaciones de intervención y de posproducción, etc. En la actualidad, la denominada “sociedad mediática”, caracterizada por las redes informáticas, el shock de las imágenes, la proliferación y la velocidad de los acontecimientos y la globalización del capital, ha producido lo que se denomina un *potencial de subjetividad* inédito en la historia. Esta noción permite pensar las nuevas formas en que opera el poder, las que si bien no reemplazan simplemente a las clásicas formas represivas, se suman a éstas, haciendo del poder un fenómeno mucho más complejo. ¿Cómo pensar una forma de poder que consiste en la “integración”?

Se trata de la producción de subjetividad en el tiempo, es decir, una subjetividad que se constituye en conformidad con el tiempo futuro y, por lo tanto, cabe denominarla como un “potencial”, porque no tiene su centro de gravedad, por decirlo de alguna manera, en sí misma, sino en lo que vendrá. Este potencial se constituye allí en donde la subjetividad acusa recibo de un malestar que no se deja resolver en los límites lógicos, éticos y estéticos del individuo. Es decir, el concepto de potencial de subjetividad supone el cuestionamiento social y político de la idea de soberanía individual heredada de la Ilustración y transformada en poderosa ideología del neoliberalismo contemporáneo (por ejemplo, naturalizando la relación entre libertad y “libertad para elegir”).

En este punto, resulta pertinente considerar la diferencia que establece Foucault entre sociedad disciplinaria y sociedad de control. La disciplina supone una resistencia, pues se ejerce contra la “desviación”, cosa que no podría ocurrir si no fuera porque se supone precisamente esa tendencia o potencia de desviación. Si el asunto del poder como fuerza disciplinante es la resistencia del individuo, entonces su efecto podría ser denominado como de *territorialización*. Podría decirse que en el caso de la sociedad disciplinante el poder se ejerce en el espacio (el tiempo está “capturado” en la reglamentación de los cuerpos), siendo el panóptico su modelo arquitectónico ejemplar. En cambio, en la sociedad del control, en el que el poder termina por hacerse totalmente biopolítico, el poder se despliega *en el tiempo* (si el espacio ya no es el medio del poder, entonces excede los marcos

de la representación) y, por lo tanto, la operación de relacionar se realiza como un proceso generalizado de *integración*, sin solución de continuidad en el tiempo. Es decir, lo que se desarrolla en la sociedad del control es precisamente aquello que la sociedad disciplinaria debía reprimir. Se trata, aparentemente de una paradoja: ¿cómo es posible que una nueva forma de poder, a una escala nunca antes conocida en la historia de la humanidad, venga a favorecer y a potenciar aquello a lo que se oponía toda forma de poder de la que se ha tenido noticia? En una sociedad cuyo desarrollo del capital hace emerger progresivamente la figura del trabajo inmaterial, la libertad en su sentido clásico (como soberanía individual), se convierte ella misma en una *condición para la práctica del poder*. La biopolítica corresponde a la etapa actual de desarrollo del capitalismo, en que dado el aumento del trabajo inmaterial, el tiempo de la producción tiende a identificarse con el tiempo de la vida misma y, por ende, comienza a carecer de sentido considerar –como sostenía Marx– la unidad temporal del trabajo como medida del valor. El trabajo inmaterial consiste en la producción. El trabajo inmaterial produce el imaginario de la sociedad actual y también el soporte de ese imaginario. La vida se convierte cada vez más en algo virtual, una *potencia* que se desarrolla y actualiza sin solución de continuidad. En este sentido, las redes son ante todo vehículos de comunicaciones, y constituyen la verdadera trama de la biopolítica, en la medida en que se verifique la tesis de la proliferación mundial del trabajo inmaterial. Félix Guattari propuso el concepto de lo *maquínico* para pensar esa potencia que se despliega rizomáticamente, en relación interna con los procesos de producción. Están, por una parte, las máquinas mecánicas que, relativamente cerradas sobre sí mismas, mantienen relaciones perfectamente codificadas con los flujos exteriores. En cambio, la máquina comprendida como la matriz de una operación de agenciamiento, por el contrario, sugiere una analogía entre la máquina y el *equipamiento biológico* de los seres vivos. Se trata de entidades cuyo equipamiento, estructura y función están abiertos a la exterioridad, inscrita por tanto en un proceso evolutivo-histórico en virtud del cual va incorporando nuevas necesidades y potencialidades. Guattari las denomina *máquinas deseantes*.

En el campo de las artes visuales se producen hoy una serie de cruces y desplazamientos entre disciplinas y problemas que, en otro tiempo, se encontraban más o menos claramente aislados en sus respectivas autonomías y campos especializados. En este sentido, el campo del arte resulta ser un lugar de reflexión y producción en torno a las relaciones entre *subjetividad*, *experiencia* y *aparatos de comprensión* de “lo real”, en cuanto que éstos operan también como modelos de articulación e incluso de construcción de la *experiencia*. El trabajo más reciente del artista Demian Schopf, realizado en conjunto con el artista Ismael Celis, se inscribe sin duda en esta dirección. La informática es

en la actualidad utilizada, cada vez con mayor frecuencia, como un medio de investigación estética, pero también como recurso para operaciones de desplazamiento en la creación artística. Se trata, sin embargo, de un recurso especialmente “poderoso”, no sólo por las posibilidades que ofrece al usuario, sino también por la dificultad que se presenta al intentar determinarlo en la reflexión, debido a su carácter *performativo* (por ejemplo, dado el fenómeno de redes, los recursos informáticos están permanentemente “redefiniéndose” a partir de su mismo acontecer operativo, disponiendo permanentemente posibilidades inanticipables). La “máquina de arte” de Schopf y Celis incorpora precisamente esa dimensión *performativa* a la obra, proponiendo nuevas posibilidades del “arte interactivo” a la vez que, mediante una ironía rigurosamente administrada, explora las contradicciones y paradojas que el mundo de las redes informáticas reserva para la experiencia humana (considerando, por ejemplo, lo extraño que resulta el carácter *performativo* de sistemas de información de la “realidad”). Se trata de una investigación sobre nuevos códigos de lenguaje, o mejor dicho, sobre las nuevas “inteligencias” que surgen en un mundo informatizado y en red, que está siendo subsumido en las posibilidades del lenguaje. Ocurre como si la voracidad del sujeto moderno hubiese sido superada hoy por la voracidad del lenguaje mismo, en que toda realidad ha devenido material para la articulación maquínica, infinitamente productiva, de imágenes y discursos. Puesta en obra del delirio que siempre acechaba en la pura inventiva combinatoria del ingenio (contra la romántica creación del genio). Esta operación es lo suficientemente inquietante para que no sea denominada simplemente “posmoderna”, sino más bien neobarroca.

La realidad deviene virtualidad. Lo virtual es el despliegue de posibilidades reservadas de alguna manera en lo real. Es decir, la densidad de lo real (su grado de realidad y también de complejidad) está dada por lo que podríamos llamar su *coeficiente de posibilidad*. En este sentido, a modo de ilustración, un campo compuesto por tres elementos que interactúan entre sí es menos complejo y con un menos coeficiente de “realidad” que un sistema en el que encontramos cinco elementos que interactúan entre sí. La diferencia no está dada por la cantidad de elementos, sino por las posibilidades que su interacción provoca y que resulta cada vez más difícil anticipar. Los fenómenos de globalización nos proponen este problema, en la medida en que, claro está, no los entendamos sólo como redes de comunicación simultánea (sistemas totalitarios y totalizantes), sino, por el contrario, como campos de interacción rizomáticos. Por cierto, hoy la denominada “globalización” se deja leer más bien como totalización que como diversificación, pero, por lo mismo, no se debe identificar sin más la red con el soporte ideológico del neoliberalismo. En este sentido, los sistemas de información podrían generar –y

de hecho lo están haciendo– interés análogo al que provocó en Benjamín el cine, en la época en que el fascismo también se dejaba seducir por los nuevos medios de masas.

Lo expuesto arriba me hace pensar que el concepto de desplazamiento es insuficiente para dar cuenta de los procesos y operaciones que caracterizan al arte hoy. Casi se podría decir que de pronto el arte abandona la gravedad de la obra, para operar más bien como una señal, una llamada de atención sobre fenómenos que ya están ocurriendo, procesando o “editando” algo que ya está ocurriendo. Se impone en este proceso de creación la manipulación de realidad previamente “registrada”. De aquí, por ejemplo, el concepto de *posproducción* que ya ha empezado a circular entre nosotros, que denomina el trabajo de artistas con material ya producido o, incluso, ya editados. Por supuesto que en este “campo” de trabajo podemos encontrar obras muy interesantes, pero también trabajos simplemente destinados al consumo estético. Es decir, la voluntad de transgredir los clichés fatalmente produce sus propios clichés. Esto es inevitable. El punto es que cuando el arte intenta entrar en correspondencia con ese *potencial de subjetividad*, intenso, complejo, con límites sólo virtuales en permanente desplazamiento, las obras necesariamente entran en relación con redes de consumo, de publicidad, de moda, etc. La sociedad del espectáculo es la sociedad del consumo, y muchas veces estrategias como la ironía, la parodia o la sátira no son suficientes para que al cabo el arte no opere simplemente como un ingenioso colaborador de las redes del consumo. Por ahora los problemas se señalan con los siguientes nombres: retórica del acontecimiento, ironía geopolítica, identidad y alteridad, coeficiente crítico del humor. En este contexto de problemas se inscribe también el denominado “retorno” de la pintura. Ahora bien, en un proceso de general estetización de lo real, bien merece cuidadosa atención un llamado a reparar en algo que hoy parece ya no ser una obviedad, a saber, que no todo podría ingresar en el arte.

En un coloquio realizado en noviembre de 2005 en la Escuela de Filosofía de la Universidad Arcis, titulado “La Emergencia del Cuerpo en el Arte”, el artista visual Pablo Chiuminatto señalaba la necesidad de pensar que *no todo es ni puede ser arte*, contra la estatización generalizada de la alteridad y la imposibilidad de percibir que lo terrible está todavía entre nosotros (como los problemas en torno al poder, a enfermedades como el Sida o las carencias básicas de una gran parte de la población). El arte no es una solución a nada, parecía ser el sentido de lo que Chiuminatto señaló en parte de su exposición en ese coloquio. Finalizó su exposición con la terrible fotografía de un cuerpo cuya piel presentaba los síntomas del Sida.



ESTO NO ES ARTE (imagen de un cuerpo enfermo de Sida). Fotografía con la que Pablo Chiuminatto terminó su conferencia en el coloquio “La emergencia del cuerpo en el arte”, en la Escuela de Filosofía de la Universidad Arcis, noviembre de 2005.

Hace ya mucho tiempo que el arte no es simplemente un medio en el cual se procesan aspectos de la realidad, como si se tratara de hacer ingresar en el ámbito del arte ciertas situaciones, objetos o significados predados, para entonces proceder a poner en obra una reflexión o una perspectiva al respecto. El siglo XX se inicia con un arte que se somete a proceso a sí mismo, reflexionando su propio poder manifestativo, en cuanto se trata de un poder que se potencia y se agota en cada momento, en el desarrollo de la sociedad burguesa que ha incorporado la reflexión artística a sus propios procesos de producción. En la actualidad, el arte sigue todavía en ese proceso de reflexión, pero ahora inmerso en una cultura que padece con toda evidencia un intenso proceso de progresiva estetización. Esto no significa simplemente que el arte queda así dispuesto para ser subsumido en lógicas y rendimientos que le son en principio extraños (de hecho, resulta cada vez más claro que ello siempre ha ocurrido), sino que el espesor estético de lo social opera como una opacidad que disimula, oculta y olvida. En efecto, la realidad, como sea que se entienda o defina aquí este término, pierde sentido cada vez que alcanza un grado de presentabilidad. Es más, podría conjeturarse que eso de “la realidad” tiene siempre algo de impresentable (incluso la sola palabra nos impone el pudor de disponerla entre comillas), y en la distancia lo único que sabemos con seguridad acerca de ella es que corresponde a ese espacio y a ese tiempo en el que se contradicen nuestras expectativas políticas, estéticas, éticas o simplemente interesadas. Preguntar por la crítica desde el arte es preguntar por el tiempo, la historia y el futuro del arte. Esta cuestión parece hoy recuperarse fuertemente en el ámbito del arte de “performance”, del cual no hemos hablado aquí para restringirnos al ámbito de las artes

visuales, pues, en efecto, la “performance” es una práctica fronteriza que exige trabajar lo escénico, lo dramático e incluso en ocasiones, la música, los problemas relativos a la relación entre acontecimiento, representación y registro, etc. Además de que las condiciones concretas de recepción que exige y dispone este tipo de arte, son muy distintas a las que demandan las artes visuales en general. Cabe señalar, sin embargo, que cuando el cuerpo es sometido estéticamente a un *procedimiento* (sea, por ejemplo, un corte en la carne o simplemente afeitarse en público), estamos ante un proceso de producción de sentido, y entonces el cuerpo del artista deviene un cuerpo social.

Pues bien, cierto tipo de arte ya no intenta sólo “traer” la realidad –desde su prepotente gravedad– hacia el ámbito irónico de sus recursos reveladores, sino que se trata ante todo de dar a ver en la realidad misma (objetualmente presente o referida en la representación) el posible sentido que su cuerpo estético velaba. La ironía del arte consiste en recuperar, para la realidad disciplinada, un potencial de significabilidad. Es decir, no se trata de asignar a la realidad determinados significados precisos, sino de reabrir en lo cotidiano su incógnita fundamental, allí en donde se suspenden nuestras inercias perceptuales y recuperamos si no el asombro, cosa que por ahora es demasiado pedir, al menos la capacidad de preguntar e interpretar. Se trata, pues, de *recuperar la relación con la alteridad* de lo que no ha ingresado en el cuerpo estético de la representación. Pero, ¿no implicaría esto la recuperación por parte del arte de su propio límite, de su ceguera, de su silencio?





TRANSLATION ON PAGE XX.

(LOVAINA, BÉLGICA, 1974)

A los 22 años, cuando ya había pasado por la Universidad Arcis y aún le faltaba un año para egresar de la Universidad de Chile, Patrick Hamilton participa en una primera exposición y lo hace en el extranjero: gracias a la curatoría de Guillermo Machuca, es parte del envío chileno a un encuentro del Cono Sur, "Vento Sul" (1996, Museo de Arte de Cascabel, Brasil). Enseguida, ocupa los espacios más significativos del circuito experimental chileno, como el Museo de Arte Contemporáneo, Galería Animal, Balmaceda 1215, Gabriela Mistral y la

Posada del Corregidor. En esta última realizó "Tools", su primera individual (1999). El mismo año es seleccionado por Justo Pastor Mellado para participar en la II Bienal del Mercosur (Porto Alegre, Brasil). Con un lenguaje desplazado de la pintura hacia la objetualidad, la fotografía, la instalación, y hacia estrategias de revestimiento, maquillaje y cosmética, ha integrado varias exposiciones significativas de la última avanzada: "Delicatesen" (2000, Centro de Extensión de la Universidad Católica), "Expecta 2000" (Galería Animal), la itinerante por Asia Pacífico "Fantasmatic, 9 chilean artists" y

la IV Bienal de Arte Joven (2004, Museo de Bellas Artes). A nueve exposiciones individuales tanto en Chile como el extranjero, se suma su participación en la VII Bienal de Cuenca (2001, Ecuador), en la VIII Bienal de La Habana (2003, Cuba), en la II Bienal de Praga (2005, República Checa); exposiciones en la Galería White Project de Pescara y en la Jack Shainman de Nueva York, además de muestras en Italia, Francia, España, Noruega y —coronando casi diez años de trayectoria— la representación oficial de Chile en la XXVI Bienal de Sao Paulo (2004, Brasil).

EL SECRETO DE SU ÉXITO

Si hay algo que pocas veces le ha ocurrido a Patrick Hamilton es que le cierren las puertas. Con una obra que tempranamente se declara desplazada de la pintura, genuina e incisiva desde una retórica de la cosmética como parodia del sistema de consumo actual, a los treinta y un años de edad, el artista ha ocupado las principales instancias del arte chileno contemporáneo, recibiendo siete veces el Fondart, y participando además en las grandes bienales del continente. Hoy es rotunda su inserción en la escena del arte internacional: comenzó a trabajar con la prestigiosa Galería Nina Menocal de México, ha pasado por curadores como Víctor Zamudio-Taylor y Marco Scotini, y su trabajo ha sido adquirido por colecciones de México, Miami, Alemania, y del Museo del Barrio de New York. Cuando exhibe en el extranjero, suele figurar junto a un contingente de artistas ya reconocido, como Santiago Sierra, Jota Castro, Teresa Margolles, Alexander Apostol y Darío Escobar.

“Cada vez que salgo, me empiezo a encontrar y reencontrar con alguna gente. Eso es muy importante en términos de circuito, de contactos, y también del perfil que va adquiriendo mi trabajo. En el ámbito regional, me relaciono con una especie de escena, donde discutimos sobre cuestiones ajenas a un artista que ya no está en Chile, cuando ya no existe la preocupación por exponer en la Animal, en la Metropolitana o en la Mistral, porque ésa es de mercado y ésta es marginal. Todo eso ya no te achata la mente y puedes tener conversaciones un poco más amplias, relacionadas con problemas ya de gremio internacional”, comenta, mordaz, refiriéndose al circuito local.

Aunque Hamilton es una buena mezcla de artista y gestor, el secreto de su éxito está en una obra que ha sabido ser oportuna por lo bien contextualizada: con una estética que cruza minimalismo y barroco, abstracción y kitsch, ha realizado operaciones de cosmética sobre muros, columnas de edificios antiguos, monumentos o herramientas de trabajo tipo Homecenter, recubriendo sus superficies con papeles murales, o insertando imágenes como paisajes de postales y fotos de actualidad internacional. La idea de la pintura como revestimiento es lo que recorre su trabajo, desplegando una mirada paródica sobre una sociedad estetizada, traspasada por la noción del espectáculo y por un contexto de capitalismo salvaje.

“Si bien fue la dictadura la que implementó el sistema económico neoliberal, ha sido en los años 90 y 2000 donde este sistema ha hecho ebullición y se ha expandido de manera indiscriminada. Chile se transformó en un país globalizado y arribista, con toda una estética en arquitectura, la irrupción de Internet, el celular y una pseudo mediatización de todo. De alguna manera, mi reflexión pasa por el país que me ha tocado vivir durante mi desarrollo profesional, que es uno absolutamente revestido. Hay como una especie de cultura travesti, que pasa por esta ‘norteamericanización’ del mundo bastante asimilada. Chile no es un país que crece económica y culturalmente a la par, con una cultura arraigada, profunda, que pueda absorber y discriminar. Aquí todo llega y se impone”.



Magic cover painting 0136, 2004.
Esmalte sobre tapiz, 130 x 240 cm.

—A PESAR DE LA CRÍTICA, LA
MIRADA SOBRE CHILE ACTUAL NO
ES AMARGA, SINO IRÓNICA...

“No tiene que ver con amargura ni con una confrontación con el puño en alto frente a una situación social y cultural media decadente, sino con ciertos recursos retóricos que me permiten hacer encubrimientos del lenguaje. Tiene que ver con la ironía y la parodia. No me interesa ser evidente en una crítica fácil y amarga. Creo que la función del arte debe ser la crítica heredera de las vanguardias. Pero las formas de crítica van mutando en relación a los contextos. Y las condiciones actuales de reflexión, donde el mercado lo copa todo, no pueden ser las mismas que cuando existían dos bloques y había un enemigo claro que estaba al otro lado del muro. Las relaciones son mucho más ambiguas. Ya no es tan fácil decir ‘quiero estar fuera’ y mantenerse estoicamente en resistencia. No existiría un afuera. Cuando uno verifica eso, lo que queda es hacer un juego inteligente y usar estrategias de camuflaje”.

—LUEGO DE LAS ARQUITECTURAS CON
DECOMURAL DE LA UNIVERSIDAD, ¿CÓMO
LLEGASTE A UTILIZAR HERRAMIENTAS
DE TRABAJO (TIPO HOMECENTER)
COMO OBJETOS PARA REVESTIR?

“En el mismo contexto del revestimiento y la cosmética, empecé a utilizar otros materiales, como las mangueras de los cines Hoyts, ésas que son del tipo luminaria ornamental o de topless. Con ellas hice un juego conceptual: las utilicé como si fueran de riego, cruzando el aspecto funcional con lo decorativo, reflexionando sobre el objeto artístico, y la condición del fetiche como objeto de consumo. Acá hay un trabajo con el doble sentido de las cosas, alterando no sólo la función del objeto, duchampianamente hablando, sino también su identidad, encubriéndolo, travestiéndolo, reutilizándolo para fines diversos. Las herramientas de trabajo adquirieron un sentido de creación de objetos, en contraposición con los revestimientos y elementos cosméticos, que tienen que ver con el mundo del ocio y de lo artificial. Hay, obviamente, una lectura posmarxista, del trabajo devenido en ocio, que es un poco el eslogan de estos lugares tipo Homecenter, donde todos esos trabajos de albañilería, de carpintería y gasfitería, son la entretención de los dueños de casa el fin de semana. Mis obras confrontan de algún modo ese espíritu utópico, simbolizado en la herramienta como un elemento de cambio y transformación, donde el sujeto todavía puede transformar el mundo; y una realidad donde existe nada más que revestimiento, donde hay una suerte de estetización total de la vida, de todas las esferas de lo cotidiano”.

SOPORTE-TELA-BASTIDOR

Desde el cuadro, el objeto o la fotografía, Hamilton trabaja a partir de la pintura y su historia: “Es la idea de la pintura como revestimiento lo que recorre mi trabajo. Si ves la cantidad de color que contienen las obras, te das cuenta de que la presencia de la pintura es importante formalmente hablando, pero también como concepto. Obviamente, hay trabajos que tienen una cercanía mayor con lo que tradicionalmente se entiende por pintura como soporte-tela-bastidor. Pero yo pienso en el ámbito y función de la pintura, más que en un procedimiento particular y restrictivo”.

—TRAS EL MAQUILLAJE Y LA
DECORACIÓN, ¿HAY UNA CRÍTICA AL
LENGUAJE O A SU TRADICIÓN?

“No. Criticar a la pintura me parece bastante anacrónico. Yo me sirvo de un lenguaje pictórico suficientemente desplazado, asumiendo que la pintura es mucho más que el óleo y, en ese sentido, hay miles de formas de pintar. Yo trabajo una manera, que se supone podría ser mi aporte: entenderla como una operación de revestimiento, de cosmética. Y eso tiene que ver con el procedimiento del collage y de la veladura desplazada. En ciertos trabajos, me refiero a la pintura moderna y a la tradición de Greenberg (teórico norteamericano), que la identifica con la línea que va hacia la abstracción pura; y a la abstracción, con intelecto y racionalidad. En definitiva, como una manifestación de la alta cultura. Esa es la tradición de la pintura que yo de alguna manera critico, parodio y travisto, realizando un cruce entre vanguardia y kitsch. Porque contamina los códigos de esta pintura moderna, con el tapiz, la decoración, con elementos de la cultura popular”.

MEDIOS EN GUERRA

Dos etapas se vislumbran en la trayectoria de Patrick Hamilton. Hasta el año 2002 y la exposición "Magic cover paintings" en Galería Animal, está el trabajo con arquitecturas y herramientas domésticas de ferretería recubiertas con tapices o papeles murales. También la objetualidad, donde similares elementos son sometidos a transformaciones; donde una cocinilla para camping se vuelve macetero, o una casa de perro exhibe dentro un video pornográfico protagonizado por el dulce "Bobby" ("Objetos para el jardín").

Pero –hacia el 2000– el artista ya se sumerge en la fotografía, estableciendo un contrapunto entre las herramientas, y "fotografías cosméticas" como postales turísticas o imágenes de actualidad. Una producción que –con las reflexiones de siempre– ha sido presentada más en el extranjero que en Chile.

Muestras de estas exploraciones en la IV Bienal de Arte Joven y en "Cosmetic landscapes" (2004, Galería Bellas Artes), donde objetos de trabajo –como máscaras para soldar–, fueron convertidos en cajas de luz que mostraban idílicos parajes en su interior. Estas postales representan para el autor "una fotografía donde el paisaje se vuelve absolutamente artificial, arquetípico, extraterritorial; donde una playa o un cerro pueden ser todas las playas y todos los cerros. Es esa idea del paisaje absolutamente domesticado por la fotografía publicitaria de turismo. Es un paisaje cosmético".

Parte de este trabajo liga también el ámbito objetual a la fotografía de guerra, producción que recién conoció el público chileno a través de Sao Paulo.

—¿CÓMO ENTRAS A LA FOTOGRAFÍA?

"Extender mi reflexión sobre el objeto fue transformarlo en modelo para ser fotografiado como si fuera un producto de catálogo comercial. Claro que el objeto es manipulado al ser revestido con imágenes de actualidad extraídas de revistas. De alguna manera, la serie de la Bienal de Sao Paulo tiene que ver con esto: con imágenes de guerra o paisajes devastados, ligados a la represión y a la violencia actual, que son absolutamente estetizados. Porque también hay una estética de la violencia. Hay una mirada fotográfica y editorial que cosmetiza el horror y lo transforma en objeto de consumo. Ahí me conecto con otra tradición, que tiene que ver con Goya, con Picasso, o con los hermanos Chapman, donde conviven el horror y la belleza de la violencia".

—¿POR QUÉ LA MIRADA SE TRASLADA A LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN?

"Si antes presentaba la cosmética a partir de metáforas materiales como el papel mural o el tapiz, ahora me interesa mostrar la cosmética de estas imágenes que sobesaturan nuestra visualidad cotidiana. En uno de sus últimos libros, Susan Sontag escribió sobre la fotografía de prensa ('Ante el dolor de los demás') y explica cómo nos anestesiarnos y solazamos frente a las imágenes del horror y de tragedia exhibidas constantemente por los medios de comunicación. No es que quiera crear conciencia. Porque mi reflexión pasa por el tema de la fotografía: hago un juego entre la violencia cosmética de las imágenes y la violencia del contenido de dichas imágenes. Son dos cosas distintas, pero unidas. Hablo de la publicidad como un elemento violento. Porque violenta el Metro lleno de imágenes, y las calles llenas de letreros. Y, por otro lado, está la violencia de estas imágenes cosmetizadas, normadas y convencionalizadas por la estética del diseño editorial de las revistas".

—TEMAS COMO EL HORROR Y LA SOBRESATURACIÓN DE IMÁGENES SON RECURRENTES EN LA ACTUALIDAD, ¿CÓMO SUBES A ESTE CARRO QUE YA ANDA HACIENDO RATO EN LA ESCENA DEL ARTE?

"Sí, es una reflexión que se hace muy presente en el arte desde el pop –incluso antes como tema en la pintura de Bruegel, Goya, Heartfield o Picasso– y con gran vigor en los años 60 y 70 y con los





*Morgue, 2004. Fotografía a color,
150 x 120 cm.*

situacionistas. No es que se cayeron las torres y voy a hacer algo con eso. No tiene que ver con oportunismo, sino con una reflexión en torno a la imagen como revestimiento. Lo político y novedoso de mi trabajo no pasa por el contenido de la imagen, sino por el procedimiento, por una operación en relación a los objetos –que la recortan violentamente– y al trabajo de re-fotografía que hago con ellas. No hay que olvidar que las fotos no están volando, sino que travisten un objeto. No son imágenes tan obvias pese a que muchas las reconocemos con cierta facilidad. De todos modos, se produce un extrañamiento. Aunque en Sao Paulo todas las imágenes sobre la violencia se condensan en el tema de Irak y en el contexto de esa guerra –porque me costó encontrar distintas–, los objetos escogidos se refieren a la violencia y también al cuerpo. Los cuchillos, la sierra circular... son herramientas de ferretería que tienen que ver con agresión doméstica, con cortes de carne, con peligro”.

EL PINTOR TEÓRICO

–EN LA UNIVERSIDAD, ¿QUÉ IDEA TENÍAS DE LA PINTURA?

“Me interesaba lo que se podía hacer desde la pintura como discurso, ya que siempre la pensé como algo mucho más amplio que el oficio en términos académicos. Ésa era la visión de la Escuela del Arcis. No es que reprimieran a los que querían pintar al óleo, pero sí había un incentivo hacia la especulación teórica y los desplazamientos. En la Chile, había una confrontación mucho mayor entre estos discursos de corte más desplazatorio versus una especie de escuela que representaba la academia, donde a la mayoría de los estudiantes le gustaba pintar, estar en el taller y oler la trementina. Había más discusión. Justamente por esa resistencia, me hacía más sentido hacer esos primeros trabajos de intervención arquitectónica con papel mural”.

–¿QUÉ ARTISTAS TE INTERESABAN?

“Daniel Buren, que de los '70 en adelante ha realizado una serie de desplazamientos de la pintura hacia el espacio urbano. Polker y Richter, como dos pintores monstruosos que han hecho con la pintura lo que han querido. A nivel local, Dittborn siempre fue el artista mitológico. Además que en esa época no asomaba la nariz ni para comprar el pan. De repente lo encontrabas en una inauguración. La primera vez que vi una obra de él fue el '96. Era una aeropostal y era espectacular. También me interesaban los textos sobre su obra. Y es que mi formación pasa también por las lecturas de Ronald Kay y Nelly Richard, conociendo de ahí a Benjamin, Derrida y Foucault...”

–PARA EL ARTISTA ES FUNDAMENTAL LA FORMACIÓN TEÓRICA.

“Sí, y no porque seas artista conceptual y sea choro. Tiene que ver con que uno aprende a pensar visualmente, más allá de generar objetos físicos o imágenes. Y hablo de un pensamiento que se va desarrollando en la producción, donde las reflexiones crecen en el momento de la praxis. Se trata de ir generando una poética, algo muy distinto a la ilustración de un concepto a través de la visualidad. Es un proceso que además involucra entender el contexto y cómo tu trabajo se inserta en el circuito del arte, y se relaciona con lo social y con lo político. Y eso está en la Escena de Avanzada y en los textos de la Nelly. No existe ‘Escena’ sin dictadura. Eso se echa de menos hoy. Frecuentemente voy a exposiciones y me pregunto en qué está pensando este tipo, por qué está haciendo eso. Si ganó Bush y es terrible. O sea, pasan cosas en el mundo. En Chile, existe una autocomplacencia y una autorreferencialidad en muchos trabajos de arte joven que es francamente preocupante. Se están formando muchos decoradores y especuladores de pacotilla en las escuelas de arte. No hay lecturas ni preocupaciones de contexto. Y eso es justamente lo que me interesa de la obra de Dittborn: la forma en que articula un pensamiento visual en relación a una lectura de contexto”.



Perfect & Imperfect Tools, 2004. Fotografía a color, 150 x 2000 cm. Vista de la instalación en la XXVI Bienal de Sao Paulo, Brasil.





Objetos para colgar (serruchos), 1999.
Serruchos, papeles de PVC, látex sobre muro. Vista de la instalación en Galería Posada del Corregidor, 1999.

Escape al Paraíso (detalle).

Escape al Paraíso, 2004. Máscaras para soldar, duratrans. Dimensiones variables. Cortesía Stiftung DKM, Alemania.

King Kong, 2004. Fotografía a color, 150 x 120 cm.

Objetos para el jardín (la casita de Bobby), 2000. Caseta de perro, video, 100 x 80 x 90 cm.



TRANSLATION ON PAGE XX

(SANTIAGO, 1970) Entre 1988 y 1992, Mario Navarro estudió Licenciatura en Arte con mención Grabado en la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Entre 1993 y 1994 estuvo en la Unidad de Formación e Investigación de Artes Plásticas en la Universidad de París I Pantheon Sorbonne, Francia. Por esa época, formó "Jemmy Button Inc." con Mónica Bengoa, Cristián Silva y Justo Pastor Mellado, realizando "Déficit club" (1994, Real Academia de Bellas Artes de La Haya, Holanda) y el libro con textos de artista "Taxonomías" (1995). Su primera individual fue "The new ideal line (un mensajero de la edad de piedra)" (1993, Escuela de Arte de la

PUC), con la que inicia un programa de obras que culminó con "The new ideal line (Opala)" (2002, Galería Gabriela Mistral). Allí especula sobre significantes políticos de la dictadura, presentándose en espacios como Galería Chilena, Gabriela Mistral, Posada del Corregidor, Animal, Muro Sur y Hoffmann's House; y en instancias como "Estética de la dificultad" (1993, CAYC, Buenos Aires, Argentina), XI Muestra Internacional de Grabado (1994, Curitiba, Brasil), "Campos de hielo (arte joven en Chile)" (1997, MNBA), II Bienal del Mercosur (1999, Porto Alegre, Brasil), II Bienal Iberoamericana de Lima (1999, Perú), "Chile, cien años de artes visuales"

(2000, MNBA). Después ha buscado una relación más cercana con el espectador, recreando –por ejemplo– una casa de radio comunitaria que recorrió Pedro Aguirre Cerda (2003, "Radio ideal", Galería Metropolitana). Como curador ha realizado "Transformer" (2005, Matucana 100) y "Doméstico" (1999, Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia). Profesor en la PUC desde 1999, ha financiado su obra con becas de la universidad, Fondart, programas de residencia, Fundación Andes y de Pollock-Krasner Foundation. En 2004 y 2005 fue nominado al Premio Altazor.



The New Ideal Line (lust and pain), 1996. Dibujo mural con carboncillo, 900 x 280 cm. Delfina Studio Trust, Londres, Inglaterra. (© CREAIMAGEN, 2005)



The New Ideal Line (el explorador), 1993. Cajas de cartón, carboncillo y cinta reflectante, 480 x 200 x 40 cm. CAYC, Buenos Aires, Argentina. (© CREAIMAGEN, 2005)

BUENO, BONITO Y BARATO

En los años de universidad, maestros influyentes de Mario Navarro fueron Eduardo Vilches y Eugenio Dittborn. Con ellos estuvo una vez que tomó la especialidad de Grabado, donde no terminó haciendo grabado, sino realizando desplazamientos técnico-conceptuales y utilizando multiplicidad de medios. De allí el carácter inclasificable de una obra que transita por el objeto, el video, la pintura, la escultura, la fotografía, la instalación y el dibujo. Libertad alcanzada sin necesidad de manejar un oficio: “Resolver un asunto creativo no está subordinado a un asunto técnico”, plantea el artista que –además– suele usar materiales artísticos tan comunes y corrientes como papel de aluminio, bolsas de plástico y cajas de cartón. O realizar operaciones tan simples como dibujar sobre una pared.

“Mi trabajo se ha desarrollado principalmente a partir de la fragilidad, el bajo costo, el poco peso material. Y, como consecuencia, el fácil traslado e instalación”, agrega sobre una obra de simpleza visual y cierto constructivismo, que puede llegar a ser compleja y mordaz al referirse a la realidad chilena. Con una particular manera de ejercer arte-política, Mario Navarro se ha transformado en uno de los artistas nacionales de fuerte presencia en el extranjero, siendo de los más respetados en el medio local. Especialmente entre sus pares.

A estas alturas, quién diría que el carácter de su obra terminó por definirse gracias a algunos hechos fortuitos en su trayectoria, entre ellos, “la pobreza”: “Lo que me influyó tiene que ver con ciertas carencias económicas que viví en Europa. Estás becado, tienes poca plata, enton-

ces la práctica del arte tiene que afectarse. Ahí se consolidaron los primeros trabajos con cajas de cartón. Aunque lo había hecho antes, no lo tenía tan claro. Como en 1993, en Buenos Aires. Allá ocurrió que las cajas de cartón se fueron en avión, embaladas y todo. Era ridículo. Más encima, no llegaron y tuvimos que hacer otra cosa. Pero recién en Europa tuve más conciencia de cómo construir mi trabajo a partir de elementos más accesibles y menos elaborados. Se empieza a definir más mi preocupación por lo efímero y por trabajos específicos para cierto lugar”.

—HABER ESTADO EN EUROPA, ¿TE SIRVIÓ PARA INGRESAR A LOS CÁNONES CONTEMPORÁNEOS?

“No fue tanto. Como que nosotros (Mónica Bengoa, Cristián Silva, Carlos Navarrete, su esposa Francisca García, entre otros de la generación) nos autoformamos en cuanto a estar informados. Daba la suerte que la Católica podía comprar publicaciones. Entonces, nuestros cuatro años fueron de revistar, revistar y revistar; de mirar, mirar y mirar. En vez de Internet, revistas. Y, en ese sentido, no estábamos tan perdidos”.

—¿TU OBRA SE ALIMENTA DE LECTURAS TEÓRICAS?

“Sí. Absolutamente. Soy súper fanático. Hay ciertos autores que aportan al desarrollo del conocimiento contemporáneo y que uno, como artista, está obligado a leer. Literatura posmarxista, a Foucault, Deluze y Guattari, entre otros. Pero, independiente de lo que uno lea, lo importante es pasarlos por un cedazo que es la obra y producir lecturas. El caso más claro es cómo Dittborn aborda a Benjamin”.



The New Ideal Line (el explorador).
(© CREAMAGEN, 2005)

DE “LA JOTA” A JEMMY BUTTON

—¿CÓMO SURTIÓ LA SOCIEDAD?

“Fue una talla nada más. En Buenos Aires íbamos por la calle con el Justo y el Carlos Navarrete. La cuestión es que el Mellado me dice ‘¿tú cachai la historia de Jemmy Button (el yagán que en el siglo XIX fue llevado a Inglaterra y convertido en celebridad)?... ¡Éste es igual a Jemmy Button!’, le dice al Navarrete. Y ahí quedó el nombre dando vueltas. Después, en el avión, dijimos ‘¿y por qué no hacemos una exposición que se llame Jemmy Button?...Ya, hagámosla. ¡Qué tanto!’. Y muertos de la risa sobre el asunto. Cuando llegamos acá, comenzamos a decantarlo, incluyendo a Cristián Silva y la Mónica Bengoa, porque con ellos tuve un tipo de enganche en la universidad. Pero después Mellado decidió irse marginando del asunto porque no quería definir el problema teórico, sino dejar que nosotros le diéramos sentido netamente artístico”.

—¿QUÉ LOS REUNÍA A NIVEL TEÓRICO Y VISUAL?

“La metáfora de Jemmy Button como un outsider, un perdido. Entre 1993 y 1995, se empezó a reestructurar la mirada internacional respecto de Latinoamérica. Empieza un boom. Todavía medio cojo y exotición, pero donde la figura de Jemmy Button era casi metonímica. Entonces, nuestras preocupaciones se definieron respecto de qué pasaba localmente en Chile en relación a Latinoamérica, y a los espacios europeos y americanos”.

—¿POR QUÉ SE ACABÓ JEMMY BUTTON?

“No encontramos conexión política. Yo y Silva tenemos una formación de izquierda diferente. Mientras él militó en la Izquierda Cristiana y yo en ‘la Jota’ —antes de la universidad—, la Mónica nada. Cero. Pero las diferencias se dieron realmente al enfrentar el nuevo escenario de fines de los ‘90. Entonces, asumimos posturas a veces antagónicas sobre la situación del arte latinoamericano, o sobre todo lo referido a lo global versus lo local, entre otros ámbitos. Eso fue síntoma del fin”.



THE NEW IDEAL LINE

Entre 1993 y 2002, Mario Navarro llamó a sus obras “The new ideal line”, poniendo entre paréntesis distintos epígrafes para identificar montajes construidos sobre una objetualidad significativa de “la historia del desgaste social y político de la maquinaria de la dictadura” (Justo Pastor Mellado). “The new ideal line (Opala)” culminó esta serie, siendo “el último trabajo evidentemente político”, al operar en torno al modelo Chevrolet adquirido por los organismos de seguridad de la dictadura. Dibujos sobre la pared de autos estacionados frente a bucólicos paisajes; un muñeco tejido a crochet colgando desde los pies, e imágenes de encapuchados con bolsas de plástico, aparecían en la Gabriela Mistral con la Mesa de Diálogo sobre Derechos Humanos como contexto insoslayable.

Para definir su producción, el artista dice que se ha pasado años “fijándose en trayectos de líneas y movimientos de cosas de un lugar a otro”.

—SUENA COMPLICADO. ¿A QUÉ TE REFIERES CON ESO?

“En ‘New ideal line’ no era una línea así (recta), sino zigzagueada, análoga a la cultura chilena que trataba de avanzar, pero se recogía todo el tiempo. Así ponía en una balanza el discurso modernista versus una situación posmoderna que implicaba necesariamente estar fijándose en los desaciertos. Y eso para mí equivalía a ocupar materialidades frágiles, efímeras y, al mismo tiempo, súper concretas desde la mirada de la gente. ¿Cajas de cartón? Cajas de cartón. ¿Papel aluminio? Papel aluminio. Súper definibles perceptualmente. Ahora mis trabajos por mucho que tengan la palabra ‘ideal’, son más particulares. Las cosas van, entablan una relación con la cultura y se devuelven a sí mismas. Son mucho más autorreferentes y personales. Casi autorretratos. Sobre cuál es mi rol, mi comportamiento y sensibilidad respecto al espacio que estoy habitando”.

—¿CÓMO SURGIÓ “NEW IDEAL LINE”?

90 “De una frase de un libro de caricaturas sobre arte moderno. Era un chiste donde un pintor frente a la tela en blanco está al lado de un gato que mete la cola a un tarro de pintura y hace unos dibujos, y el pintor lo encuentra fantástico. Era una tontería, pero para mí esa frase traducía mi preocupación inicial sobre cómo Chile se comportaba y se sigue comportando erráticamente. Yo planteaba una situación ideal frente a una súper irregular”.

—ESO QUIERE DECIR QUE HABÍA ELEMENTOS CONTRAPUESTOS A NIVEL SINTÁCTICO.

“Claro. Yo hablaba de modernidad o de un tipo de visualidad cargada a lo geométrico constructivista, pero los trabajos estaban hechos de cartoncito. Esa confrontación es permanente. Era más evidente antes. Ahora la sigo teniendo en cuenta, pero con elementos menos concretos y más efímeros simbólicamente. Con una de las cosas que me he quedado es con el color rojo y una especie de estética bauhasiana...”.

—¿POR QUÉ EL COLOR ROJO?

“Como propaganda no más”.

30 días de mi vida, 2004-2005. 30 DVD videos, NTSC color, sistema de sonido, tela semitransparente y madera. 1250 x 315 x 420 cm. “Transformer”, Centro Cultural Matucana 100, Santiago. (FOTOGRAFÍA: JORGE BRANTMAYER).

“EL ARTE CHILENO ES UNA LATA”

—EN UN PRINCIPIO, LO POLÍTICO ESTABA MÁS LIGADO A LA SITUACIÓN DE TU FAMILIA, RELACIONADA A LA IZQUIERDA Y VÍCTIMA DE LA DICTADURA.

“Básicamente, en torno a la dictadura, a la tortura y las detenciones. Porque a mi familia le pasó todo eso, tenía que hacerme cargo en términos artísticos. Pero el elemento político está empezando a resolverse a un nivel mucho más horizontal. Menos ideológico. Como de relaciones entre personas. He mutado a problemas políticos más individuales”.

—¿ESTA VUELTA AL INDIVIDUO ES UNA RESPUESTA AL PROCESO DE GLOBALIZACIÓN?

“No tanto. Es una visión súper experiencial, de relaciones contiguas. El tránsito que he hecho de obras sobre la dictadura a obras sobre la posdictadura y el contexto neoliberal tiene que ver con darme cuenta de que a otros también les ha pasado lo mismo. Entonces, es inevitable no hacer el esfuerzo de tratar de conocer situaciones a veces tan básicas como el comportamiento de la gente frente a un impulso. Una de las formas es empezar a trabajar dentro del espacio público. Pero no exclusivamente en el espacio público abierto. La noción de democracia también puede darse dentro de un espacio público cerrado, como un museo, un mall o la casa de alguien. Desde arquitecturas gigantescas hasta pequeñas. Desde un parque hasta una esquina. Cómo se establece esa relación de horizontalidad es lo que me interesa. Nada nuevo en todo caso. Súper brasileño. Pero es una carencia que uno tiene como chileno al no preocuparse corporalmente de las cosas. Ése es el problema en que estoy metido ahora. Cómo me relaciono con las personas a partir de mi trabajo”.

—¿TU POSTURA SE TRADUCE TAMBIÉN EN UNA OBSERVACIÓN DEL ARTE CHILENO?

“Si no fuera artista, asumiría que el arte chileno es una lata. No digo que uno tenga que bailar para encontrarlo más entretenido. Es de qué manera van engancho todas las partes del trabajo. A mí me parece que aquí los artistas se preocupan de ellos y de su obra. Y listo. Se acabó. Ni siquiera se preocupan de vender los trabajos, de institucionalizarse, de tener buena onda con los museos. Nada. Es como yo, mi trabajo y chao. Entonces, eso lo encuentro fomísimo, fome así como ¡qué aburrido!”.

PEGADO A LA OBRA

—MÁS CONCRETAMENTE, ¿CÓMO ENTABLAS LA RELACIÓN CON EL ESPECTADOR?

“No es desde el punto de vista interactivo, que tal persona tenga que hacer algo para que funcione. Trato de usar materiales súper accesibles. Nada muy elaborado, porque no me siento muy artesano. Trabajar a partir de papel de aluminio o bolsas de plástico tiene que ver con una relación cotidiana con los objetos. O, como en el video expuesto en ‘Transformer’, donde el soporte para proyectar las imágenes era un género semitransparente. La obra se establecía a un nivel básico. Como cortina, como objeto que lo mueve el aire. Esa sensación de fragilidad, de estar frente a una situación bastante común, es lo que me permite hacer esa relación con el espectador”.

—NO OBSTANTE, TU OBRA PARECE DE DIFÍCIL COMPRENSIÓN PARA EL ESPECTADOR CHILENO.

“Ésa es una manera de decirlo desde la perspectiva del arte. De cómo se ve a sí mismo. Pero cuando estás con otra gente, te prometo que entienden al tiro. Cuando hice ‘Radio ideal’, me decían ‘¡ah! y esto se acaba cuando usted apaga la radio’. ¡Claro!. No es que no me interese el público del arte, pero creo que es mucho más cuadrado, más rígido. Yo no hago la obra para ese mundo. Ni encuentro que mis obras sean herméticas. Lo que pasa es que hay un montón de capas y niveles en que se puede leer la obra”.

—ENTONCES, ¿QUÉ HACE UN CREADOR Y EX COMUNISTA INTERESADO EN ACERCARSE AL ESPECTADOR, EXPONIENDO EN UN CIRCUITO QUE ES ELITISTA Y DONDE ADEMÁS TRANSITA TANTA OBRA FOME?

“Yo soy como cualquier artista chileno en una situación bastante precaria para poder producir los trabajos, y que tiene que responder ante lo que el Fondart define. Es plata que se puede dar y la reunión de estos espacios te permite acceder a esos fondos. A mí me interesan lugares que sean cerrados para definir nociones democráticas dentro, y es inevitable entrar bajo una postura crítica. La democracia no se da única y exclusivamente en el campo del espacio público, y tiene cualidades más allá de esa jerarquía”.

—SE PUEDE DIALOGAR DE OTRA MANERA CON LA INSTITUCIÓN.

“Por eso no tengo rollos con exponer en el Museo de Bellas Artes, en la Metropolitana o en la Animal. Lo importante es estar todo el tiempo posible ahí, pegado al lado de la obra, porque encuentro que es súper necesario explicarla, comentarla, discutirla, defenderla”.



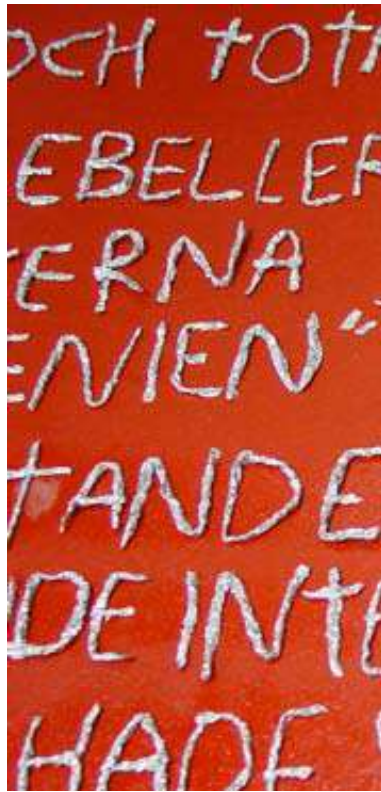
The New Ideal Line (el atajo), 1996. Cajas de cartón, madera, yeso, fierro, ventilador eléctrico, pelo sintético, lana y tela impermeable. 600 x 153 x 120 cm. Vista de la instalación en Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago. (© CREAIMAGEN, 2005)

The New Ideal Line (Opala), 2003. Dibujo mural con carboncillo. Vistas de la instalación en la Galería Gabriela Mistral, Santiago. (© CREAIMAGEN, 2005)





30 days with nothing, 2003. Madera, fierro, plástico, cinta adhesiva, alambre, cadenas y candados. Intervención pública, Canal Saint Martin, París, Francia.
(© CREAIMAGEN, 2005)



Sueño rojo, 2003 (detalle). Nacka Konsthal, Estocolmo, Suecia.
(© CREAIMAGEN, 2005)

The New Ideal Line (lust and pain) (detalle). (© CREAIMAGEN, 2005)

Radio Ideal, 2003-2005. Unidad móvil, sistema de sonido, madera y fierro. 400 x 190 x 250 cm. Galería Metropolitana, Santiago, 2003 - Centro Cultural Matucana 100, Santiago, 2005.
(© CREAIMAGEN, 2005)



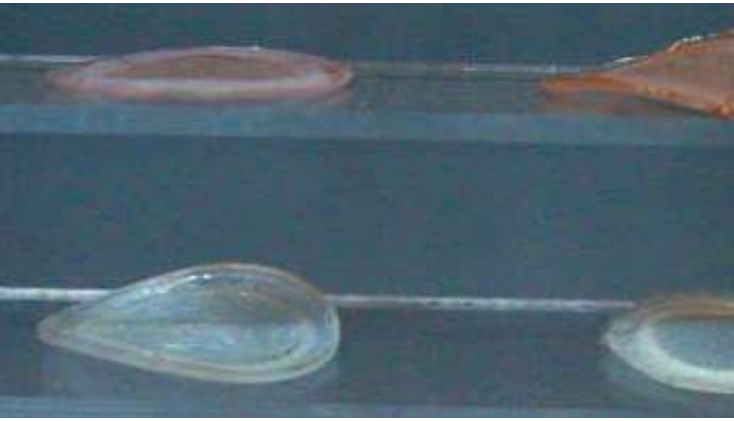
Radio Ideal (detalles).
(© CREAIMAGEN, 2005)



TEXTO EN INGLÉS QUE INDIQUE EN QUÉ PÁGINAS ESTÁ LA TRADUCCIÓN

(SANTIAGO, 1973) Livia Marín ha pasado por varias instancias académicas: en 1993 estuvo en el Instituto de Arte Contemporáneo, en 1998 terminó la Licenciatura en Bellas Artes en la Universidad Arcis, el 2000 egresó del Magíster en Artes Visuales de la Universidad de Chile, el 2003 cursó un Diplomado en Estética y Pensamiento Contemporáneo en la Universidad Diego Portales, y en 2005 continúa en Inglaterra un Doctorado en Bellas Artes en el Goldsmiths College de la Universidad de Londres. Cuando estaba en el Taller de Escultura de Pablo Rivera (1996-1997, Arcis), se encontró con el objeto cotidiano y lo comenzó a trabajar hasta dar con piezas abstractas en materiales industriales, como poliuretano expandido o caucho de silicona. La artista ha circulado por la escena local con proyectos como "Palimpsesto (de la omisión a la hibridación)" (1999, Monjitas 342), "Tercera generación" (2000, Galería Bech), "El objeto y su manifestación" (2002, Galería Animal), "Habitud" (2002, Centro Cultural de España), "Ficciones de un uso" (2004, Galería Gabriela Mistral), y "The sense of repetition/El sentido de

la repetición" (2005, Animal), donde trabajó con objetos del mercado asiático puestos al muro, jugando con la luz sobre las distintas materialidades, así como con la idea de repetición y acumulación, de un gabinete o de un espacio de colección. También ha expuesto en el Concurso de Arte Joven de Valparaíso (1998-1999), en Balmaceda 1215, Galería Muro Sur, Museo de Arte Contemporáneo, Hoffmann's House, "Delicatessen" (2000, Centro de Extensión de la Universidad Católica, curatoría de Pablo Rivera), "Frutos del país" (2001, MAC), IV Bial de Mercosur (2003, Porto Alegre, Brasil, envío chileno curado por Francisco Brugnoli), "El objeto en el arte chileno" (2003, Sala Fundación Telefónica, por Waldemar Sommer), IV Bial de Arte Joven (2004, Museo Nacional de Bellas Artes, por Patricio Muñoz Zárate) y "Arte chileno contemporáneo" (2004, Valenzuela y Klenner Arte Contemporáneo, Bogotá, Colombia, curatoría de Ethel Klenner). La artista ha hecho clases en universidades, financiando su obra gracias a aportes del Fondart (en cuatro oportunidades) y de la Fundación Andes (2003), entre otras becas.



PEQUEÑA FORMULILLA

“Me acuerdo que iba harto al Persa y cualquier objeto que no reconociera de inmediato, me interesaba. Eran como los más simples. Generalmente de plástico. De ahí aparece el interés que se mantiene hasta hoy de sacar, descontextualizar de lo cotidiano aquellos objetos que están tan encima, pero que uno no aprecia en cuanto a forma y material. Yo intento que en mi trabajo se asome eso. Porque uno puede tener un vaso de cumpleaños todo el rato, o la misma lata de cerveza, y de repente le estás poniendo atención. O arrugando la servilleta y estableciendo así una relación súper cercana. Pero ese recorrido por las calles, por el mercado, por donde circulan estos objetos, forma parte de mi investigación también. De ahí ese nexo con referentes más sociológicos. Cuando hacía los trabajos con los plásticos, iba a esa fábrica que está frente a la Vega, por Recoleta. Y era súper divertido porque había un mesón gigante con muchos personajes que atendían a una velocidad increíble, pues allí se vendía al por mayor, baratísimo. Y así, todo desparramado, muy rápido, lleno de gente. Contado puede ser una anécdota, pero en mi proceso de trabajo ha ido tomando importancia cómo me relaciono con el sujeto. Incluso, para trabajar los materiales me instruyo, voy a talleres y pido asesoría a los mismos técnicos o a los que venden los productos”.

Entre su obsesión por recolectar objetos “humbles”, por estrategias de serialización y por no desmarcarse de la escultura, a Livia Marín le interesa el desconcierto. Que no se sepa qué es lo que está ahí en la repisa, ni de qué está hecho. En sus estanterías como de cocina o de laboratorio, vasos, botellas, chapas, jaboneras o exprimidores provenientes de ferias, desechos y tiendas de plástico barato, se han vuelto objetos de una materialidad insólita. Uno de sus recursos predilectos ha sido el poliuretano, que a cierta temperatura se expande como espuma, y comúnmente es usado como aislante térmico o para fabricar productos tan variados como zapatillas, parachoques de automóviles y botes.

“Puedo perfectamente pasar de la madera al aluminio, al poliuretano, al yeso o a la goma. Depende de la idea que esté trabajando. Pero lo común es que tuerza el proceso natural del material. Me gusta causar extrañeza. Y eso se ha desplazado a distintas situaciones. Como en ‘Ficciones de un uso’, donde la duda está en cómo tallé los labiales”.

LA RELACIÓN CON LOS OBJETOS
PARECE SER DESDE LA AMNESIA: DE
TAN COTIDIANA, NO ES ATENDIDA.

“Eso es súper atractivo. Ahí se vincula esa cosa de la memoria y del recuerdo. De ahí la idea de presentar el objeto de otra manera. Reconoces características que siempre han tenido, pero que no habías reparado. Como si hubiesen estado olvidados. También pasa con los soportes que ocupo para exponer los objetos: se relacionan con el mundo doméstico y con el lugar de exhibición”.

LLAMA LA ATENCIÓN QUE ESTÉ ESA COSA
SOCIOLOGICA, LA CALLE, LO DOMÉSTICO,
UNA CERCANÍA A LA REALIDAD LOCAL,
ESA OBJETUALIDAD LIGADA AL KITSCH,
AL PLÁSTICO, AL FALSO BRILLO, PERO
QUE —AL MOMENTO DE PROCESAR LA
OBRA Y DE PONERLA EN ESCENA— TODO
ESO SE VUELVE DISTANTE. EL ÁMBITO
SOCIAL ES DEPURADO AL MÁXIMO HASTA
LLEGAR A UN MONTAJE ASCÉPTICO.

“No me interesa manifestar ni denunciar las condiciones locales. Yo trabajo con elementos súper humildes. Analizo hartito el objeto y, cuando lo presento, se mezcla con cosas ajenas, como el recorrido y la mirada del espectador, el abordaje del espacio, la puesta en escena. Estuve hartito tiempo pegada en la figura de la casa, de la cocina, con las labores de la mujer, pero en la medida que se construye un espacio propio. De ahí la relación entre cómo uno dispone los objetos en una sala de exposición y cómo uno dispone los objetos en la pieza, en el baño, lo que de alguna manera habla de uno, de cada personaje, de lo civil, de la sociedad. Me interesa que la obra dialogue con el lenguaje específico del arte, pero a su vez con el espectador común. Rescatar lo cotidiano y la relación que uno tiene con los objetos, prolongando esa experiencia en el lugar del arte. La idea es construir familiaridad”.

¿POR QUÉ EN TU GENERACIÓN HAY
TANTO INTERÉS POR LO COTIDIANO?

“Ante la ausencia de grandes relatos, lo cotidiano se vuelve reflejo del tiempo social que estamos viviendo. La observación de cómo vivimos llegó a la casa. Claro que con formalidad impecable. Se ha caído en eso. Yo misma me he preguntado si esto no se ha transformado en una pequeña formulilla. Me interesa no repetirme. El ‘problema de lo nuevo’. Pero sin ansiedad”.



Orden y semejanza II, 2004 (detalle). Siete a ocho mil sellos de goma interna de tapas de botellas, acrílico transparente, aluminio. Ancho objetos: 2,5 cm. IV Bial de Arte Joven, MNBA, Santiago.

CARGA ERÓTICA

Dos mil 200 lápices labiales. Ésta es la cantidad de rouges que utilizó Livia Marín en un montaje en la Galería Gabriela Mistral (2004, exposición “Transformaciones de lo mismo”), donde todos iban maniáticamente ordenados sobre un soporte blanco. Todos uniformes. Casi iguales. Pero en el montaje circular las pequeñas barras se asomaban con dos mil 200 colores y formas distintas. Todas correctamente torneadas.

“Ficciones de un uso” marcó un hito en la producción de la artista. Un cierto cambio que se instaura con “The sense of repetition/El sentido de la repetición” (2005, Galería Animal).

El proceso ha sido así: “Desde la tesis de pregrado hasta el 2000 o 2002, mi trabajo estaba netamente centrado en el objeto, en la forma, en el material y su proceso de construcción. De pronto, empezó a interesarme esto de la repetición, la cosa fabril. Pero me daba la sensación que me estaba volviendo como una mini industria. Entonces empieza un interés porque aparezca el sujeto. De ahí el vaso transformado por el poliuretano. Esta forma difícil de definir y que se situaba entre lo orgánico y lo inorgánico, dejaba pasar la idea de la recolección y de que en el proceso de construcción pasó un sujeto también. Ahí como que estaba llegando al tope de recoger objetos, hacerles algo, copiarlos, presentarlos. En mi actual investigación, estoy considerando buscar objetos que pudieran aportar mayor contenido. Entonces, aparece el labial que tiene una categoría de objeto muchísimo más compleja que un vaso, un exprimidor o una tapa. Aparece toda la cosa del fetiche. Se identifica mucho más al cuerpo. Creo que uno de los temas que tengo pendiente es encontrar objetos con mucho más peso y que no sean tan neutrales”.

¿EN LA RELACIÓN CON EL CUERPO
HAY UNA CARGA ERÓTICA?

“No podría decir que en estos cinco años ha sido casual. Pero igual se asoma lo orgánico y lo erótico en el trabajo, algo de lo que nunca me he hecho cargo frontalmente. En Muro Sur —cuando estaba en la Plaza Brasil—, la invitación para ‘El objeto y su par’ era que se inauguraba la muestra y tú llevabas un objeto, y a las dos semanas se reinauguraba y llevabas su par. Me tocó el subterráneo. Yo estaba en ese tiempo con los plásticos y el poliuretano, entonces trabajé un basurero con la idea que después venía el par idéntico para sujetarlo arriba como un pilar. Y lo que pasó es que abro el objeto después de un proceso súper concentrado, donde tuve que hacer unos cálculos matemáticos sobre cuántos litros de poliuretano manipular para el espacio, a qué temperatura y qué sé yo. Y llego a la galería, pongo el trabajo, me echo para atrás para ver cómo quedaba, y me dije: ‘Es un pene’. Así, bien natural. Y sí, en todo el interés que he tenido de trabajar con la figura de la columna, hay algo fálico”.

97

¿A MEDIDA QUE REALIZAS LAS OBRAS
SE ASOMAN DE MANERA INCONSCIENTE
NUEVAS PISTAS PARA INDAGAR?

“Eso ha sido bien bonito y pienso que es consecuencia de que nunca he parado de trabajar. También me he preguntado sobre la hiperproducción y la hiperexposición a la cual me he abocado. Mi obra ha sido permanente y eso da cuenta de una administración del trabajo. Siempre de un montaje sale otra cosa y surgen nuevos temas para investigar”.

Tercera generación, 2000 (detalle). Serie de objetos de poliuretano expandido, vitrinas de acrílico. Tamaño de los objetos: 20 x 20 x 20 cm. aproximadamente. Galería Bech, Santiago.

MINIMALISMO KITSCH

¿QUÉ IMPORTANCIA HAN TENIDO LOS ESTUDIOS DE POSGRADO EN EL DESARROLLO DE TU TRABAJO?

“El magíster me ratifica y afirma el interés por la investigación teórica. En Londres, busco acercarme a la historia de la escultura inglesa y también a una nueva escena. Pero siempre trato de mantener mi independencia y mi lugar”.

¿CÓMO LO LOGRAS?

“En ningún caso abordo la obra como reflejo de un pensamiento filosófico. Mantengo una preocupación por la belleza, porque para mí es importante que el espectador se detenga. Me parece pertinente ante la actual pérdida del asombro. O sea, el mundo se cae, ¡pero uno tiene que ir al supermercado a comprar!”.

¿CÓMO TE RELACIONAS CON LA HISTORIA DEL ARTE LOCAL?

98 “No me relaciono mucho. Bueno, siempre reconozco que estoy orgulloso y agradecida de haber trabajado con Pablo Rivera. Siento en él un referente, no tanto en su obra, sino en el sistema de trabajo y la experiencia de taller”.

TAMBIÉN AMBOS SE ACERCAN AL MINIMALISMO.

“Pablo ha trabajado directamente con el minimal. Pero mi trabajo está más ligado a la sociología, a la observación de cómo vivimos y, a su vez, es un diálogo con la escultura, con sus procesos constructivos, con la introducción de nuevos materiales. Los aportes más significativos que uno encuentra en la escultura actual están –efectivamente– en el minimal y en el land art. Ahí hay una cosa que se venía abriendo a partir de los años 60, sobre lo objetual, lo material y

los procesos. Ahí uno encuentra teoría, reflexión y análisis. Entonces, actualmente hay como una tendencia. Saliendo de la escuela yo también creía que tenía que ver con el minimal. Porque me interesa la buena factura, la repetición modular, la limpieza en la presentación y el rescate de la materialidad. Pero el minimal sustrae toda figuración. Y yo siempre estoy recurriendo al objeto. Más encima, a su categoría y a quien lo ocupa”.

¿ÚLTIMAMENTE USAS EL OBJETO DIRECTO, MÁS CERCA DEL MODO DUCHAMP (EL ARTISTA FRANCÉS QUE A COMIENZOS DEL SIGLO XX LLEVÓ ELEMENTOS COMO UN URINARIO O LA RUEDA DE UNA BICICLETA A UNA SALA DE ARTE)?

“Por uno u otro camino llego a ese quiebre. Pero yo afecto más al objeto y no tanto al espacio artístico. Me interesa trabajar con piezas industrializadas y comunes. Los objetos que consigo son copias, y son miles. También está el proceso de construcción que –al fin y al cabo– se asoma. Y la pregunta: ¿es industrial o es manual? Pienso en las posibilidades que tenemos en Chile, como país en vías de desarrollo, y en el camino que debo recorrer para construir el trabajo. Como el que hice por calle Matta para que algún maestro torneara una figura tan pequeña como una punta de labial. De todas maneras, hay un diálogo con la fabricación del objeto. Pero como que yo viera a Duchamp y al pop art, les robara algo y lo trajera a la escultura. Parte de mi investigación está en cómo podría entenderse la escultura hoy. No soy muy partidaria de la anulación del arte ni de los géneros. Claro, uno entiende que la palabra ‘escultura’ ya cambió absolutamente de significado. Ya no estamos esculpiendo. Pero lo que denota detrás, me parece súper bonito que pueda ir cambiando”.





The sense of repetition / El sentido de la repetición, 2005. Objetos intervenidos, vidrio, luz. Muro: 1160 x 400 cm. Vista de la instalación en Galería Animal, Santiago.





El objeto y su manifestación, 2002 (detalle).
Objetos de yeso. Galería Animal, Santiago.

Sin título, 2002. Yeso (moldes de pastelería), madera aglomerada perforada. Dimensiones variables. Centro Cultural de España, Santiago.

El objeto y su manifestación (detalle).

Orden y semejanza I, 2003. 576 objetos plásticos, poliuretano expandido, acrílico transparente. Altura: 374 cm. Largo menor: 390 cm. Largo mayor: 760 cm. Ancho objetos: 20,8 cm. IV Bienal de Mercosur, Porto Alegre, Brasil.

El Objeto y su par, 2000. Poliuretano expandido, pigmento negro. 217 x 90 x 90 cm. Galería Muro Sur, Santiago.

Ficciones de un uso, 2005. Dos mil 200 lápices labiales moldeados. Soporte ovalado de 320 y 840 cm. de diámetro. Altura: 100 cm. Ancho: 20 cm. "Transformaciones de lo mismo", Galería Gabriela Mistral, Santiago.



(SANTIAGO, 1968) Entre 1988 y 1992, el artista se formó como pintor en la Universidad Católica de Santiago. Su primera exposición individual fue censurada y la realizó en el Instituto Goethe (1992), presentando imágenes de etnias que articulaba en un oscuro e irónico registro pop. Francisco Valdés desarrolló una producción de variedad técnica que pronto recurrió al objeto y la acción de arte. En 1991 y 1995 tuvo destacada participación en las respectivas versiones del Premio Günther (Museo de Bellas Artes). En 1998, algo conocido se hizo por la colectiva "Seguridad social" (1998, INP), donde presentó un cubo de mantequilla con textos inscritos. Entre 1998 y 1999 realizó un Máster en Fine Art en el célebre Goldsmiths College de la Universidad de Londres, la misma academia que vio salir a artistas como Damien Hirst, Tracy Emin y Rachel Whiteread: los Young British Artists, que hicieron de la controversia el eslogan de una década. No obstante, Valdés dice que poco le interesa esa escena. Al regresar, expuso en lugares como la Posada del Corregidor,

Galería Animal y el Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia. Era la producción madurada en Europa y que definitivamente lo hizo reconocido en Chile: un trabajo donde desdeña de conceptos como la pieza única y el estilo, configurando un sistema de obras sucesivas, de referentes extraídos del mundo del consumo que se transforman a medida que transitan por diversos medios reproductivos, pasando por el objeto, el video, por películas en 8 milímetros, por la fotografía, la animación, o por diversos modos de pintura. Desde el 2003 realiza sus proyectos de investigación en la Jan van Eyck Academie, en Maastricht, Holanda, residiendo entre esta ciudad y Londres. En Chile, expuso por última vez en la IV Bienal de Arte Joven (2004, Museo de Bellas Artes). Desde 2002, su actividad en el extranjero ha sido intensa. Destacan su participación en la Feria ARCO (2003, Madrid, España), en colectivas realizadas en Estados Unidos, Italia, Gran Bretaña, Holanda y una individual realizada en Zurich (2004, Suiza).

UNA OBRA FREAK

Nail bomb, 1999. Óleo sobre tela.
61 x 76 cm.



“Creo que mi trabajo es súper específico y no es fácil de entender. Porque, bueno, también hay una cuestión que la he tomado casi como una consigna: yo no trabajo con la estética de nada, y eso ha sido intencional. Trabajo con todas las estéticas posibles, porque no creo en los estilos. Lo que hago está fuera del juicio estético y del buen gusto”.

Estas afirmaciones vienen de uno de los artistas más singulares de la escena de los '90 y 2000 en Chile, formado tras el apogeo de la pintura neoexpresionista, a fines de la dictadura, y en tránsito a una democracia que siempre vio con sospecha. El reinado del consumo lo veía venir. Y fue precisamente éste el tema que comenzó a tratar primero en una obra ligada a la pintura pop, y pronto arrojada a multiplicidad de recursos pictográficos, como también al objeto, al video, a la performance y a espacios extra institucionales.

El artista dice que, recién emergiendo, no contó con las puertas abiertas de ninguna galería chilena ni tampoco con el apoyo de teóricos que permitieran su despegue. Esta situación parece haber influido en la conformación de una obra inasible, y en constante proceso, cuyas lecturas “siempre sufrirán vacíos e incomprensiones”. Por entonces, recuerda, “debo haber mandado proyectos para exhibiciones, pero no fueron bien recibidos. No tenía buena relación con los teóricos. En Chile la cuestión era así: te colgabas de uno o no existías. Yo decidí no existir y a partir de eso hice esa obra. Creo que ni siquiera necesito espacios para hacer mi obra. No me interesa”.

A principios de los '90, Valdés realizó en Chile una producción de objetos y pinturas que se extendió hacia la calle y de la que pocos se enteraron. Eran trabajos sobre los diseños de enlozados Fantuzzi de los años 50 y 60, que ofrecía en un carro transitando disfrazado por las calles: “A partir de las pinturas hacía objetos; a partir de los objetos, unas especies de esculturas. Finalmente, hago una performance o más bien un evento, en que me visto con un disfraz y salgo a recorrer lugares. A mucha gente le pareció una cuestión muy freak y divertida. Para mí fue mucho más dramático en el sentido que era una especie de aberración, si pensaba en su origen. No tenía un lugar para exhibir y la obra nunca fue hecha para eso. El único objetivo era estar públicamente”.

Recién salía de la universidad y su pintura pop era irónica y oscura, “un híbrido” abundante en materialidades, imágenes y códigos distintos que expuso en el Instituto Goethe. Pero la individual duró un día, porque fue clausurada: “Entre muchas imágenes, había rostros étnicos y eso en el Goethe del año 92 era súper complicado por todo el surgimiento de los movimientos neonazis. Entonces, el director de esa época decidió cortar por el hilo más fino, que era uno”. Sin embargo, la misma obra era comprada –mes a mes– por coleccionistas latinoamericanos. Por un buen tiempo, el artista gozó de esta aceptación que venía del extranjero, hasta que decidió “parar la fábrica” y con lo ganado viajar a Europa, para luego sacar un grado académico.

TELEVISOR EN BLANCO Y NEGRO

¿EN QUÉ MOMENTO TE SALES DEL CUADRO?

“Nunca hay un quiebre con la pintura. Hasta el día de hoy sigo pintando y también trabajando con objetos. Me muevo fácilmente por distintas técnicas. Pintaba porque era una disciplina que podía llevar a cabo constantemente, en la que no necesitaba más que tener unos tubos de pigmento, pinceles y telas. Pero también todas las pinturas de la primera época tenían objetos. No eran puristas. En todo ese momento en que de la Escena (de Avanzada) se hacían unas críticas terribles a la pintura y se hablaba del arte objetual, yo pensaba ‘¿qué cresta es la pintura sino un objeto?, ¿cuál es la diferencia entre poner una ampolleta aquí y poner un cuadro? Da lo mismo una silla o una pintura. Son muebles’. Pintura eran las marcas que podía trabajar sobre una superficie. Y punto. Y me refiero a marcas y superficie en el más amplio sentido. Para mí nunca existió ese conflicto. Creo que había otros procesos, cosas sociales que me parecían mucho más pertinentes. Era la época del plebiscito, de las elecciones. Pero muy temprano me di cuenta de que todo iba para otro lado. No pretendía tener una posición. Y parte de lo que he hecho ha sido construir otra”.

CON EL PROYECTO HECHO A PARTIR DE LOS DISEÑOS FANTUZZI TE VAS A LONDRES, ¿CUÁL FUE EL SENTIDO DE ESA OBRA?

“Allí usé patrones (de decoración de objetos), que tenían que ver con la circularidad, pero también con la decoración, con la cuestión de la moda y de los bienes de consumo. A partir de esos patrones empiezo a armar obra en pintura, a nivel objetual y fotografía, para terminar siendo un traje con etiquetas, con marcas, con todo, que está hablando de lo mismo: de la moda, de cómo las cosas se transforman, de la obsolescencia de la obra y de cómo los significados se van cruzando. Decoración es consumo, es moda. Y la moda es obsoleta: pronto está desfasada. Y cuando estamos hablando de arte, también. Entonces estoy haciendo un paralelo entre la cuestión del consumo y de la modernidad, que de alguna forma se hace de proyectos utópicos y, por lo tanto, fallidos”.

¿QUÉ TRABAJOS REALIZASTE EN LONDRES?

“Trabajé ene allá. El examen final fue el disfraz mostrado después en Animal (2000, “BwO”, traje con la fotografía de cuerpo entero del artista que vistieron diversas personas registradas en la calle). Acá mostré cosas probadas con una serie de mezclas: pintura, 8 mm., video y fotografías que hablaban de esos eventos. He concebido una red de objetos, que de alguna forma configura un sujeto específico que se supone es uno. En un medio donde todo está preformateado y preconfigurado, lo que más importa es crear subjetividad. Y creo que mi obra tiene que ver con eso. Cuando tomo imágenes de los medios masivos y uso tecnología en los trabajos, lo que hago en el fondo es retorcerlos y volverlos patéticos. Y en ese gesto igual está la cuestión más grave y más política, una crítica respecto a los medios y a la tecnología en sí. Hay una cuestión no sólo de la representación, sino de la forma que representan y de lo que eso significa hoy. En el fondo, en mi trabajo –y es lo más inteligente que tiene– no hay ningún concretismo. Todo es una ficción y eso está dado de antemano”.

105

¿TE ENFRENTAS TAMBIÉN A TEMAS MÁS LOCALISTAS?

“El hecho de llevar estas cosas no a una especie de high tech, sino que low tech, es una opción que tiene que ver también con mi origen. Mis primeros recuerdos son de principios de los '70. Me tocó vivir dos años en Estados Unidos, volver y darme cuenta de que aquí el televisor no funcionaba a color. Y eso es raro cuando eres niño”.

UNA PELÍCULA AMATEUR

Hasta el 2004, "Reagan" fue la última obra de Francisco Valdés expuesta en Chile. Con ella participó en la IV Bienal de Arte Joven, que curó Patricio Muñoz Zárate en el Museo de Bellas Artes. El año anterior, mostró "Una película amateur" en Galería Animal y "Beautiful dead man" en la sala de la Estación Bellas Artes del Metro. Las dos primeras animaciones hechas en blanco y negro a partir de películas originales, evidencian basuras visuales, las ficciones de la representación cinematográfica y los trasposos de un medio tecnológico a otro "premoderno". El último video está basado en la película "M: el vampiro de Düsseldorf", de Fritz Lang, donde algunas escenas originales interactúan con textos en español y una voz en alemán, que se refiere a la doble personalidad del protagonista acusado y de los motivos de sus crímenes.

¿POR QUÉ PASAS A LA IMAGEN EN MOVIMIENTO?

"A principios de los '90 hice cosas que nunca mostré. Compraba al montón películas en 8 mm. y súper 8, desde porno hasta escenas privadas. Con esos materiales, editaba mis propias películas. Todo un trabajo que también tomaba la cuestión temporal y la transformación, la idea de trabajar el fragmento de la imagen del pasado y su traspaso".

NO CONCEPTUAL, SINO RELACIONAL

¿Cómo entender el proceso creativo de Francisco Valdés? Desde el 2003, el artista trabaja en la Jan van Eyck Academie, en Maastricht, Holanda, "una especie de instituto para artes visuales posacadémico", donde ha realizado un proyecto de trabajo con bienes masivos y de consumo. Actualmente, trabaja en la historia de un ex ministerio en Lima. El edificio mantuvo por años el libre acceso a la comunidad, y fue sitio de repetidos suicidios: "Los tipos podían llegar a la azotea y lanzarse. Una vez que el lugar es privatizado, por supuesto que los suicidios se terminan. Trabajar sobre este edificio es hacerlo sobre la cuestión pública y privada, o más bien privatizada, ir de un sistema a otro, y cómo esto también define el comportamiento de las personas. Porque ahora, ¿dónde van a suicidarse?".

El interés de Valdés apunta "a encontrar los referentes adecuados, y a armar ciertas redes con ellos, para luego decidir la pieza, si es que debe haber una".

MATERIALMENTE, ¿CÓMO SE TRADUCE ESTA INVESTIGACIÓN?

"Es que de repente no hay que hacer nada materialmente. Algunas obras son absolutamente pura información".

O SEA, ARTE CONCEPTUAL PURO.


"No, arte relacional".

¿CUÁL SERÍA LA DIFERENCIA?

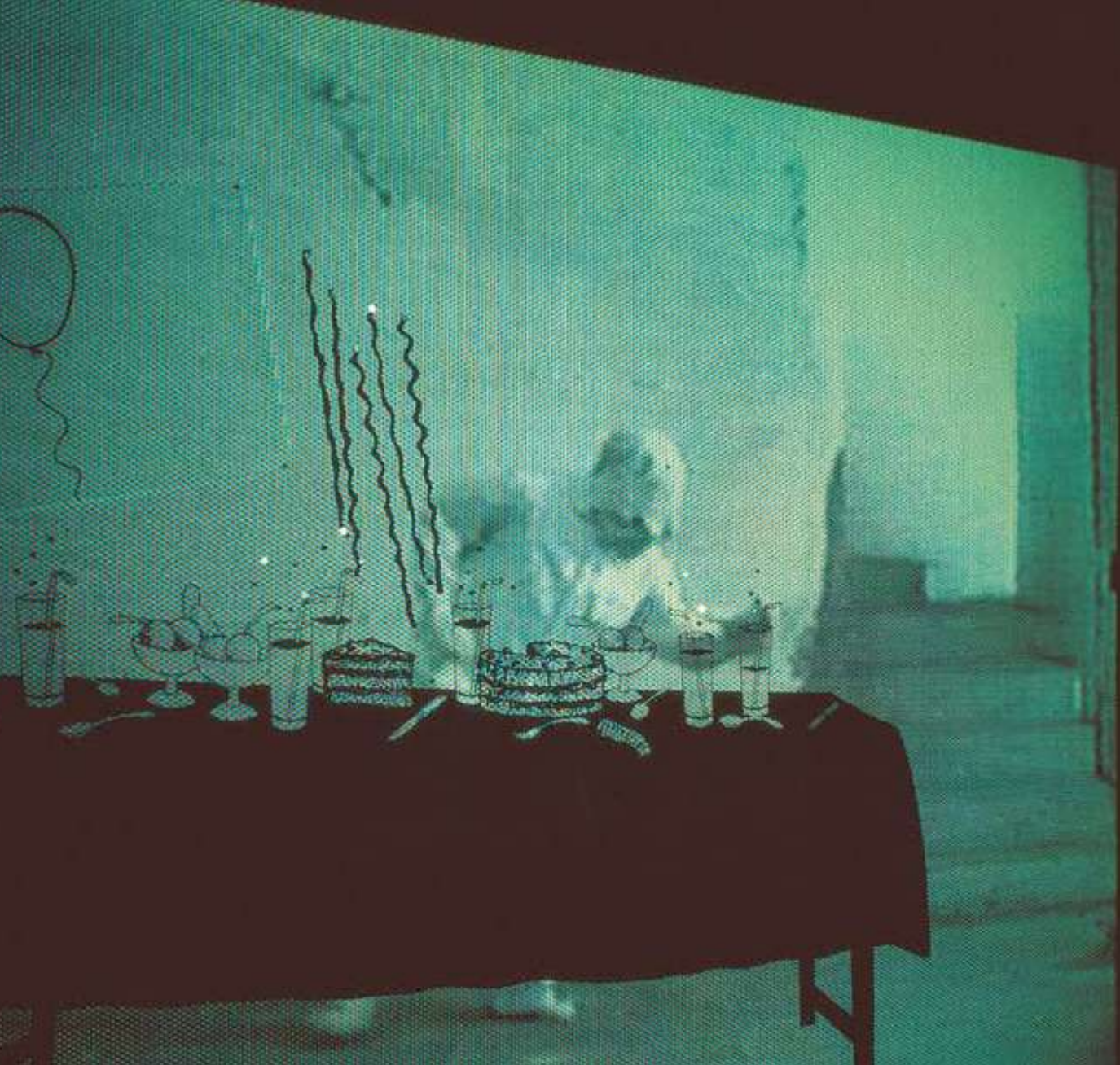
"Es que no hay conceptos. En este minuto estoy haciendo la investigación de los hechos porque me pareció interesante. Puede que salga una clave que me lleve a otras cosas. Igual siempre vivo con esta cuestión muy abierta. De otra forma no podría delirar tampoco con los trabajos. Con el edificio puedo hacer fotos o una maqueta. Lo que quiera. Y no sé si vaya a hacer algo o cómo lo vaya a terminar. Tal vez nunca haga nada y nadie sepa que hice esto. Creo que es irrelevante".

¿Y QUÉ SACAS CON QUEDARTE EN LA INVESTIGACIÓN, SI EL OBJETIVO EN ALGÚN MOMENTO ES EXHIBIR O HACER CIRCULAR LA OBRA?

"Yo creo que eso es un mito. Muchos de los trabajos los presento tal vez no como obras. Simplemente los explico. Y eso es mi trabajo también".



Phantasmagoria, 2000. Video proyección (7" loop), papel y alfileres. Dimensiones variables. Galería Posada del Corregidor, Santiago.



ENTONCES, IMPORTA LA INVESTIGACIÓN
Y NO LA FORMA EN QUE LA MUESTRAS.

“A mí me da lo mismo. Hay trabajos en que, por supuesto, la forma en que se presentan es súper relevante y se estructuran de forma radical, porque fueron pensados para ser mostrados así. No soy inocente respecto de eso. Si voy a pintar, me hago cargo. Y sé que en el fondo hay una tradición de pintura y me haré cargo de ella en cuanto pueda, sin pretender ser un gran pintor. Lo mismo si voy a hacer una foto... Sólo que algunos trabajos son más autorales, otros más de información, y hay otros que son una mezcla de ambos. Como las video-animaciones. Si tú no sabes que la película ‘El Exorcista’ (trabajada en ‘Reagan, 1973’, IV Bienal de Arte Joven) fue estrenada en 1973, hay una serie de cosas que te pierdes. Si no sabes que la niña se llama Regan y el título es distinto, hay una serie de cosas que te pierdes también. Además, la película fue estrenada en los ‘80 durante el gobierno de Reagan, lo que finalmente también tiene que ver con la apertura al libre mercado en

Chile durante la dictadura, tema que ha sido una cuestión más o menos relativa en mi trabajo”.

¿CÓMO ASUMES LA EXPERIENCIA
ESTÉTICA, LA OBRA COMO PRESENCIA?

“Como un simulacro. Como una promesa incumplida. Creo que lo que llamamos obras de arte hoy en día son bienes de consumo. ¡Si para algunos el arte se acabó con Cézanne...!”.

¿HAY UN VACÍO, UNA DISTANCIA ENTRE
LO VISUAL Y EL NIVEL CONCEPTUAL?

“Por supuesto. Yo especulo que lo que estoy diciendo lo entiendes en el sentido que lo estoy diciendo, pero eso no es más que una figuración. Siempre he pensado que si llego a conocer a alguien que entienda y lea mi obra como yo la entiendo y leo —con esto no quiero decir que sea la manera correcta de hacerlo—, me voy a dar con una piedra, porque no creo que suceda ni espero que suceda. Pero también creo que uno simplemente es el autor y que las obras son independientes”.





Este azul es lo que resta de un rojo que perdió la calma, 1996. Volumen de mantequilla. 100 x 100 x 100 cm. "Seguridad social", Instituto de Normalización Provisional, Santiago, 1998.

To silence friends and foes alike (retratos de distinta gente vistiendo un disfraz de Francisco Valdés), 1998. Impresión R 100 x 100 cm. c/u. Vista de la instalación en Galería Animal, Santiago, 2000.



Nail bomb, 1999. Óleo sobre tela.
61 x 76 cm.



Tornamesa, 1999. Óleo sobre tela.
66 x 81 cm.



Reagan, 1973, 2003. Video-proyección
(5 minutos), grafito sobre papel.
Dimensiones variables. Vista del montaje
en SAC Gallery, Stony Brook, Estados
Unidos.



Flash Piece, 2003. Impresión R.
107 x 107 cm.



TRANSLATION ON PAGE XX

(VIÑA DEL MAR, 1971) Ignacio Gumucio estudió Artes Visuales en la Universidad de Chile, entrando en 1990 a la licenciatura y en 2004, al magíster. Se especializó en Grabado, pero se dedicó a la pintura, realizando desde 1995 una obra influenciada por artistas de generaciones cercanas, como Natalia Babarovic, Voluspa Jarpa y Pablo Langlois. Su obra podría situarse en una tradición "manchística" y en una pintura figurativa. No obstante, está hecha sobre fotocopias y fotografías, escenas domésticas y paisajes, calcando a veces sus modelos a través de superficies transparentes. El pintor ha sabido situarse en la escena experimental. Muestras individuales

importantes: "Divididos por la felicidad" (2000, Galería Nemesio Antúnez), "Ignacio Gumucio: Visual Invention" (2000, Canvas International Art, Amsterdam, Holanda), "La Revolución Silenciosa" (2001, Galería Gabriela Mistral), "Mis Cosas Favoritas" (2002, La Albaca, Cholula, Puebla, México) y "La jaula por dentro" (2003, Galería Animal). Entre las colectivas nacionales y encuentros de arte internacional, destacan: "El alma en un hilo" (1996, Galería Gabriela Mistral), "Más de lo Mismo" (1997, compartida con el fotógrafo Rodrigo Merino, Posada del Corregidor), "Power paint" (2002, Centro Cultural Matucana 100), "Frutos del país" (2002, Museo

de Arte Contemporáneo), "Cambio de Aceite" (2003, MAC), "Backyard" (2003, The Americas Society, New York, Estados Unidos), IV Bienal de Arte de Santiago (2004, Museo Nacional de Bellas Artes, curatoría de Patricio Muñoz Zárate), VIII Bienal de Pintura de Cuenca (2004, Cuenca, Ecuador, curatoría de Justo Pastor Mellado), Shanghai Biennale (2004, Shanghai, China) y "Transformer" (2005, Matucana 100, curatoría de Mario Navarro). El artista ha trabajado como docente. Actualmente, reside en Holanda, donde exhibirá en enero de 2006 "Land", una muestra de paisajes en la Galería Canvas International Art.

“¿POR QUÉ PINTAS?”

“Hace unos años, estuve en el sur del país invitado a exponer por un municipio. Luego de la inauguración se realizó un foro, ‘Encuentro entre el Artista y su Público’. Mi tarea era contestar las preguntas de un entusiasta grupo de cincuenta asistentes que acababa de conocer. Aunque no recuerdo bien las que me hicieron, mi respuesta fue un invariable ‘¿por qué no?’. Las preguntas eran, en realidad, distintas variaciones de la interrogante planteada por una señora al comienzo del debate: ‘¿Por qué pintas?’... Este ‘¿por qué no?’, que me parecía justo e inteligente entonces, ahora me resulta mezquino y tonto. Fue un momento de astucia que no me ha servido de nada. Una mala respuesta a una pregunta que con el tiempo ha resultado ser, más que pertinente, tal vez la única posible para conocer a un artista”.

Así comienza Ignacio Gumucio la tesis con que obtuvo el grado de Magíster en Artes Visuales en la Universidad de Chile, poco antes de irse a Amsterdam, a mediados de 2004. En primera persona, recorre en el texto la evolución de su trabajo con un tono que mezcla transparencia y mordacidad, socarronería y agudeza: tal cual su pintura es.

“¿Por qué pinto?”, continúa después: “Pinto para repetir algo sucedido en algunos cuadros que he hecho. Para repetir una sensación de dar sorpresivamente con algo. Esto que me cuesta un mundo describir, tiene que ver con lo que uno siente de joven al lograr inesperadamente pintar algo ‘igualito’. Tiene que ver con el descubrimiento de un gesto, un modo a través del cual el óleo se transparenta y se vuelve aquello que se quiere representar”.

De sello realista, de tradición “manchística” y de corte experimental, el artista guarda una relación con la pintura que poco se encuentra en la escena chilena contemporánea: intensa y tensa, evolucionando desde el taller como un refugio, donde a veces gana el virtuosismo y, otras, el desgano.

Gumucio empezó pintando paisajes de memoria. Luego vino un encuentro inaudito, algo así como una epifanía: en un local de San Diego encontró unas fotografías domésticas, instantáneas completamente amateur, de ésas donde no importó la composición ni la luz ni las poses de los personajes que eran anónimos. Una suerte de álbum familiar de “gran impacto realista”. Entonces se puso a fotocopiarlas para descubrir una suerte de dibujo donde podía pintar, recortando algunas figuras para insertarlas en entornos cotidianos que –por alguna razón– siempre se volvían seres anómalos en espacios fríos.

Gumucio parecía burlarse de la pintura. O del espectador, ya que era como hacer la trampa y pintar sobre la foto para que se viera “igualito”.

Incluso, en algunas zonas de sus trabajos, desechaba de frentón la pintura y pegaba el pedazo de madera donde había madera, o tierra en el paisaje. Usaba los materiales más parecidos al del objeto o lugar representado. Látex al agua para las paredes, barniz marino para muebles enchapados o pintura de caja fuerte para una caja fuerte. Hasta que decidió copiar algunos modelos –hojas de árboles, flores, piedras, ramas– a través de vidrios, micas y transparencias, en una especie de jaque mate: le ganaba a la pintura evidenciando sus trucos, y haciendo, al mismo tiempo, una fiesta de manchas, craquelados y brochazos. Y la broma siguió al recortar las formas y disponerlas libremente, disgregando el cuadro en escupitajos sobre el muro para armar lo de siempre, un paisaje.

De memoria, sobre fotografías encontradas y a través de transparencias: éstas son sus maneras recurrentes de pintar. Gumucio ya lleva como dos mil fotografías recolectadas y un itinerario que no sólo habla de los grandes temas de la pintura, sino también de quiénes somos realmente o de lo que ocultamos. Un “realismo cínico” podría ser, ocupando el nombre de esa corriente que en China ha dado una cruda mirada sobre la sociedad capitalista emergente a comienzos de los '90.

—SIN QUERER, HABLAS DE IDENTIDAD:
ES AQUÍ DONDE PUEDE ESTAR
“LO POLÍTICO” EN TU OBRA.

“No estoy preocupado de eso. La dimensión política en mi trabajo es algo que sucede, no que esté buscando. Si en un comienzo pensé que estaba pintando el Chile de los '80 que conocí y me impactó cuando llegué (vivió en Francia varios años), con el tiempo he encontrado este mundo en todas partes donde voy, lo que me hace pensar que soy yo el del problema”.

—¿QUÉ PIENSAS DE LA OBLIGACIÓN
DE QUE EL ARTISTA CONTEMPORÁNEO
SEA UN CRÍTICO CULTURAL?

“Lo es siempre. En la actualidad tal vez haya demasiada proclamación ostentosa de este hecho. Es lo que me molesta”.

*En cama 1, En cama 2 y En cama 3, 2001.
Esmalte sobre madera y fotocopia.
83 x 60 cm. c/u.*

LA FAMILIA DE LA MANCHA

Ignacio Gumucio no cree en esos discursos que hablan del retorno de la pintura o en “las obsesivas actas de defunción que se dan tan seguido en el mundo del arte”.

“En la universidad conocí la pintura figurativa que estaba apareciendo luego del boom de Bororo-Benmayor, y me sentí más cerca de ella porque el neoexpresionismo había tomado un tono vitalista y contento que no me emocionaba. Me fue presentada por Adolfo Couve, quien enseñaba Estética a los primeros años. Eran clases apasionantes, con muchas diapositivas. Tuve las ganas de pintar después de las ganas de ver pintar. Pintar se volvió una manera de conocer y entender el lenguaje. Por esto, su ejercicio sigue siendo más un aprendizaje que un modo de expresión. Pero también la pintura explicada en esta clase tenía algo de derrota. Era como una gran verdad en una gran derrota. He conservado, a mi pesar, una actitud de reservista, una relación un poco descreída con la actualidad de arte. El taller lo tengo blindado y sigue siendo como un refugio”.

Gumucio también dice que –por estudiar Grabado y por una timidez que lo acercó a otros pintores sólo una vez egresado– su formación se dio fuera del ámbito universitario, por lo que sus influencias están en artistas cercanos, como Voluspa Jarpa, Pablo Langlois y Natalia Babarovic. “Esta generación fue para mí la confirmación de que se podía tocar el tema del paisaje sin ser aburrido”.

—¿CREES QUE REPRESENTAS UNA SUERTE DE RENOVACIÓN DE LA PINTURA “MANCHÍSTICA” TIPO DE “LA CHILE”?

“Si estás hablando de la línea González-Burchard-Couve-Babarovic –donde el paisaje es el terreno principal de investigación, volviéndose cada vez más diferido y mediado, más de taller–, en esa familia estoy. Pero yo pretendo hacer paisajes de ‘la forma cerrada’, ocupando la categoría que usaba Couve para enseñar historia del arte. La tradición ‘manchística’ de la Chile pertenece más bien a una lectura del paisaje cerca de la forma abierta, en una suerte de disolución de la descripción de las formas en pro de una atmosferización. Es una imagen que se arroja a una cierta distancia. En lo mío –además de esto– hay una descripción a corta distancia tipo maqueta; una traducción literal y burda de los elementos. Como la reja de metal hecha con lápiz de aluminio; o el pasto, con hierba mate. La composición de mis obras es menos retiniana. Es más un inventario o rememoración de elementos que una composición de manchas”.



ODA AL CUADRO

—¿TE DISTINGUE LA INSISTENCIA EN EL OFICIO DENTRO DE UNA ESCENA MÁS BIEN ASÉPTICA EN ESE SENTIDO, QUE TODO LO MANDA A HACER?

“No soy un purista de la pintura. La manualidad está interferida por muchos recursos facilitadores: el uso de fotografías, el calco, la fotocopia pintada encima, el uso de cuadros viejos como base. No disfruto demasiado el dibujo y uso sin problemas soluciones más o menos automáticas para pintar. No tengo problema con mandar a hacer lo que sea. Lo mío es más bien un voto de pobreza y un voto de pereza. Hay cosas que no hago por caras o por difíciles. En esto reside mi moral. No quiero involucrar demasiadas personas, tiempo o dinero en mis obras, porque muchas ideas terminan en la basura y es más difícil deshacerse de algo caro o mandado a hacer.

“A excepción de las micas pegadas al muro, conservar la integridad del cuadro es lo que me ha preocupado. Este objeto autónomo y transportable es una importante conquista del arte. En el medio chileno es cada vez más difícil encontrar la pieza contemporánea que no se planteé, antes de ser realizada, su relación con el lugar de muestra. El site específico es un grado extremo de refinamiento de la decoración. Obliga a una relación íntima del artista con los lugares o institución donde se emplaza la obra. Una relación donde pocas obras le han torcido la mano al lugar. El marco, en cambio, crea una distancia y una relación pactada entre el lugar y la obra. El cuadro ignora o pretende ignorar su emplazamiento; ignora por despreciar”.

—DA LA IMPRESIÓN QUE TE SITÚAS EN UN LUGAR INCÓMODO FRENTE A LA TRADICIÓN DE LA PINTURA Y CONTRA EL CONCEPTUALISMO.

“Cuando hablas del conceptualismo es como estar hablando de un fantasma. Este nombre se usa hoy en Chile para designar cualquier cosa. Mi problema es más bien con el exceso de universidad que tiene aquí el arte, lo que ha dejado una manera de ser ‘inteligente’ que a mí no me interesa. Está buena para jugar ajedrez, pero no seduce a nadie. A mí me interesan voces e historias nuevas. No la operación visual o la solución de problemas plásticos”.

—¿CÓMO LOGRAS INSERTAR UNA PINTURA REALISTA EN EL CIRCUITO CRÍTICO-EXPERIMENTAL?

“Me atrae más estar en relación con obras de medios diferentes. Que la pintura sea una manera y no ‘la’ manera. Me gusta mucho cómo se hace el arte de hoy. Las exposiciones son más entretenidas o aburridas, pero menos herméticas. Aparecen más poéticas personales y biografías diferentes. Me encanta la elasticidad y puntería de los artistas actuales. La idea de autor paseante, sin taller, como en Francis Allys (belga), Cristián Silva y Juan Céspedes (chilenos). Pienso

que es lo que se está imponiendo. No sé si es reacción a esas tendencias conceptuales o si calza exactamente con mi manera. Pero me gusta”.

—¿TE HA SIDO NECESARIO TRABAJAR CON TEÓRICOS PARA OBTENER UN SITIO EN EL CIRCUITO NACIONAL E INTERNACIONAL?

“En un comienzo más bien evité los teóricos, porque no me gusta cómo escriben: con un estilo como de notario, con tantos términos entre comillas y paréntesis que no se sabe qué cosas dicen. En mis catálogos incluí textos de amigos pintores como Voluspa Jarpa; de escritores como Roberto Merino, Pato Fernández, Matías Rivas; o entrevistas más. Con el tiempo me ha tocado tener más contacto con teóricos y pienso que en algún grado pueden haberme ayudado, pero no puedo hablar de un trabajo codo a codo”.

—¿NO HAY NI UN RESABIO DE LA ESCENA DE AVANZADA EN TI COMO ARTISTA O EN TU OBRA? ¿INFLUENCIAS DE LOS PRÓCEROS?

“La Escena de Avanzada no me interesa mucho como movimiento. Ya el nombre me suena divertido. Es como de playa nudista en Italia en los '60. Además, no confío mucho en los mitos de la dictadura. Las cosas estaban muy turbias entonces, y se tiende a sobredimensionar y tergiversar los gestos de esa época. De este grupo me interesan autores que conocí por sus obras posdictadura. Como Carlos Leppe y Altamirano. Díaz y Dittborn también me llegaron después, por lo que no cambiaron mi trabajo”.

—¿CREES QUE EL FONDART HA SIDO DETERMINANTE EN EL ARTE CHILENO DE LOS '90?

“Ha sido fundamental para el desarrollo de mi trabajo también. Al concurso le toca como principal tarea ser transparente. Esto obliga a utilizar el formato de proyecto de arte, lo que facilita la evaluación. El problema no es que el Fondart actúe así, sino que todos los otros agentes involucrados en el arte asumen el mismo formato. En la universidad yo mismo he llegado al absurdo de enseñar pintura pidiendo a los alumnos que formulen un proyecto de obra para trabajar durante el año. ¡Esto es una barbaridad! Pero es común en la enseñanza del arte. Y en las galerías públicas y privadas, también. Faltan espacios con voces propias y arrogancia, que planteen otras maneras de promover arte”.

—¿POR ESTO LAS OBRAS DE TU GENERACIÓN SON EFECTIVAMENTE “CORRECTAS”, “PREVISIBLES” E “INTERCAMBIABLES” (TÉRMINOS DE NELLY RICHARD)?

“Es cierto. Pero también hay muchas más propuestas. Las obras de los '80 —las del CADA, por ejemplo— eran obras ‘correctas’ en un mundo incorrecto. Hoy tal vez es más difícil encontrar modos impredecibles de hacer arte. Pero estoy seguro de que se están desarrollando más búsquedas interesantes que antes. Estoy convencido de que más es más”.



Nocturno, 2003 (detalles). Óleo sobre planchas de PVC transparentes de 1 mm. de espesor. Dimensión total: 180 x 600 cm. IV Bienal de Arte Joven, Museo Nacional de Bellas Artes, 2004.



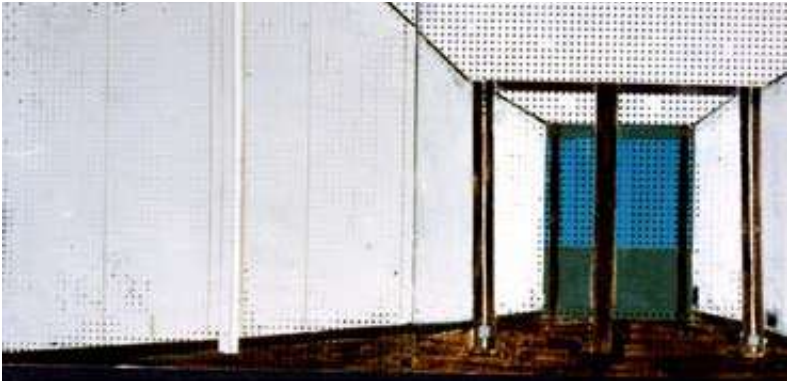
Caminando, 2001. Esmalte sobre madera y fotocopia. 45 x 20 cm.



Causa perdida, 2003 (detalle). Hojas de micas transparentes pintadas al óleo y pegadas sobre un muro. Micas: dimensiones variables. Muro: 600 x 100 cm. "Cambio de aceite", Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.

Sauce llorón, 2004-2005. Madera, papel, cinta adhesiva, acrílico, óleo, triturador de papel y secuenciador de tiempo. Dimensiones variables. "Transformer", Centro Cultural Matucana 100, Santiago. (FOTOGRAFÍA: JORGE BRANTMAYER)





Conversación, 2001.

Interior, 1995. Esmalte y látex sobre madera perforada. 100 x 200 cm.

Japonesitas, 2001. Esmalte sobre madera y fotocopia. 30 x 50 cm.

Río, 2000. Óleo y látex sobre relieve en yeso. 30 x 50 cm.

La luz, 1998. Esmalte sobre madera más fotocopia. 75 x 120 cm.

Arquitecto, 1999. Esmalte sobre madera. 120 x 150 cm.



(Santiago, 1968) En la carrera de Comunicación Audiovisual (Arcos, 1988-1991) y con fuertes deseos de hacer cine, Guillermo Cifuentes pronto se vio trabajando en videos de carácter experimental y documentales intimistas. A principios de los '90, obtuvo premios en las tres primeras versiones del Festival Internacional de Cortometrajes de Santiago, participando como organizador y exponente destacado en la I Bienal de Video y Artes Electrónicas (1993, Centro de Arte Cine Alameda). Pero fue un Master en Bellas Artes que cursó en la Universidad de Syracuse (Estados Unidos, 1995-1998), lo que le permitió redefinirse como artista visual: Cifuentes volvió a Chile con un repertorio de instalaciones y trabajos audiovisuales donde fluye del video al objeto, a espacios arquitectónicos y a sitios urbanos, armando un registro múltiple, arraigado en conceptos como transitoriedad y trashumancia, memoria e identidad. Gracias a esta producción, el autor recibió una beca de la Fundación Andes, siendo favorecido también en cinco ocasiones por el Fondart, para instalarse definitivamente en el circuito del arte experimental de entre siglos. Además de ser un artista constante en las últimas bienales de Video y Nuevos Medios (Museo de Arte Contemporáneo), su obra ha estado, entre otros espacios, en la Galería Animal, en la Gabriela Mistral, en la Metropolitana, en el Metro Bellas Artes; y en eventos realizados en Vancouver, Nueva York, Amsterdam, Madrid, Sydney, Berlín y Sao Paulo. Actualmente, se desempeña también como docente y montajista de documentales.

*Reconocimiento de lugar, 2002. Intervención urbana e instalación (proyecciones de video, superficie de vidrio esmerilado, 36 pares de zapatos de mujer usados). Galería Gabriela Mistral, Santiago.
(FOTOGRAFÍA EN LA CALLE: ALEJANDRA EGAÑA;
FOTOGRAFÍA DE INSTALACIÓN: GUILLERMO CIFUENTES).*

VIVA EL VIDEO ARTE

Guillermo Cifuentes entró al mundo del arte por un camino bien distinto al que sigue la mayoría. Incluso, nunca pensó en ser artista, sino cineasta. Pero, a fines de los años 80 y recién llegado de Ecuador –país donde creció–, la única carrera que podía acercarlo a ese mundo era Comunicación Audiovisual en el Instituto Arcos. Y allí vivió un período muy particular, marcado por el fin de la dictadura, y por cambios en el ámbito de la enseñanza del arte, de la tecnología y del video como lenguaje documental.

Pero el artista no estuvo solo en ese trance. Junto a autores como Claudia Aravena y Patricio Pereira, integró una fértil generación de videístas. Detrás estaba también la influencia de Néstor Olhagaray, gestor de la I Bienal de Video y Artes Electrónicas (1993), y profesor del instituto que los conectó con el mundo del video arte internacional.

“Realmente nosotros nos esforzamos por generar una producción donde no había sugerencias. En un contexto determinado por la contingencia política, donde todo lo que no tenía que ver directamente con el sufrimiento, la lucha política o la denuncia, era relativamente superfluo, había harta actividad y discusión. El universo de referencias audiovisuales se nos ampliaba. Desde ahí me acerqué al video arte. Pero, con una visión más experimental, con una preocupación por la estética más ligada a la imagen que a la narración, comencé a convivir muy incómodamente con el mundo cinematográfico”, recuerda el artista.

Con “Postal de lejos” (1991), Cifuentes se atrevió por primera vez a hacer una obra fuera de la estructura académica y con un lenguaje más propio: “Era un trabajo que reclamaba el derecho a la intimidad y a un imaginario personal, donde simplemente grabé el recorrido hecho de mi casa a la escuela, todos los días. El tratamiento de la imagen era plástico. Representaba un estado de ánimo, una historia de desarraigo y traslado que tengo”. La obra fue exhibida en una versión del Festival Franco-Chileno de Video-Arte, baluarte ochentero de todo un movimiento en torno a este lenguaje. Sin embargo, el año anterior Justo Mellado ya había declarado desierto el concurso y que el video arte en Chile había muerto. “Por entonces teníamos la sensación que no había a quién hablarle. Es más, el encuentro desaparece el ’93”.

El mismo año, se inaugura la Bienal de Video y Artes Electrónicas: “El evento era reflejo de un contexto y acogía de todo, por lo que figuraban muchos audiovisualistas vinculados a la televisión. El video arte era sólo una sección y la video-instalación no existía”.

En 1995, Cifuentes hizo su último cortometraje. Se trató del proyecto Fondart “Diálogo de sordos”, que realizó junto a Alejandra Egaña y que presentó en el III Festival Internacional de Cortometrajes de Santiago: “Era una obra fotografiada en polaroid, donde la narrativa sólo estaba dada por la oralidad, por un texto que andaba un camino diferente a las imágenes. Era una historia de amor vaga, de elementos discordantes, representando una ruptura que fue muy incomprensible por el medio. Ahí me di cuenta de que hacía un esfuerzo en dos frentes al mismo tiempo: por parar un trabajo audiovisual y por defender el derecho a un trabajo más experimental, más ‘raro’, en un contexto que le costaba aceptarlo”.

—SI ESTABAS INTERESADO EN EL CINE, ¿POR QUÉ ELIGES FINALMENTE EL VIDEO?

“Una de las ideas que se repetía por entonces era que el cine es narrativo, y que el video es más poético. Eso tenía que ver con la posibilidad de trabajar sin una estructura narrativa y de concentrarse con libertad en la manipulación de imagen. El video era una herramienta prácticamente doméstica”.

—¿QUÉ REFERENTES LOCALES TENÍAN?, ¿QUÉ SE SABÍA DE ARTISTAS COMO JUAN DOWNEY?

“Juan Downey era una de las paradojas; un mito conocido por referencias. Pero prácticamente nadie había visto su trabajo. Yo no vi su obra hasta el ’95, en Estados Unidos. Lo mismo pasaba con el CADA, con la producción en video de Dittborn, de Carlos Altamirano. No se conocían sus trabajos. Esto ocurría porque, según mi teoría, en los ’80 hubo una división en los proyectos pedagógicos y en los espacios de inscripción institucional, provocando que el mundo de las artes se concentrara sobre sí mismo, fuera del ámbito de las comunicaciones. Yo encuentro que la separación Arcis-Arcos (1987) es súper descriptiva de esa situación. Arcos trata de reinscribir la escuela con orientación mediática. Y la Escuela de Arte corta con todo lo que es tecnología y medios”.

NUEVA IDENTIDAD

La experiencia en la Universidad de Syracuse (Estados Unidos) fue lo que cambió definitivamente la trayectoria de Guillermo Cifuentes. Allí se definió como artista visual, volviendo en 1998 a Chile con una producción ligada a la instalación, y con reflexiones ya lejanas a la preocupación retiniana por la imagen y la belleza. Durante el Magíster en Bellas Artes con mención en Video, el autor tuvo la oportunidad de crear en un contexto crítico y con el relajo que le daba una beca proporcionada por la misma institución: “Fue la primera vez que me encontré con que la idea de hacer arte utilizando medios –video, cine, fotografía, computación– no estaba puesta en duda. Era un hecho. El contexto era súper exigente, lo que me obligó a aclarar las ideas, a constituir un lenguaje más mío; y, al mismo tiempo, a abrirlo hacia horizontes más ambiciosos y desafiantes. Fue increíble. Volví con una energía importante, que se me agotó a los dos años, pero, bueno... En Syracuse hice trabajos en performance, gráfica y fotografía. De hecho, mi interés por la video-instalación apareció ahí. Al redefinirme como artista, no me sentía obligado a trabajar con un soporte en particular. Hasta hoy, más bien tiendo a pensar en soluciones visuales para ciertas preocupaciones ligadas a la contingencia política. Aunque el video sigue siendo el medio con el que me siento más cómodo para intervenir la realidad y reflexionar creativamente”.

Obra clave del momento fue “Lecciones nocturnas” (1997-98), uno de los trabajos más evidentemente políticos de Cifuentes y que más ha mostrado internacionalmente: “Es una trilogía que recicla material de archivo sobre casos de violencia política en Chile, historia que he conocido siempre mediada. Nunca la viví directamente, sino a través de registros. Por esto, me empezó a interesar qué es lo que se juega en la representación de la historia, qué se muestra, qué se oculta y cuáles son las contradicciones. En esa obra, retomé registros de la reconstrucción de escena del ‘caso degollados’ emitida en un Informe Especial; los primeros segundos de una confesión pública de Karen Eitel (detenida política), que apareció en TVN, y el baleo de María Paz Santibáñez frente al Teatro Municipal, transmitido en un Teleanálisis (noticiero clandestino de la época). Pero, junto al reciclaje, también aparezco yo, haciendo un esfuerzo por imitar los gestos de las imágenes de la televisión, proponiendo un diálogo físico imposible con la historia que no viví”.

—EL TRABAJO DOCUMENTAL DE LA ÉPOCA SÓLO LO RETOMAS PARA PROBLEMATIZARLO...

“Es como si entrara en diálogo para deconstruirlo. Esto dio origen a una serie de trabajos en la que he estado hasta ahora; una línea que busca solucionar problemas encontrados ahí. Como ‘El rumor’ (2000, Galería Animal; 2004, Colombia), montaje compuesto por una serie de lámparas cilíndricas de aluminio con textos calados, que giran gracias al calor de la ampolla, reflejando sobre el suelo distintas frases referidas a la violación de los derechos humanos. Extractados de diarios, de documentos públicos y privados, los textos aíslan el momento en que el discurso toma posición subjetiva, como declararse orgulloso, con pena, miedo o cansancio. Compulsivamente como sociedad hablamos del tema. No podemos evitarlo porque es un trauma. Pero así como es compulsivo es también inútil, porque no importa lo que digamos: nunca vamos a poder contener simbólicamente el horror. Con la instalación quería proponer una objetualización de esa especie de polifonía, donde cada objeto gira sobre sí mismo constantemente, como si las frases se repitieran una y otra vez, cruzándose en un coro donde nada se articula”.

—CON UNA NUEVA IDENTIDAD ASUMIDA, ¿CÓMO FUE EL PROCESO DE RETORNO EN CHILE?

“Cuando volví, me sentí en una situación de extrañamiento doble, con poca capacidad de diálogo frente al mundo audiovisual, y sin inscripción en el mundo del arte. Pero, gracias a cierta identidad conceptual y madurez artística, pude conseguir financiamiento. Eso significó seguir teniendo una producción y mostrarla, por lo que –entre 1999 y 2003– lo-



gré exponer prácticamente en todo el circuito. Y las obras fueron súper bien recibidas. A eso se une también que se renovó el interés por los medios en las escuelas de arte. Se produjeron cambios que hicieron más interesante lo que hago. Sin embargo, nada fue fácil. Entre otras cosas, porque las estrategias acá de filiación y de inscripción de obra son bastante enredadas y torcidas. Hay mucho incesto, pocos padres y muchos hijos putativos, como también faltan espacios donde exhibir y diálogo crítico. Es un contexto difícil para todo el mundo. Y más si entras por la ventana de al lado”.

LA CIUDAD DEL DESEO

Además de referirse a la violencia en Chile, Guillermo Cifuentes ha abordado otras dos líneas de trabajo centradas, respectivamente, en la historia familiar y en el contexto urbano. Se trata de un completo itinerario atravesado por conceptos como la memoria, la identidad, el desarraigo y la trashumancia, entendidos “como construcciones frágiles, en proceso, hechos de fragmentos, de residuos”.

Sobre la propia historia, una serie de intervenciones en barrios clave para el ámbito familiar, le ha permitido elaborar, de paso, un trazado de las transmigraciones de la clase media en la capital y de la conformación de identidad social. “Reconocimiento de lugar” (2002, Galería Gabriela Mistral) fue el resultado de uno de estos trabajos in situ. Comenzó en una esquina de Compañía con Libertad, ante una enorme casona donde vivieron unas tías, escribiendo en la vereda esta historia, para dejar que la curiosidad del transeúnte, los recuerdos y conversaciones que allí se suscitaron, fueran también actores del registro en video.

Sobre la ciudad, un hito fue el video “Lugar común” (2001, Estación del Metro Bellas Artes), trabajado con Claudia Aravena, artista vecindada en Berlín. “Eran imágenes muy fragmentarias del cotidiano de cada capital, del transporte público, de la gente en las plazas, constituyendo una especie de no-ciudad que sólo existe en el intercambio, en el ir y venir, en el reconocer acá cosas de allá y viceversa, y donde todo da la idea de tránsito, porque no hay nada que permanezca”, dice Cifuentes.

Parte de esta línea fue también “Pista central” (2003, Galería Metropolitana), trabajo realizado con Enrique Ramírez donde ya se evidencia otro carácter común a todos los proyectos: la

participación del habitante urbano. “En el barrio de Pedro Aguirre Cerda recogimos una tradición oral que nadie había articulado, como era la experiencia de barrio de los ’70 y ’80 con la música funk. La idea fue establecer una plataforma donde esta historia pudiera adquirir visibilidad, y ofrecer, a la vez, la galería no como un espacio de contemplación de arte, sino de uso. Esto se dio a través de un video con las entrevistas, y de una pista de baile, que era el deseo cruzado por los mismos protagonistas. Para la inauguración, estaban todos los visitantes del mundo del arte sentados como perplejos. Cuando llegaron los vecinos, inmediatamente reconocieron el lugar como lo que era y se subieron a bailar. Como había un circuito cerrado de televisión, si tomabas la decisión, te convertías inmediatamente en una imagen más dentro de la obra”.

—¿CUÁL ES LA MIRADA SOBRE LA CIUDAD?

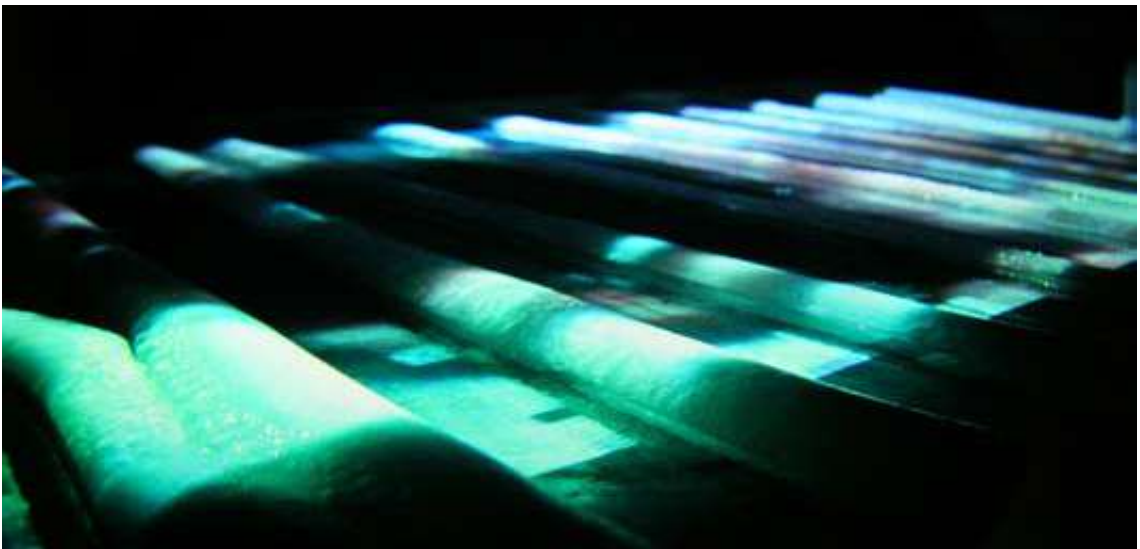
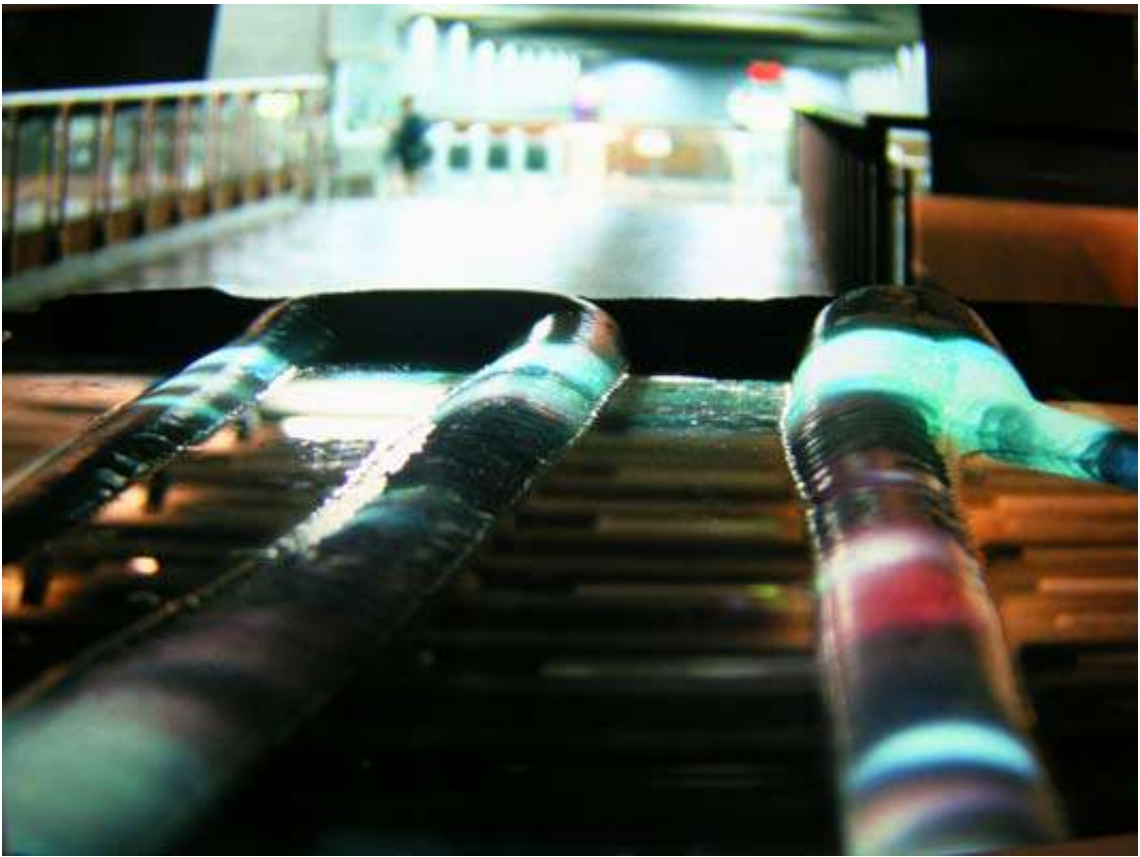
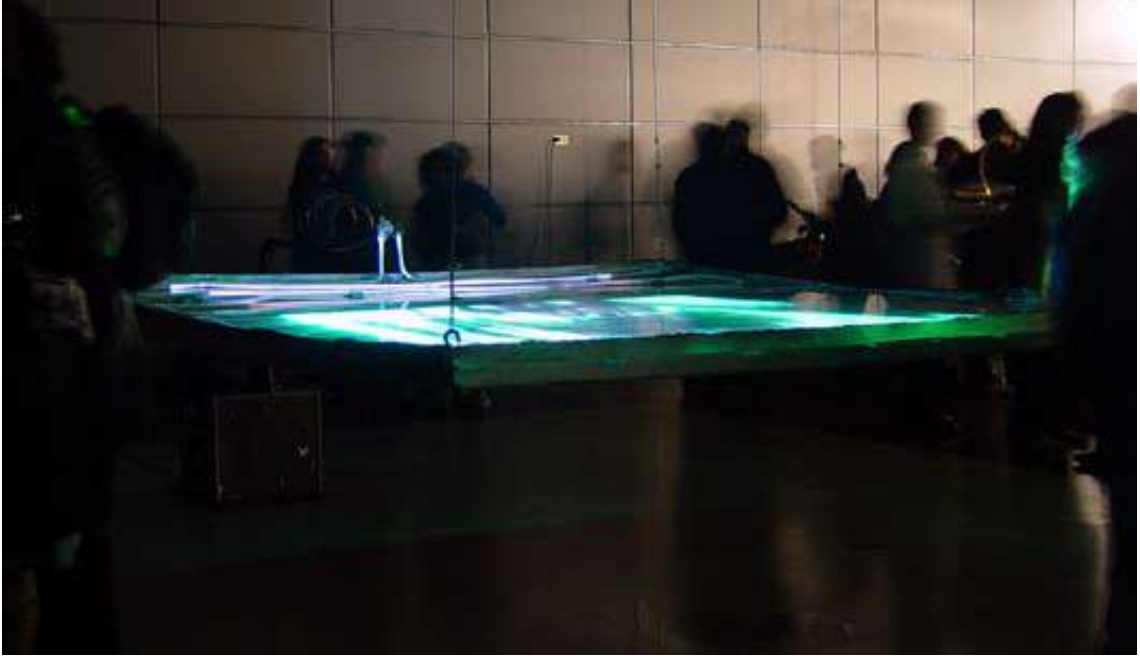
“Como no crecí aquí, Santiago ha sido de algún modo ilegible, sin sentido. El trabajo de familia ha tratado de entender cuál es el texto que se despliega en esta ciudad, por qué tiene baldíos, por qué algunos edificios se demuelen y otros no, por qué ciertos estratos sociales se van a la cordillera... En lo de Berlín se amplió la mirada. Apareció con fuerza cómo lo urbano se ha ido convirtiendo en una abstracción que corresponde a cierta visión de una clase hegemónica. Los aeropuertos se parecen unos a otros cada vez más. Los malls. Los cines. El espacio de la mercancía como que requiriera ser homogéneo. Y junto con eso se producen fisuras, ocupaciones inadecuadas, incluso subversivas; modos de uso de la ciudad que son anómalos, espacios mudos —como el terreno baldío— que no pueden ser recuperados. La ciudad es historia, pero también es expresión de un deseo; sobre todo las ciudades capitales: hablan de lo que hemos sido y de lo que queremos ser”.

—SUELES ACTIVAR LOS LUGARES A TRAVÉS DE UNA PROYECCIÓN DIRECTA SOBRE LA ARQUITECTURA. ¿ES TU MODO DE CONCEBIR LA VIDEO-INSTALACIÓN?

“Es una forma de intervención mucho más flexible en términos de la espacialización de la imagen, no agresiva, con alta visibilidad y que altera sutilmente el lugar. Pero, más que centrarme en acomodar la imagen al carácter arquitectónico, me fijo en los modos de circulación, por dónde entra la gente, por dónde se mueve, si el espacio invita o no a quedarse. Que el espectador se vuelva participante es algo que se ha ido perfilando cada vez con mayor fuerza”.



Retrato de grupo, 1998. Tres libros de transparencias sobre mesa de luz, gigantografías monocromas sobre acrílico (180 x 190 cm.), proyección video sobre tela translúcida. Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.





Latente, 2004. Dos proyecciones de video, sistema de refrigeración y agua. 300 x 250 cm. Galería Metro Bellas Artes, Santiago.

El rumor, 2000. Setenta lámparas giratorias de aluminio con textos calados. Dimensiones variables. Galería Animal. (FOTOGRAFÍA: PATRICIA GAJARDO).



Lugar común, 2001. Tres proyecciones de video de gran formato (500 x 600 cm.) distribuidas en la Estación de Metro Bellas Artes, Santiago.
(FOTOGRAFÍA: CLAUDIA ARAVENA, GUILLERMO CIFUENTES).

Lecciones nocturnas, 1997-1998 (dos cuadros). Video color.

Naturaleza muerta, 1996. Video color.

El equívoco, 1998. Video color.

Pista central, 2003. Pista de baile circular (3 metros de diámetro), luces de colores intermitentes, sensor de movimiento, 2 cámaras de seguridad, 3 monitores, 2 reproductores VHS, amplificación de sonido y música. Galería Metropolitana, Santiago.
(FOTOGRAFÍAS: GUILLERMO CIFUENTES, ENRIQUE RAMÍREZ).



TEXTO EN INGLÉS QUE INDIQUE EN QUÉ PÁGINAS ESTÁ LA TRADUCCIÓN

(SANTIAGO, 1972) Aunque Iván Navarro tomó la especialidad de Grabado —mientras estudiaba en la Universidad Católica entre 1991 y 1995—, el material que ha marcado hasta ahora su producción ha sido la electricidad. Y la operación que se repite: la construcción de objetos cotidianos como muebles y artefactos de decoración, a partir de ensamblajes. Un primer trabajo importante, fue la obra con que obtuvo mención de honor en el Concurso de Grabado Mattise (1992, Museo de Bellas Artes). Allí definió su situación cercana al objeto. Luego vino la exposición de su tesis “Un día de camping” (PUC, 1996), y la entrada al circuito local gracias a que su propuesta fue acogida por teóricos como Justo Pastor Mellado y Guillermo Machuca.

Así, integra en 1997 “Arte joven en Chile (1986-1996): campos de hielo”, que este último curador llevó al MNBA. El mismo año, Navarro ya estaba radicado en Nueva York, iniciando un nutrido itinerario de exposiciones anuales, muchas de ellas concebidas por conocidos curadores que —de paso— lo han llevado a situarse en la escena internacional. Entre ellas, están la muestra hecha por Carolina Ponce de León “The selected files” (1999, Museo del Barrio, NY); las exposiciones curadas por Mellado “Magnética” (2000, Sala Fundación Telefónica) y “El lugar sin límite, arte contemporáneo de Chile” (2001, México, Costa Rica, Paraguay, Uruguay, Perú); “Overt operation”, por Peter Ryan (2002, Joseph Helman Gallery, NY); “Fantasmatic”, por Luz María William-

son (2002, itinerante por Asia Pacífico); Biennale Adriatica di Arti Nuove”, por Antonio Arévalo (2004, San Benedetto del Tronto, Italia); “Produciendo realidad, arte e resistencia latinoamericana”, curada por Marco Scotini (2004, Prometeo Associazione, Lucca, Italia); y “Transformer”, por Mario Navarro, su hermano (2005, Matucana 100). Además, destacan las muestras realizadas entre ambos artistas: “Las cosas y sus atributos” (1996, Galería Gabriela Mistral) y “2007” (1999, Galería Posada del Corregidor); así como la individual “Big bang” (2001, Galería Animal); más su participación en la II Bienal de Praga (2005), y en la sección “Futuribles” de ARCO 2004 (Madrid), a través de la galería neoyorquina Roebbling Hall, con la que trabaja en la actualidad.

Los orígenes de la obra de Iván Navarro se remontan a la Escuela de Grabado de la Universidad Católica, pero también a la atracción que le provocaba por entonces la enigmática condición de los albinos. Así de curioso: por un lado estuvo la enseñanza de maestros como Eduardo Vilches y Justo Pastor Mellado, sobre los desplazamientos del lenguaje, el trabajo en serie y la experimentación objetual; y, por otro, la afición por fotografiar la extrema palidez en distintas poses y situaciones a veces forzadas.

“Me atraían ellos como personajes afectados por la luz que no tenían identidad, color de piel. Eran como seres celestiales que aparecían de repente. Especialmente en mi barrio, que había un grupo de albinos pobres que salía a pedir plata. De ahí empezó la preocupación por la luz. Yo los retrataba en especies de performance, junto a otras personas, pintándose el pelo o los ojos. Los sometía a la situación social. Éste era un trabajo paralelo a la escuela, y que una vez envié a un concurso, donde obtuve mención de honor (Matisse). Tenía como 20 años. Después de eso empecé a agarrar un ritmo y pasé directamente a trabajar con energía eléctrica”.

Fue entonces que Navarro se puso a hacer lámparas. Eran objetos en serie, hechos con materiales diversos a los que agregaba electricidad, y que podía situar tanto en una galería de arte como en la mesita de un living.

“Todo nace de lo que puede ser la relación del arte con la vida. Yo andaba buscando lugares para exponer mi trabajo. Y hacer lámparas implicaba no tener que responder a ninguna institución de arte para poder producir y exponer. Lo que yo hacía con estos objetos –que podían ser súper bellas artes, pese a todas las teorías del grabado, la reproducción en serie y toda la tontera– era mostrarlos en otros espacios. Entonces, el objeto pasaba como gato por liebre: más inadvertido, mimetizado con la vida cotidiana, era casi parte normal de la decoración, lo que era una especie de crítica institucional, ya que en ese tiempo no había dónde exponer ni tampoco coleccionistas, ni ningún tipo de infraestructura. Lo único era la Galería Gabriela Mistral”.

¿QUÉ TENÍA DE GRABADO ESA PRODUCCIÓN?

“Cuando estábamos con Vilches, él se basaba en un texto de Camnitzer sobre la relación del grabado con cualquier objeto que fuera producido en serie”.

QUE FUE PARTE DE LA TESIS DE MELLADO PARA EXPLICAR LOS DESPLAZAMIENTOS DEL GRABADO EN LOS 80 EN CHILE.

“Porque ésa es la tesis que ocupa Vilches desde principios de esa década, para trabajar el grabado y no necesariamente limitarlo a la impresión en papel. También tiene mucho que ver con Walter Benjamin y el texto ‘La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica’, que igualmente se relaciona con las extensiones de la pintura durante la Escena de Avanzada”.

¿SON TEXTOS QUE TE INFLUYEN?

“Claro. Que armaron más o menos la escena nuestra. Porque esos textos tenían mucho que ver con Ronald Kay y lo que éste traspasó a Dittborn. Mi generación miró esos mismos textos, pero les dio otra vuelta, relacionándolos con decoración, con política...”.

¿LOS MISMOS TEMAS?

Iván Navarro no sólo trabaja con la electricidad en particular, sino con el calor, con la luz, con el movimiento. Con la energía en general. Un concepto que también le ha servido para abordar la contingencia política: “Molotov Cocktail Nostalgia” (2001) fue una especie de monumento, un artilugio de botellas y platos de aluminio que se movía por energía termodinámica, erigido en memoria de un joven muerto tras una protesta anti-globalización. “Radar de petróleo” (2003) articulaba una lámpara a gasolina y un juego de fotos de los iraquíes más buscados por Estados Unidos. Mientras que en “Maletín (Cuatro ciudadanos de E.E.U.U. muertos por Pinochet)” (2004), nuevamente realizó el cruce de “Te sientas, te mueres” (2001) o de “Silla eléctrica azul y roja” (2003), entre la significancia del tubo fluoerescente, la historia política chilena y la del país donde actualmente reside.

Ampolletas, cables y enchufes dispersos, una silla de playa “electrificada” por tubos encendidos, una mesa de centro con la esvástica iluminada en rojo; o un carro de supermercado “adornado” con luces: para Iván Navarro, hacer de maestro chasquilla y fabricar objetos para galerías y museos es una ironía, donde la artesanía barata y el sentido funcional esconden un sentido político; y donde los temas políticos son también una parodia al sistema del arte.

TRABAJAR LA ENERGÍA ¿PASA TAMBIÉN POR EL TEMA DE LA VIDA Y DE LA MUERTE?

“Claro. La energía eléctrica es como el fluido en las venas. Es la que hasta ahora da vida a la obra. Muchas de estas piezas son como objetos vivientes: son vulnerables a los cambios. Porque la energía nunca es constante. Se transforma en otra y en el paso siempre hay una pérdida. Como que materialmente las obras están sustentadas por un proceso que produce desaparición o muerte. Y ésta es una de las partes más interesantes del trabajo: cuando se hace vulnerable al espacio exterior. Ahí es cuando yo junto la obra con referencias a hechos que tienen que ver con muerte, con desaparición...”

Y EN ESE SENTIDO TE ARROJAS A LA CONTINGENCIA.

“Según el contexto, según la pieza. He hecho obras que tienen relación con la tortura con electricidad, pero también he ocupado los elementos más básicos que pueda tener en un lugar de exhibición, como es la electricidad. Mi examen de grado consistió en entrar a la sala una semana antes y hacer la obra a partir de los materiales que encontrara allí. Ocupé el cable eléctrico y los tubos fluorescentes e hice una escena llamada ‘Un día de camping’, relacionada en distintos niveles con la universidad, con la Escuela de Dibujo, con la de escultura, e incluso con la religión”.

CHILEAN ARTIST IN NEW YORK

Iván Navarro es de los pocos artistas nacionales que han logrado insertarse en la difícil escena neoyorquina. Vive hace siete años en la Gran Manzana, donde trabaja incluso con una galería, Roebbing Hall. Esto le ha significado un verdadero trampolín al circuito norteamericano y europeo, siendo uno de los imprescindibles a la hora de convocar a autores chilenos contemporáneos. Su historia allá se ha escrito con una mezcla de suerte y acertada gestión. Con haber estado en el lugar preciso, el día preciso y a la hora correcta. Navarro simplemente quiso conocer una ciudad que –desde la segunda mitad del siglo XX– es epicentro del arte mundial. Unos amigos lo invitaron. Juntó plata para tres meses. Pero resultó que encontró trabajo y se fue quedando. Hasta el año 2004, se ganó la vida arreglando muebles antiguos. Al llegar a Nueva York, Navarro se acercó también a la teórica Carolina Ponce de León, aprovechando el viaje para proponerle una exposición de creadores chilenos.

“Llevé esa carpeta, la mostré a la curadora y resultó que enganchó conmigo. ‘Tu estás acá y yo no tengo plata para traer eso desde Chile’, me dijo”. Entonces, la experta lo llevó a una especie de bienal que se hizo en el Museo del Barrio, de artistas latinos radicados en NY, con lo que su obra inició un recorrido por distintas salas y museos en el país, para terminar –por el 2002– cautivando a su actual galerista con “Te sientas, te mueres”, la silla de playa eléctrica que hablaba de tortura y exhibía una lista de electrocutados en Florida.

El autor comenta que situarse allá no fue nada fácil. Fueron seis años de gestiones que hoy lo tienen viviendo del arte. A Navarro comercialmente le va bien y es de los pocos artistas chilenos que, representando las nuevas tendencias, pueden decirlo.

ESTAS PREOCUPACIONES SON COMUNES EN CHILE: LA DECORACIÓN, LO PÚBLICO Y LO PRIVADO, EL MUNDO DE LO COTIDIANO Y DEL CONSUMO. ¿CÓMO DAS UN TONO MÁS PROPIO A TEMAS TAN MANOSEADOS?

“El problema es que cuando empecé el '94 no ocurría así... Actualmente, establezco cruces con otros temas, como la utilización de textos sobre hechos específicos de política en Chile o en Estados Unidos, sobre la relación que existió entre ambos países durante la dictadura. Es vivir en Estados Unidos y tratar de encontrar una especie de relación con el país. El tema de la electricidad pasa por encontrarle distintos significados. Es trabajar con un material que podría ser la pintura, y empezar a relacionarlo e investigarlo, y ver cómo se comporta en la historia del arte, en política, en la vida cotidiana. Te vas dando cuenta de que es infinito”.

¿TRABAJAS LA DICTADURA PARA DAR UN TONO LOCALISTA A TU OBRA EN EL MEDIO INTERNACIONAL?

“Es por interés personal, por historia familiar. De hecho, creo que difícilmente lo haría si no hubiera tenido familiares afectados por el golpe militar, exiliados o detenidos políticos. Además, está el tema de la tortura...”.

QUE ES SIEMPRE ACTUAL... PERO INSISTO EN PREGUNTAR POR EL GIRO QUE DAS A TEMAS TAN MEDIÁTICOS Y USADOS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO.

“La mirada que le doy es una especie de espectacularización de todos estos hechos, que tiene que ver con la forma en que los recibo, que es a través de los medios. Cuando hago estas obras, tomo temas políticos, y los transformo en una especie de espectáculos de sí mismos, que es algo mucho más aberrante. Y no tienes que conocer la historia de ese campo de tortura para sentir que en la instalación está pasando algo medio molesto. Uno parte de la referencia, pero se trata de hacer la obra lo más abierta posible. De que algo pase ahí, una relación como de miedo con los objetos”.

¿POR QUÉ CREES QUE AQUÍ SE DAN ESTAS SINCRONÍAS GENERACIONALES?

“Tiene que ver con fin de dictadura, y también con empezar a relacionarse con artistas de la misma edad que son de otros países y donde se ven temas similares. Ya no sólo está la relación alumno-profesor, sino de colega. Es tratar de abrirse un poco más. Son súper fuertes todas las históricas peleas que existen en la generación de los '80, donde quizás la arrogancia y la competencia han sido mal ejemplo. La de nosotros siempre ha tratado de renegar de eso, o de no caer en el mismo error. Si te das cuenta, en esta generación no hay grandes peleas...”.

¿TU TRABAJO BUSCA ALEJARSE DE LAS COMPLICACIONES CONCEPTUALES? ¿CÓMO TE RELACIONAS CON EL MUNDO DE LA TEORÍA?

“No. Al contrario. El único problema que tengo acá es con la forma de escribir de teóricos como Nelly Richard y Mellado. Yo los leo. Sé lo que dicen. Pero no me interesa cómo hablan de arte. Creo que es un vicio. Lo hacen más complicado de lo que puede ser, logrando que el público menos instruido se aleje aún más”.

130

EL GRAN HERMANO

¿TE HA INFLUIDO TU HERMANO?

“Mucho y en todo sentido. Para mí él es el referente más importante: empezó a estudiar Arte antes que yo. A través de él conocí a Gonzalo Díaz, a Dittborn y toda la movida de los 80. Cuando me fui de acá, nuestros respectivos trabajos se potenciaron. Y eso porque seguimos nuestros caminos en mundos muy distintos, pero nunca perdimos el contacto”.

¿EN QUÉ NIVELES SE RELACIONAN SUS OBRAS?

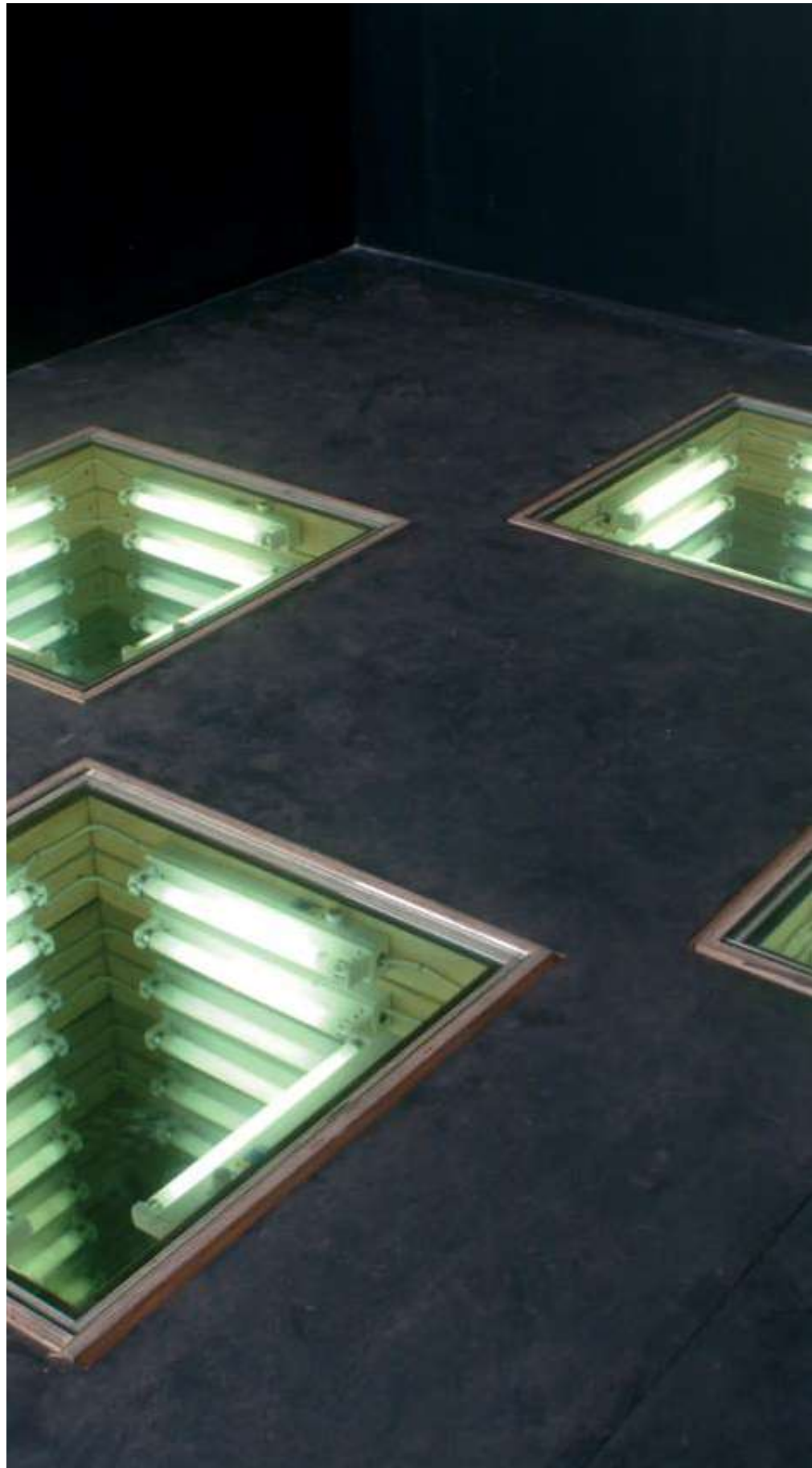
“En la construcción, en una relación que tenemos con el constructivismo ruso. En utilizar materiales precarios, y en hablar también de transitoriedad. Los dos enfrentamos el mismo tema, pero de distinta forma. A nivel político también hay una diferencia y es que mi hermano es mucho más autobiográfico”.

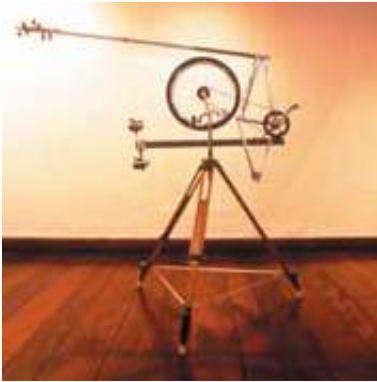


Lámpara de bambú, 1994. Bamboo, alambre, bombilla y energía eléctrica. 40 x 15 x 15 cm.



Venda sexy discoteque, 2004-2005 (con colaboración de Ian Szydlowski).
Placas de yeso, madera, tubos fluorescentes. 1250 x 315 x 420 cm.
Hoyos de luz. Vidrio y sistema de sonido. 400 x 400 x 300 cm.
"Transformer", Centro Cultural Matucana 100, Santiago.
(FOTOGRAFÍA: JORGE BRANTMAYER).





Silla eléctrica azul y roja, 2003. Tubos fluorescentes, filtros azul-amarillo-rojo y energía eléctrica. 120 x 80 x 100 cm.

Satélite, 1999. Trípode, partes de una bicicleta, transformadores eléctricos, bombillas, energía manual y energía eléctrica. Dimensiones variables. "2007", Galería Posada del Corregidor.

Radar de petróleo, 2003. Lámpara a gasolina, aire caliente, radio, madera, transformador de calor a electricidad, energía eléctrica, energía termodinámica y el juego de cartas "Los iraquíes más buscados". 170 x 60 x 60 cm.

El maletín (cuatro ciudadanos de Estados Unidos muertos por Pinochet), 2004. Maletín, tubos fluorescentes, duratrans, cuchillo y energía eléctrica. 40 x 40 x 30 cm.

La gran lámpara, 1996. Cable eléctrico (wall system), bombillas, sockets y energía eléctrica. 300 x 600 cm.

Joy division, 2004. Tubos fluorescentes, filtros rojos y energía eléctrica. 62 x 120 x 120 cm.

Lámpara sin casa, 2004. Tubos fluorescentes, ruedas y energía eléctrica de un poste de luz en la calle. Dimensiones variables.



TRANSLATION ON PAGE XX

(SANTIAGO, 1969) En la Pontificia Universidad Católica de Chile (1988-1992), Mónica Bengoa escogió la mención Grabado, donde –gracias a la apertura de maestros como Eduardo Vilches y Eugenio Dittborn– comenzó a experimentar con fotografía, desarrollando una producción autobiográfica de disposiciones objetuales. También se especializó en Cine. Entre 1993 y 1998 formó “Jemmy Button, Inc.” junto a los artistas Mario Navarro y Cristián Silva, más el teórico Justo Pastor Mellado. Posteriormente, integró el ciclo de exposiciones “Proyecto de borde”, con Claudia Missana, Paz Carvajal, Alejandra Munizaga y Ximena Zomosa. Entre sus exposiciones individuales destacan “Para

hacer en casa” (1992, Instituto Chileno-Norteamericano); “203 fotografías” (1998, Posada del Corregidor); “Tríptico en Santiago” (2000, panel publicitario sobre un edificio); “Sobrevigilancia” (2001, Galería Animal); “De siete a diez” (2003, Galería Oxígeno, Santa Cruz de la Sierra, Bolivia); “El color del jardín” (2004, Galería Latincollector, Nueva York, Estados Unidos), y “Enero, 7:25” (2005, Galería Gabriela Mistral). Su presencia internacional se ha intensificado en los años 2000, participando en talleres de residencia o en instancias como “Políticas de la Diferencia” (2001–2002, Recife, Brasil-Museo MALBA, Buenos Aires, Argentina); el Festival Internacional de Fotografía de Roma (2003,

Mercati di Traiano, Roma, Italia); la Bienal Internacional de Fotografía y Artes Visuales de Lieja (2004, Musée d’Art Moderne et d’Art Contemporain, Lieja, Bélgica), la Feria Internacional de Arte Contemporáneo ARCO (2004, Madrid, España), y “Project of a boundery, portable affairs” (2005, Artspace, Sydney, Australia). Acá fue parte del eslabón emergente que Mellado incorporó en “Chile, 100 Años Artes Visuales” (2000, Museo Nacional de Bellas Artes). Ha financiado su producción con Fondart y la Beca de la Fundación Pollock-Krasner. Desde que se tituló, en 1993, ejerce la docencia en la misma PUC.

REALITY FOTOGRAFICO

Mónica Bengoa ya está aburrida de que encaillen su obra en el tema autobiográfico. La artista, reconocida por llevar tomas hogareñas a grandes series fotográficas y murales, dice que hace rato dejó de centrarse en el retrato de su cuerpo y del mundo doméstico, para jugar con los trasposos técnicos de imágenes privadas que soportan puestas en escena colosales. Más que elaborar una especie de álbum personal con registros de ella durmiendo, de sus hijos lavándose los dientes o de las ollas en la cocina –cosa que sigue haciendo–, lo que presenta es el resultado de todo un proceso, donde la instantánea ha sido ampliada en el computador, transfigurada en códigos cromáticos, bordada o pintada con lápices de colores sobre cientos de servilletas de papel que van pegadas a la pared.

“Me interesan los cruces, un trabajo que al mismo tiempo pueda ser objetual y dibujo, pictórico y fotográfico, y que se instale con cierta presencia en el muro. Yo creo que está un poco obsoleto tratar de encasillar las cosas en disciplinas y justificar todo desde ahí. Esto es foto. Esto es pintura. Me interesa cuando es lo más híbrido posible”, enfatiza.

Lo que esta autora hace es “posfotografía”. Una tendencia internacional que se situó definitivamente en Chile en los '90, y que cuenta con antecedentes locales en la obra de Eugenio Dittborn, en textos de Ronald Kay y en operaciones desplazatorias provenientes del grabado, donde la fotografía se vuelve material plástico y de reflexión.

Bengoa manipula las fotos hasta volver “lo cotidiano” en una escena impactante y paradójica, apuntando a ámbitos como la manualidad y la tecnología, lo público y lo privado; o “lo real”, visto a través de grandes “pantallas”. En “Tríptico en Santiago”, la idea fue llevada a un extremo: tres tomas de sus hijos comiendo en la cocina, lucieron por un mes en un panel publicitario monumental –de ésos que van cambiando la imagen– ubicado en Bellavista con Loreto. “El contraste entre esa máxima exposición de la intimidad, de la fotografía de bien bajo perfil en un soporte hecho para albergar imágenes generalmente de alta calidad y bastante espectaculares, me permite hablar de esas acciones cotidianas que construyen un territorio de seguridad, pero que pasan inadvertidas”.

Es una mirada sobre la intimidad a la distancia. Un particular reality inspirado en el estilo de Agota Kristof en “El gran cuaderno”, libro que “La Troppa” llevó al teatro a través de “Gemelos”: “Esa lejanía máxima para hablar de las cosas más terribles, me interesa mucho. Esa austeridad para el tratamiento de lo doméstico, también. Tiene que ver con adoptar una distancia intermedia que permita estar involucrada personalmente, pero abierta como para que el público se sienta invitado a participar”.



Sobrevigilancia, 2001. Mural de nueve mil 160 flores de cardos teñidas. 445 x 1178 cm. Galería Animal, Santiago. (© CREAMAGEN, 2005)

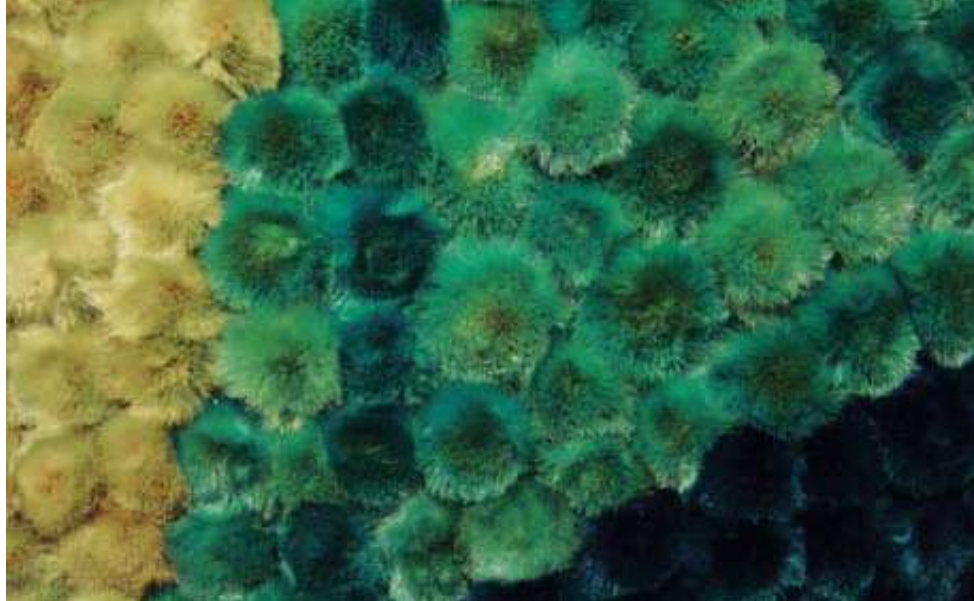
CUERPO DE BATALLA

La artista deja claro que prefiere la narrativa a la lectura de textos de filosofía, estética o teoría del arte. Tanto así que “Lumpérica”, de Diamela Eltit, “fue el primer acercamiento al cuerpo como territorio de batalla”. Era un tiempo en que Mónica Bengoa era “fan” de Cindy Sherman (artista neoyorquina reconocida por sus retratos que ligan la situación social de la mujer con cierto horror). Sus obras del período universitario pasaban por la preocupación sobre el cuerpo. Entonces vinieron los autorretratos; luego, los acercamientos a la piel, los pliegues, los lunares, las cicatrices, las espaldas de familiares y amigos, también estaba el trabajo con murales pintados con lápices de colores restringidos a la gama de una carta climática. La fotografía y el mural, la cartografía corporal y la cartografía terrestre. Eran trabajos paralelos que representaban –en distintas escalas– una cosa de territorio que luego cruzaría en “Sobrevigilancia”, la escena del lavamanos recreada con cardos pigmentados.

—¿POR QUÉ COMIENZAS CON GRABADO?

“Fue una excusa que se debió a un interés de grupo. Mario Navarro, Cristián Silva, entre otros, nos metimos todos juntos. También Francisca García y Carlos Navarrete. Fundamentalmente fue por Vilches. Él era uno de los precursores del área, un profesor que nos dio la oportunidad de trabajar con un cruce de medios impresionante, y con un desarrollo conceptual mucho más amplio. Entonces, el grabado nunca fue tan grabado y siempre estuvo mezclado con fotografía”.

Sobrevigilancia (detalle).
(© CREAIMAGEN, 2005)



— ¿QUÉ SIMILITUDES TENÍAN COMO GRUPO? ¿TEMAS COMUNES?

“Una cierta posición política frente al quehacer más que una temática puntual. Bueno, fuimos compañeros desde primer año, sacamos la misma especialidad, nos formamos de igual manera, con intereses comunes en literatura, cine... Teníamos una manera de entender el arte como ejercicio, no como la obra maestra resuelta. Como un trabajo en el tiempo; una investigación que se va acumulando y corrigiendo, y que va cometiendo nuevos errores para volver a trabajarlos con un pie forzado”.

— ¿A QUÉ TE REFIERES CON “PIE FORZADO”?

“Me refiero a que cada nuevo trabajo involucre algún tipo de desafío, algo que no se controla, y que uno hace por primera vez, estableciendo una especie de protocolo, un cierto sistema de operaciones donde se está tremendamente alerta del contexto donde se va a instalar el trabajo, no sólo espacial, sino cultural”.

— HACERSE CARGO DEL CONTEXTO: INFLUENCIA DE EUGENIO DITTBORN.

“Él hizo un taller súper importante. Y no es casual que lo haya hecho por primera vez cuando fui alumna de la escuela, por el '92. Eugenio armó los grupos, y por entonces empezamos a trabajar juntos con el Mono (Cristián Silva) y Mario. Yo creo que fue uno de los profesores que nos abrió más la conciencia sobre el lugar específico donde instalar el trabajo. Al punto de que teníamos que saber las dimensiones exactas de la sala, lo que había entre pilar y pilar, etc.”.

POLÍTICAS PRIVADAS

— ¿CÓMO HAS ASUMIDO LOS CAMBIOS POLÍTICOS Y CULTURALES DE LA POSDICTADURA?

“El aspecto público-político no ha estado en el ámbito temático. No por falta de interés en lo que ha pasado. Al contrario. Siempre trato de estar tremendamente alerta de lo que ocurre alrededor. Mi trabajo tiene que ver con otro tipo de políticas. Privadas, por decirlo de algún modo. Yo creo que la necesidad de extender los límites de la fotografía pasa por estar presente, y por cierta noción de verdad que el lenguaje puede transmitir”.

— ¿CÓMO TE HA INFLUIDO EL DESARROLLO DE LA INSTITUCIONALIDAD CULTURAL?

“Sinceramente, creo que estos últimos años he estado un poco afuera. Porque he viajado mucho, pero también por aburrimiento. Porque siento que (en el mundo del arte) hay muchas cosas que se arrastran y que hoy en día no tienen ninguna razón de ser. Conceptos súper relami-dos y gastados. Yo no me siento parte de eso. Este año (2005) volver a mostrar una individual ('Enero, 7:25') fue súper extraño también”.

— ¿POR QUÉ?

“He estado exponiendo mucho afuera. A pesar de que mi trabajo no es localista y en términos formales puede ser entendido en cualquier lugar, aquí se establecen otras relaciones por ciertos códigos nuestros. Para el público más especializado da como lo mismo lo que uno haga. En general —salvo buenas y notables excepciones—, la mirada viene mediada por lo que se espera ver y no por lo que realmente está ahí delante”.

— NO HUBO LECTURAS A LA ALTURA DE LA EXPOSICIÓN.

“Siento que se le da mucha importancia a esto del espacio privado y a cómo expongo mi intimidad, cuando en estos trabajos a partir de servilletas (realizados desde el 2002) es sólo un aspecto. No se han visto otras obras acá. Pero insistir tanto en la cosa autobiográfica, me cansa un poco. Mi trabajo tiene otro tipo

de cruces más interesantes. El espacio cotidiano es una excusa. Obviamente que por ese lado hay una investigación. Pero igual están la transferencia de imágenes, la noción de estructura fotográfica, y los roces con la pintura...”.

—O CON EL LENGUAJE DIGITAL.

“Absolutamente. Si no tuviera computador, mi trabajo no podría existir”.

LA ENTRADA AL CIRCUITO: JEMMY BUTTON

“Yo creo que mi inserción (en el circuito) ha sido paulatina y siempre con una cuota de suerte. Nunca mi energía ha estado puesta en el tema. Jamás he sido de esas personas que persiguen a los curadores, que mandan miles de currículums y de catálogos a mucha gente. Pero sucede que uno va a exponer afuera, y esa muestra la ve alguien que luego se interesa y te llama. Trabajo mucho, expongo hartito y eso me ha dado mayor circulación”.

—¿CÓMO CONSEGUISTE LAS PRIMERAS EXPOSICIONES?

“Mi generación fue súper movida. Ya estábamos exponiendo en un montón de partes desde la escuela. Nosotros abrimos espacios. Expusimos en esa sala que había en Renca, en el Museo Benjamín Vicuña Mackenna, en los institutos binacionales. Luego que salimos (1993), con el Mono, el Mario y el Justo armamos ‘Jemmy Button’, que fue fundamental. Como siempre aquí se da mayor relevancia a quienes han expuesto afuera, siento que nos colgamos un poco de eso y empezamos a contactar a quienes podían estar interesados en nuestro trabajo. El ‘94 fuimos a Holanda y tuvimos nuestro primer Fondart”.

—PERO SI ESTABAN CON JUSTO PASTOR MELLADO, EMPEZARON ARRIBA SE PUEDE DECIR.

“Aunque se enoje, yo creo que ha estado un poco sobredimensionado lo que hizo con nosotros. Es verdad que formaba parte del grupo casi de igual a igual. Él nos llevó como Jemmy Button a Curitiba (1995, XI Muestra de Grabado, Brasil). Pero el resto de cosas fue gestión nuestra. Esa exposición en Holanda la conseguimos gracias a que el hermano del Mono vivía allá. El ‘96 fue más o menos lo mismo. Sin conocer a nadie, mandamos nuestro dossier a la embajada en Londres. ‘Taxonomía’ (uno de los trabajos más importantes del colectivo) fue un libro que se nos ocurrió a nosotros. En el fondo (Mellado) se limitaba a escribir acerca del proyecto. Nunca se metió con las obras”.

AL BORDE DEL FEMINISMO

Con las artistas Claudia Missana, Paz Carvajal, Alejandra Munizaga (en un primer momento) y Ximena Zomosa, Mónica Bengoa ha realizado proyectos específicos sin condicionar su trabajo individual. “Proyecto de borde” ha sido otra “alianza estratégica” que le ha permitido alcanzar ciertos lugares a los que no habría podido llegar sola. Fue así como conoció la galería de NY con la que estuvo trabajando, Latin Collector, que además la llevó a Arco, la feria de Madrid.

—JEMMY BUTTON REPRESENTA CIERTO CONCEPTUALISMO MÁS DURO Y ESTE GRUPO DE MUJERES DA MUESTRA DE UN TRABAJO DOTADO DE OTRA SENSIBILIDAD. ¿ESTAS ALIANZAS HABLAN DE OSCILACIONES EN TU OBRA O ESTÁS SITUADA EN DOS TERRITORIOS?

“Yo me siento absolutamente cómoda exponiendo con cualquier persona. Pero tuve muchas aprensiones con estar en ‘Proyecto de borde’, porque me molestaba mucho esto de que fuéramos puras mujeres y me sigue causando problemas. Pese a que trabajamos súper bien y hay gran respeto mutuo, tenemos visiones distintas. Yo no me siento en terrenos del feminismo, porque no me interesa ni la posición de víctima ni de superhéroe. Necesito situarme en el terreno intermedio de la normalidad”.

—Y ALGUNAS DEL GRUPO, ¿SON ALGO FEMINISTAS?

“Sí. Siempre tengo que estar dando una opinión centrada, pidiendo que bajemos un poco el tono a la cosa feminista porque a mí no me interesa. Es un trabajo hecho por una mujer y se nota a diez kilómetros. Pero no está ahí puesto el acento. Sin embargo, otras del grupo son bastante conceptuales y ligadas al lenguaje, muy rigurosas y con investigaciones súper fuertes. Yo probablemente esté en la mitad”.

—A NIVEL INTERNACIONAL, TE HAS MANEJADO CON ALGUNOS CURADORES IMPORTANTES (COMO LA COREANA YU YEON KIM). ¿CÓMO TE HAS RELACIONADO CON LA CRÍTICA EN CHILE?, ¿HAS TRABAJADO CON ALGÚN TEÓRICO ADEMÁS DE JUSTO PASTOR?

“La verdad es que haber estado ligada a él, me ha traído más problemas que ventajas. Él es un personaje súper polémico, que causa mucha desconfianza en varios ámbitos. Como he estado tanto en tránsito, me he mantenido un poco afuera de estas rencillas y bastante independiente. Pero, lamentablemente, se me sigue ligando a él. Ahora vuelvo a trabajar con alguien (con Adriana Valdés en ‘Enero, 7:25’). Y yo diría que por primera vez trabajo en conjunto, ya que Justo, de alguna manera, se hacía una visión de la obra, y escribía sin preguntar mucho acerca de lo que estás efectivamente planteando”.



10:04, domingo, 2003. Dos fotografías impresas a inyección de tinta sobre papel de acuarela (400 módulos de 10 x 30 cm.). 200 x 300 cm. cada una. Mercato di Traiano, Roma, Italia. (© CREAMAGEN, 2005)



Ejercicios de fortalecimiento del cuerpo: distensión, 2002. Dos fotografías impresas a inyección de tinta sobre papel de acuarela (284 módulos de 15 x 15 cm.) 210 x 315 cm. cada una. Centro de Artes Visuales Museo del Barro, Asunción, Paraguay. (© CREAMAGEN, 2005)

Transmobile, 2004-2005. Impresión digital y placas magnéticas sobre latón. 300 x 200 x 5 cm. "Transformer", Centro Cultural Matucana 100, Santiago. (FOTOGRAFÍA: JORGE BRANTMAYER).





enero, 7:25, 2005 (detalle). Mural de dos mil 600 servilletas de papel coloreadas a mano. 364 x 1400 cm. Galería Gabriela Mistral, Santiago. (© CREAIMAGEN, 2005)

7:25 (pirata, cositas, tortuga, elefante, avión), 2005 (detalle). Serie de fotografías y bordados a mano sobre tela. 62 cm. de diámetro cuadro. (© CREAIMAGEN, 2005)

Ejercicios de resistencia: absorción, 2002. Mural de mil 330 servilletas de papel coloreadas a mano. 546 x 490 cm. Fuller Museum, Brockton, MA, Estados Unidos. (© CREAIMAGEN, 2005)

Ejercicios de resistencia: absorción (detalle). (© CREAIMAGEN, 2005)

Tríptico en Santiago, 2000. Panel publicitario monumental de tres caras. 400 x 1200 cm. Calle Bellavista esquina Loreto, Santiago. (© CREAIMAGEN, 2005)

203 fotografías, 1998. 203 fotografías blanco/negro y color al muro. Dimensiones variables. Vista en la Galería Posada del Corregidor, Santiago. (© CREAIMAGEN, 2005)



TRANSLATION ON PAGE XX

(SANTIAGO, 1978) Entre 1999 y 2005, Jorge Cabieses ha pasado por la Licenciatura y por el Magíster en Artes Visuales de la Universidad de Chile. El artista se formó en pintura, pero lo suyo son los trasposos técnicos: está tan interesado en el proceso como en la obra final. Mientras el examen de pregrado fue el video "Carnicería" (2002, registro con cámara fija de un montaje hecho con napa, madera y plumavit, donde sólo la idea era pictórica), la tesis del posgrado se refiere a la representación del desastre y la miniatura. Comenzó a exponer el 2001 en una colectiva de alumnos de la universidad en la Sala Juan Egenau. Lue-

go, la carrera ha sido acertada: el 2003 expuso la maqueta "Boîte à musique" en Galería Muro Sur Artes Visuales, y un montaje con plasticina en "Lulú sur un champs de fleurs" en la muestra "Mi Maldito Yo" de alumnos del magíster (Estudio Ensemble Teatro); en 2004, estuvo con Pablo Ferrer en "Épico, de Liliput a Brobdingnag" (Galería Gabriela Mistral y Galería de Arte Universidad de Talca); y, en 2005, con el video digital "Lo Obvio" en el Museo Regional de Ancud, para coronar el año con la muestra "Apetito de Destrucción" en Galería Animal, donde compartió sala con Ferrer y Christian Yovanne, presen-

tando "Fuentes para la paz, el dinero, el amor y la salud". En poco tiempo, se han sumado las colectivas internacionales: "Fondo" (2003, Galería B.O.A. Mendoza, Argentina); "Santiago-London. Can you see us from here?" y "Sugar Candy, Acid Drops" (mayo y noviembre de 2005, respectivamente, Transition Gallery, Londres, Inglaterra); "Space Invasion" (45A Gallery, Londres); y "Secret Show 2005" (Royal College of Art Gallery, Londres). El artista ha trabajado como ayudante de Nury González en la Universidad Vicente Pérez Rosales, donde actualmente es docente. Además, es profesor de Arte del Colegio San Gabriel.

PEQUEÑOS DESASTRES

Comenzando la década de los 2000, Jorge Cabieses y Pablo Ferrer ya son una dupla conocida. Juntos irrumpieron con inusitada fuerza en el circuito artístico chileno a través de un par de exposiciones (en la segunda sumaron a Christian Yovanne). Muy jóvenes, estos artistas han llegado a espacios determinantes en la escena crítico-experimental, refrescando la pintura con estrategias que implican citas a la historia del arte, traspasos técnicos y un humor sutil que ha sido aplaudido por Gonzalo Díaz, maestro de ambos y Premio Nacional de Arte 2003. Estos talentos han dado que hablar.

Pero no hay que olvidar que son individualidades y que exponer juntos sólo ha sido una estrategia de inserción. En la concurrida muestra “Épico, de Liliput a Brobdingnag”, Cabieses fue el de las pequeñas escenas de tragedia y dolor, pintadas a partir de fotografías de la revista Newsweek. Ferrer, el de los enormes formatos, donde los modelos eran juguetes representando obras de pintores como Rubens y David.

Cabieses es el que, cuando pinta, lo hace como el viejo relojero que –encorvado– escarba con pinceles las mínimas piezas en su taller. Con artesanía fina. Pero su obra no es sólo un virtuosismo que se refiere a la pintura en pequeñísimo formato. Cada obra implica varias etapas, procesos y lenguajes, donde puede utilizar tanto el pigmento, como maquetas y video. Hay también otras constantes, como la miniatura, el desastre, la fotografía, y la cita al rococó, muy especialmente a la Pintura Galante que se desarrolló hasta la Revolución Francesa. “Una bomba tiene el mismo efecto que la decoración de una iglesia del siglo XVIII en Europa: la ornamentación excesiva”, dice el autor que en Galería Animal expuso en 2005 una serie de escenografías, cada una del tamaño de una mano, con edificios derrumbados, cuerpos mutilados y sobrevivientes en estado de shock. Diminutas figuras que evidenciaban su fascinación por el cine Gore. Hechas con materiales como poxilina, masilla y juguetitos, iban montadas sobre verdaderas fuentes de agua. De éstas que podrían venderse en alguna tienda de San Antonio. “Fuentes para la paz, el amor, el dinero y la salud” eran piezas de delicado kitsch que funcionaban tanto en el living de una casa como en el contexto de la pintura (chilena) a comienzos del siglo XXI. En una obra de Cabieses todo esto se cruza.

Primero: la miniatura. ¿Qué pueden tener en común una foto de prensa, un adorno de porcelana y una pequeña pintura realista? Para el artista, todos se traducen en miniaturas y, además, son objetos de pura superficie. Como cáscaras. Ocurre en un cuadro minúsculo, donde el trabajo se traduce en una pintura casi gráfica, descriptiva, con poca profundidad: “A unos



pocos centímetros de distancia, todo tiene la misma resolución. Todo es superficie y detalle”.

Segundo: los desastres. El autor cuenta con un banco de fotos provenientes de diarios, revistas y de libros tipo “Cuarenta casos criminales” o “Los desastres más pavorosos de la historia”. Y son éstas las escenas que pinta en formato foto. “Es interesante que uno agarra el diario, lo lee y lo bota al otro día. Y que todas esa información sea desechable también. Al traspasarlo a una miniatura, el registro de atentados terroristas, guerras, accidentes o catástrofes naturales –donde abundan cuerpos sangrando y escombros–, se transforma en un objeto precioso, con manufactura pequeña, también muy rococó. En algo muy bonito. Aunque uno encuentre horrible lo que está ahí representado. Me gusta ese juego de distancias que tiene que ver con el desastre mismo”.

Tercero: el rococó. “En el desastre lo único que hay son escombros en abundancia, una imagen que es tan difícil de leer como una decoración de Luis XVI. Este arte para mí es lo máximo. Especialmente la Pintura Galante, de la que poco se habla, porque es un período muy breve y particular que termina con la Revolución Francesa. Aquí hay tema con la decoración, la miniatura, con el desastre y también un toque decadente que me encanta. Algo perverso detrás de una sociedad lujosa y maquillada”.

Cuarto: La fotografía. ¿Por qué usar pintura y no fotografía? o ¿De nuevo la misma vieja pregunta? Cabieses cita a la escritora norteamericana Susan Sontag y dice que “un modo de encontrar valor estético a estas imágenes es la distancia”. Agrega: “En el traspaso a la pintura hay un maquillaje. En ese sentido, la verdad de la fotografía (documental) no tiene que ver con la verdad de la pintura (una carga material que está en la superficie). Dedicarle tiempo a pintar modelos así es obsesivo y totalmente anacrónico, pero también es quitarle a la miniatura lo que está representando, de tal manera que las imágenes de desastres se transforman en un objeto kitsch”.

EL DOLOR DE LOS DEMÁS

DESPUÉS DE UN TIEMPO DE HABER REDUNDADO EN CHILE SOBRE LO PÚBLICO Y LO PRIVADO, SOBRE LO COTIDIANO Y LO DOMÉSTICO, ¿CREEES QUE LOS ARTISTAS AHORA TIENDEN A TEMAS COMO LA VIOLENCIA Y LA GUERRA; A TRABAJAR A PARTIR DEL DOLOR DE LOS DEMÁS?

“Como una condición contemporánea, puede ser. Pero no he tenido un contacto tan amplio con la generación actual. En los '80, el arte trabajaba más cerca de la política porque las condiciones lo propiciaban. Suena terrible, pero he escuchado que en dictadura el arte era político, porque no podía ser de otra manera, y porque de alguna forma qué útil fue para la Escena de Avanzada ese contexto. En democracia, la cuestión comenzó a cambiar y los referentes empezaron a globalizarse. Se me ocurre que en Chile se necesita buscar nuevos desastres”.

—¿NO HAY CIERTO OPORTUNISMO DETRÁS DE ESTOS TEMAS?

“Puede ser. Pero a mí me llegaron así estas imágenes. Y puede ser algo morboso también”.

INFORME ELEMENTAL

ESPECIALIDAD:

“Pintura. Con Gonzalo Díaz en tercer año, para concluir un desarrollo que venía del curso de Enrique Matthei. Luego, en cuarto, tomé con Francisco Brugnoli”.

MAESTROS DETERMINANTES:

“Díaz y Brugnoli, sin duda. Ambos aportaron diferentes cosas para la misma disciplina, y promueven la obsesión que debe tener el artista con su obra, lo que va definiendo tempranamente las particularidades de cada trabajo. En Díaz, el lenguaje de la pintura es decisivo y muy claro. En Brugnoli, están la importancia del montaje y de las condiciones del espacio”.

ARTISTAS CHILENOS DE INTERÉS:

“Toda la Escena de Avanzada, enormemente”.

—ARTISTAS INTERNACIONALES INFLUYENTES:

“Me gustan mucho los trabajos de Paul McCarthy. Me encantaría mezclar lo grotesco con lo refinado como él lo hace. Recientemente he estudiado la obra de Thomas Demand, quien realiza maquetas de espacios arquitectónicos vacíos que luego fotografía. Es increíble. Tengo también una debilidad por todos los pintores galantes (Francia siglo XVIII), como Fragonard, Boucher y Natier”.

ENTRADA EN ESCENA:

“Postulamos junto a Pablo Ferrer a la Galería Gabriela Mistral con la muestra ‘Épico’. Esa exposición y la visibilidad pública de la galería permitieron mi ingreso al circuito”.



Fuentes para la paz, el amor, el dinero y la salud, 2005 (vista general en página opuesta y detalle). Fuente Feng Shui intervenida con materiales de maquería y aeromodelismo, pintura. 19 x 12 cm. Profundidad: 5 cm.

TRABAJO CON TEÓRICOS:

“Además de las conversaciones con profesores de teoría, y del maravilloso texto que Paz Aburto escribió para ‘Épico’, no he trabajado constructivamente con ninguno”.

ENTRADA AL CIRCUITO INTERNACIONAL:

“Tuve una primera muestra colectiva en Mendoza, Argentina, curada por la artista Alejandra Wolf. Este año tuve la posibilidad de exponer en Londres. Vino una curadora (Viviana Durán), que vio mi trabajo en ‘Épico’ y me contactó junto a otros artistas chilenos jóvenes. Pude ir gracias al aporte de la Dirac (Dirección de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores) y gestionar además dos colectivas en la misma ciudad”.

EL MERCADO:

“He tenido oportunidad de vender algunos trabajos, principalmente por contactos personales”.

FINANCIAMIENTO DE LAS OBRAS:

“Por suerte, la mayoría de las veces las puedo financiar yo mismo. Pero ‘Fuentes para la paz, el amor, el dinero y la salud’ hubiera sido imposible sin el aporte del Fondart, ya que fue un proyecto muy costoso”.

LECTURAS INFLUYENTES:

“Por la formación que recibí, uno deja las novelas y lee pura teoría. Vitales han sido los textos sobre lo sublime de Edmund Burke y Friedrich Schiller. También ‘Ante el dolor de los demás’, la última obra de Susan Sontag. Y por supuesto que me obsesiona toda lectura sobre el arte rococó”.

LA CITA DE LA COPIA

EN CUANTO A TU FACETA MÁS PURAMENTE PICTÓRICA, ¿TE INSCRIBES DENTRO DE UNA TRADICIÓN “MANCHÍSTICA” DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE?

“He llegado a una pintura que de alguna manera es opuesta a esa formación, en el sentido que estoy más cerca de los flamencos que de Velázquez. Hay un coqueteo con el realismo que me está incumbiendo cada vez más. La mancha no me interesa, sino el punto y la línea, porque a esto se traduce la pintura en miniatura”.

¿CUÁLES SON LOS REFERENTES DE UN PINTOR DE COMIENZOS DEL SIGLO XXI? ¿CUÁL ES EL PESO DE UNA AGITADA HISTORIA DE LA PINTURA?

“Para el artista que comienza hay una sensación de que toda la historia del arte está totalmente disponible. Pero hay una cosa mestiza y anacrónica en el tema de cómo llegan esos referentes, de cómo uno se inventa la historia del arte desde Chile. Si viniera un experto francés en pintura rococó ¡probablemente barrería con mi propia interpretación!”.

JUSTAMENTE, COMO CURADOR DE LA IV BIENAL DE MERCOSUR (2004), FRANCISCO BRUGNOLI TRABAJÓ SOBRE LA CONDICIÓN PRECARIA Y FRÁGIL QUE TENDRÍA EL ARTE CONTEMPORÁNEO CHILENO EN LA MEDIDA QUE SE HA HECHO LEJOS DE LOS GRANDES MODELOS. EL ARTISTA LOCAL NO TRABAJA CERCA DE LOS MUSEOS Y COLECCIONES INTERNACIONALES, SINO CON LA FOTOCOPIA DE LA FOTO DEL LIBRO DE ARTE O CON EL IMPRESO DE INTERNET.

“Es interesante eso de la copia a la cita y de la cita a la copia. Uno siempre está trabajando desde la carencia. Con lo que tiene. Y en el contexto chileno, uno se inventa cosas, sistemas para trabajar, excusas. Aplicadas desde Chile, hasta las cosas tecnológicas implican una precariedad. Y esa fragilidad puede tener una utilidad plástica también. En mi obra, las operaciones pictóricas son así. Es trabajar con imágenes de desastres que además no ocurren aquí y que están previamente condicionadas por los medios de prensa”.

¿EN QUÉ SE DIFERENCIAN LOS PINTORES DE LOS '90 Y DE LOS 2000?

“A los pintores anteriores –como Alejandra Wolf e Ignacio Gumucio– les tocó una época muy difícil. Nosotros no podríamos estar haciendo este tipo de ejercicios si no hubieran habilitado un poco el camino en el contexto de un lenguaje que experimentaba una especie de retorno, idea que todavía está. Me da la impresión que la generación que viene tiende a una obra más íntima y subjetiva. Se preocupa más de los asuntos que le pasan al artista. Y la situación del arte permite que puedan ser interesantes las propias problemáticas”.

¿TODAVÍA CUESTA ENTRAR AL CIRCUITO LOCAL? ¿AÚN SE NECESITAN “PADRINOS”?

“En mi caso, no. Aunque trabajé en el magíster con Gonzalo Díaz y se vea sospechoso. Pero, para que Gonzalo te vea y te ayude, tienes que tener algo interesante que mostrar. Y eso se gana con trabajo. Si uno pone obsesión al tema, inevitablemente va a encontrar un sitio. Sin embargo, el circuito todavía es súper chico y permite cosas viciadas. Ser autodidacta es una situación complicadísima. No hay cómo hacer contactos. Yo creo que hoy estamos necesitando espacios con nuevas propuestas y más atrevimiento”.



Fuentes para la paz, el amor, el dinero y la salud (detalle).



Carroña, 2005. Díptico. Óleo sobre placa de acrílico de 0,2 cm. de espesor. 11 x 5 cm. c/u aproximadamente.





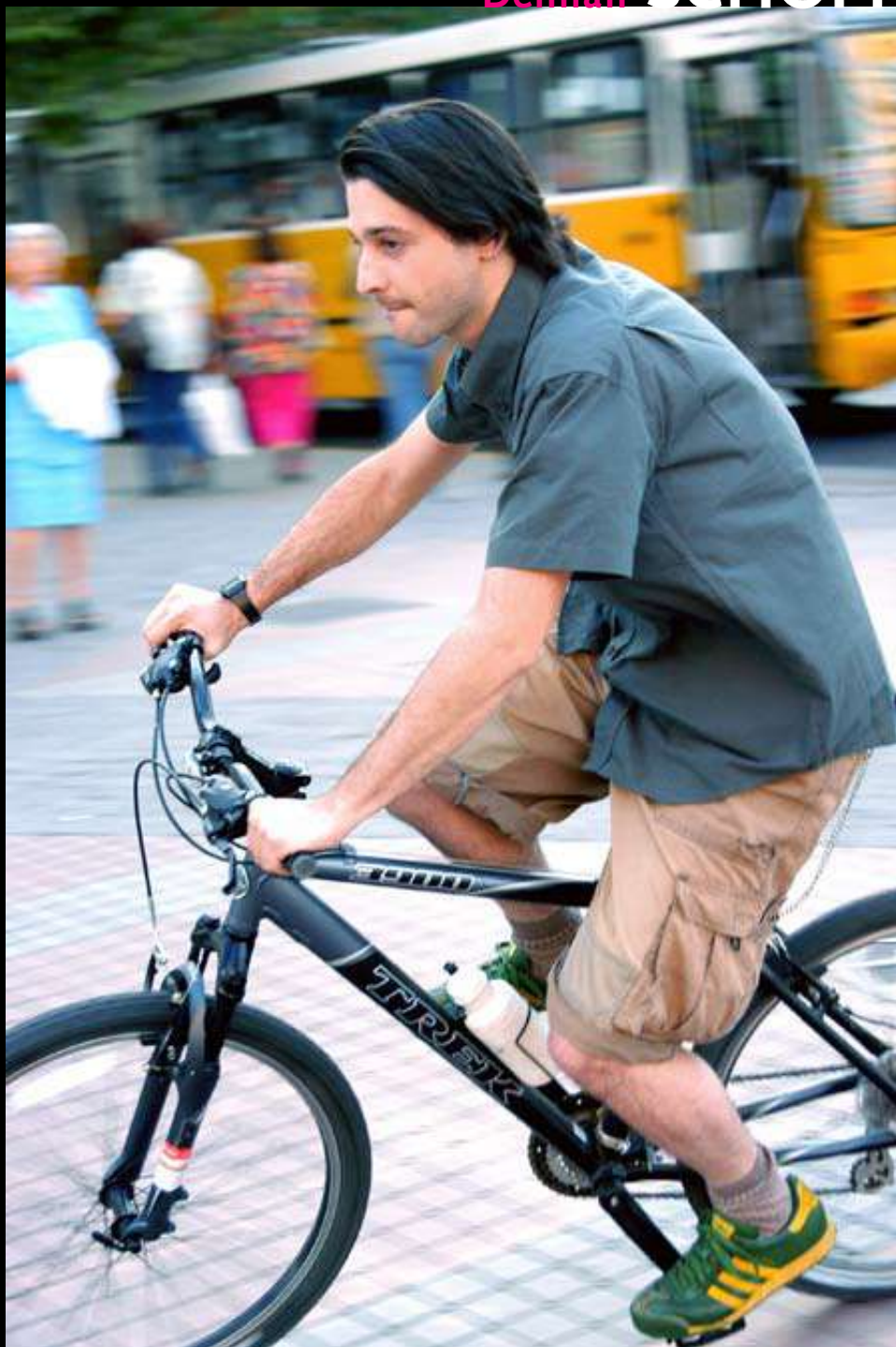
Gore Kids, 2004 (detalles). Serie de cinco dípticos. Óleo sobre tabla. 6 x 5 cm. c/u aproximadamente.

Boîte à musique, 2003. Video digital 8 mm. Muro Sur Artes Visuales, Santiago.

Lulú sur un champ de fleurs, 2003. Plasticina sobre yeso. 173 x 167 cm. aproximadamente. "Mi maldito yo", Espacio Ensamble-Studio, Providencia 215, Santiago.

Épico, 2004. Serie. Óleo sobre tabla. 20,1 x 12,2 cm..

Épico, 2004. Serie. Óleo sobre tabla. 15,7 x 10,5 cm.



TRANSLATION ON PAGE XX

(FRANKFURT AM MAIN, ALEMANIA, 1975)
 Licenciado en Bellas Artes en la Universidad Arcis (1998) y Magíster en Artes Visuales en la Universidad de Chile (2002), en sus comienzos realizó una obra que dejó muy atrás el oficio de la pintura –iniciado a los 17 años–, para trabajar con fotografía, animación digital o video, sobre cajas de luz o pantallas, imágenes que operan en distintos niveles de lectura, con superposición de citas y traspasos técnicos. En 1998 presentó su tesis en una casa en ruinas en el barrio Bellavista (“Anatomía de una disolución”), y al año después ya estaba exponiendo en importantes espacios del circuito contemporáneo local: Balmaceda 1215 (“La Carnicería”), Posada del Corregidor (“Transición”) y Galería Gabriela

Mistral (“Metástasis”). Entre sus exposiciones individuales destacan “Espergesia” (2001, Galería Metropolitana) y “La Revolución Silenciosa” (2002, Centro Cultural de España en Buenos Aires, Argentina – Museo del Barro, Asunción, Paraguay). También ha participado en la III Bienal de Artes Visuales de Mercosur (2001, Porto Alegre, Brasil: curada por Justo Pastor Mellado), VIII Bienal Internacional de El Cairo (2001, Egipto), II Festival Internacional de Fotografía de Roma (2003, Italia), sección “Futuribles” de la Feria Internacional de Arte Contemporáneo ARCO de Madrid (2003, envío de Galería Animal, España), IV Bienal de Arte Joven (2004, Museo Nacional de Bellas Artes: curada por Patricio Muñoz Zárate), “Altitude 04” (2004, Iglesia de

la Santísima Trinidad, Colonia, Alemania: curada por la KHM o Escuela Superior de Artes y Medios de Colonia) y en “Sverige-Chile” (2005, Mellan Moderna Museet y Edsviks Konsthall, Estocolmo, Suecia). Entre 2002 y 2004 estuvo en Alemania por invitación del artista Jürgen Klauke a una residencia en la KHM, lo que coincidió con una Beca del Servicio de Intercambio Académico Alemán (DAAD). Actualmente, desarrolla con el artista y programador Ismael Celis el proyecto “Máquina Cóndor”, donde convergerán el diseño de bases de datos, la gráfica, la literatura, la instalación y la desconstrucción arquitectónica. Esta obra concluiría con el montaje “Babélica”, seleccionado para el 2006 en Galería Gabriela Mistral.

EL ENCANTO DE LOS ARCÁNGELES

Con materiales fotográficos como animales disecados, maniqués y cadáveres. Con imágenes llevadas a cajas de luz, a trucos digitales o a video. Con citas al barroco, a la historia de la pintura, a la literatura, a procesos políticos latinoamericanos, al cristianismo, al marxismo, a la modernidad, al posestructuralismo francés, o a la Teoría del Arte y los Medios alemana: la producción de Demian Schopf puede parecer un pozo sin fondo.

Dos descripciones de obras bastarían para hablar de su complejidad. Una sobre el video “El Trinomio de Babel” que mostró en la IV Bienal de Arte Joven de Santiago (2004), donde coexistían distintos elementos visuales o universos paralelos, como un texto del cuento de Borges “Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius”, un montaje digital con múltiples manos gesticulando señales para sordomudos, y la anamorfosis de una oreja que terminaba convertida en algo similar al cráneo que aparece –también de agudo escorzo– en la pintura “Los embajadores” de Hans Holbein (1497-1543, pintor alemán).

Obra anterior es la serie “La Revolución Silenciosa”. Los dípticos –un revés y un derecho juntos– corresponden a fotografías de escenas armadas en un rincón del Museo Nacional de Historia Natural, con animales embalsamados, extrañas disposiciones objetuales y maniqués vestidos a la usanza de los Arcángeles Apócrifos de la pintura virreinal cusqueña (siglos XVI y XVIII), portando –en lugar de arcabuces– utensilios de trabajo inventados que aludían a la estetización de la herramienta como arma propia de la revolución proletaria y campesina. Para rematar el asunto, el título parodiaba el libro homónimo de Joaquín Lavín (1987) sobre las reformas institucionales que abrieron paso a la economía neoliberal en Chile a través de “una verdadera Revolución Capitalista de Derecha”.

Pero algo que realmente sorprende en Demian Schopf es que detrás de la complejidad discursiva se esconde una fuerte intuición. Que detrás de las citas eruditas, su obra siempre es determinada por ciertos encantamientos, por encuentros fortuitos y sucesos biográficos que de pronto detonan.

Para la primera obra mencionada lo influyó una situación de lo más cotidiana. Mientras estudiaba en Alemania, el artista solía viajar en Metro, y experimentar –según cuenta– algo imposible en Chile: “Porque si te subes a una micro están hablando todos español, pero en Colonia, que es una ciudad chica como Concepción, te subes al Metro y te encuentras con turcos, afganos, que sé yo, con polacos, croatas, italianos, brasileños, árabes, africanos, orientales. Además que era un Metro como algo siniestro y viejo, con carriles angostos y durmientes como de tre-

nes. Parecía el interior de una mina de Lota. Ahí empecé a intuir el tema de la Torre de Babel o de los ‘escombros de Babel’, como una metáfora de los complejíssimos escenarios multiculturales que caracterizan a ciudades como Colonia en tiempos actuales. De ahí esas manos que expuse en el Bellas Artes que hacían signos de sordomudos. Anduve como cinco meses viajando en Metro y pensaba ‘¿qué puedo hacer con estos escombros de Babel... si es que debería hacer algo?’. A mí se me dan así las cosas. Y esto tiene mucho de autobiográfico también. Manos tratando de decir algo y que no logran decir nada...”.

En esta otra anécdota está el origen de “La Revolución Silenciosa”: “Cuando era alumno del magíster, por el año 2000, Eugenio Dittborn me mostró un catálogo de una curatoría que se había hecho para los 500 años de América, con un nombre muy divertido, ‘América la esposa del sol’. La gracia de la exposición era que mezclaba el arte producido en Latinoamérica desde la Conquista hasta ese momento. Ahí vi una imagen que me dejó completamente helado: se trataba de una pintura del siglo XVIII que representaba un Arcángel Apócrifo Arcabucero –de nombre ‘Asiel timor Dei’– y que actualmente se encuentra en Calamarca, Bolivia. La fotocopia en colores la tuve pegada en mi pieza como un año y no pretendía ni remotamente hacer una obra de arte con ella. Me bastaba con contemplar algo que parecía casi infinitamente resuelto en su presencia”.

¿Qué tenían estas imágenes que fascinó tanto a Demian Schopf? Siendo la versión barroca americana del repertorio católico, los rostros ambiguos eran verdaderos híbridos que no sólo hablaban de pintura, sino también de sincretismo e identidad: “En las pinturas originales no sabemos muy bien si estos rostros corresponden a hombres, a mujeres, a adultos o niños. Lo mismo en el rostro del maniqué que utilicé a modo de careta. Era una versión contemporánea y a la vez anacrónica de las mismas características de relocalización o de desplazamiento permanente del género, de la edad, del sexo y finalmente de lo ‘humano’. Antes trabajé con la idea de producir seres completamente artificiales a partir del efecto tecnológico del ‘morphing’, y creo que la imagen más lograda es la de la Gabriela Mistral (1999, híbrido digital entre un maniqué y un cadáver). Desde el magíster hay un hilo conductor en cierta obsesión por las cosas que están entre lo vivo y lo muerto, entre lo animado y lo inanimado. En suma, por aquellas cosas que se resisten a categorizaciones rígidas y se encuentran en permanente tensión”.

INFORME ELEMENTAL

ESPECIALIDAD EN LA UNIVERSIDAD:

“Pintura. Aunque ya estaba trabajando con otros medios, implicaba tener clases con Pablo Langlois y Francisco Brugnoli, cuestión que me pareció muy atractiva”.

MAESTROS INFLUYENTES:

“Brugnoli, por su capacidad de análisis y el modo que tenía de aproximarse a los trabajos de taller. En el magíster, Gonzalo Díaz y Eugenio Dittborn, por el rigor y la exigencia crítica con que interpelaban lo que uno estaba haciendo y lo que no”.

ESCENA DE AVANZADA:

“La conocí institucionalizada, como materia de curso. Este movimiento no fue sólo un bloque de obras, sino también de textos y sobre todo de ideologías estéticas con referencias en el arte internacional de los '60 hasta el posconceptualismo de los '80. En el ámbito de la teoría su equivalente era el posestructuralismo francés. Tanto en el Arcis como en el magíster, así se me enseñó que se escribía, se obraba y se construía sentido”.

ENTRADA AL CIRCUITO:

“Con una seguidilla de exposiciones que en 1999 gestioné junto al artista Cristián Jaramillo en la Posada del Corregidor, Balmaceda 1215 y la Galería Gabriela Mistral. Proyectos que concursaron y ganaron un lugar. En escritura recibí un espaldarazo muy fuerte de Gonzalo Díaz, que el 2000 incluyó un ensayo mío en ‘Lecciones de Cosas/7 textos+Postfacio (sobre *Quadri-vium* de Gonzalo Díaz)’, libro sobre su obra”.

TRABAJO CON TEÓRICOS:

“Los conozco a casi todos. Sin embargo, nunca he tenido una relación larga y sostenida con uno a propósito de lo que hago. Por una extraña mezcla de timidez y deseo por publicar mis propios textos, me convertí en ‘mi propio teórico’. También escribí sobre otros trabajos que me interesaban. En Alemania tuve una relación muy estrecha con Siegfried Zielinski, un teórico de los medios de bastante renombre. Sergio Rojas escribirá sobre el proyecto ‘Máquina Cóndor’ cuando sea expuesto”.

EL MERCADO:

“Tengo algunas obras a la venta en el subterráneo de la Galería Animal”.

FINANCIAMIENTO DE LAS OBRAS:

“Al comienzo con el propio bolsillo y posteriormente mediante el Fondart. ‘Máquina Cóndor’ con una beca de la Fundación Andes”.

Desde enero de 2004 que Demian Schopf no expone en Chile y no lo hará hasta fines de 2006. A su regreso de Alemania –en octubre de 2004– continúa absorto en un proyecto transdisciplinario junto al artista e ingeniero programador Ismael Celis, que marca todo un cambio de ruta hacia un cuento de complejidad mayor. Porque el artista ya no trabaja directamente con imágenes fotográficas, sino “con la desconstrucción de algunas aplicaciones para la Web, así como de los objetos que la soportan y del espacio arquitectónico”. Todo esto es “Máquina Cóndor”.

El trabajo hasta ahora involucra aplicaciones de software y dispositivos reactivos diseñados para “hacer escribir” a la Web. Dice Ismael Celis: “Trabajamos a partir de canales de información o feeds (enlaces que permiten a los agregadores recoger los titulares de las noticias o historias publicadas en los weblogs o bitácoras) en formato disponible en la red. Esta información se someterá a algoritmos de búsqueda y evaluación según criterios diseñados por nosotros”.

Entonces, lo que cualquier usuario vería en www.maquinacondor.com serían párrafos que cada ciertos segundos sufren la añadidura de una frase; textos de la literatura universal que se reemplazan por otros provenientes del mundo de la medicina, la cirugía y la anatomía, o por otros relacionados a crímenes y torturas. Y lo que se vería en la Galería Gabriela Mistral sería “Babélica”, montaje que contempla desestructurar los muros de la sala y ciertos artefactos como componentes de PC, impresoras y cámaras de vigilancia, integrando además “Colonia”, una obra del artista Máximo Corvalán con panales de abejas.

Este viraje en la producción de Demian Schopf nació cuando fue descubriendo que en Alemania no había problema con juntar arte y ciencias exactas. “En Chile, la teoría del arte está muy determinada por las ciencias humanas. Allá también confluían algunos paradigmas procedentes de la inteligencia artificial, la neurología o la física cuántica”, dice el artista que entonces se adentró en una lectura comparada entre las redes informáticas, las redes neuronales y la noción de “rizoma” postulada por Gilles Deleuze y Félix Guattari en la introducción del libro “Mil Mesetas”.

Según los filósofos franceses, rizoma es un modelo descriptivo o epistemológico en el que la organización de los elementos no sigue líneas de subordinación jerárquica, sino que cualquier elemento puede afectar o incidir en cualquier otro. El rizoma carece de centro, rasgo que ha sido de particular interés para la filosofía de la ciencia y de la sociedad, la semiótica y la teoría de la comunicación contemporáneas. “La figura es opuesta a la

del árbol genealógico”, explica Schopf. “Es lo mismo que pasa en Internet, donde un enlace va directo de un anclaje a otro, sin tener que pasar por un imperativo categorial (en el sentido “moderno”) que decida qué los une, sino más bien en virtud de asociaciones variables”.

MANTIENES LOS NEXOS CON LA LITERATURA Y CON UNA IDEA DE BARROCO.

“Pero con un grado de complejidad muy alto. En la adquisición de sentido tienen más importancia los procesos, la máquina escribiendo, la impresora y el papel corriendo; la máquina en la galería, en tu casa, en la del vecino y en la de todos los que tienen Internet”.

¿Y SIGUES HABLANDO DE IDENTIDAD?

“Más que nunca. Sigo trabajando con Latinoamérica al verbalizar un pasaje problemático no suficiente abordado en nuestra historia: la Operación Cóndor, una alianza coordinada desde la CIA entre las dictaduras de Chile, Argentina, Uruguay, Paraguay, Brasil y Bolivia para perseguir, detener y torturar disidentes políticos”.

LA ÚLTIMA ESCENA

¿TE SIRVIÓ ESTAR EN ALEMANIA PARA PROMOCIONAR TU OBRA EN EUROPA?

“Mi experiencia fue llegar a ganarme un lugar. Caí en crisis de todo tipo (nacé y viví allá en el exilio hasta los nueve años), por lo que a la estadía le saqué más partido por el lado del aprendizaje que del mercado. Hay una especie de perversión en los artistas chilenos: una preocupación desmedida por la autopromoción. Yo me puedo demorar dos años en un proyecto. Y no me angustia si en cambio aumenta su complejidad y el interés para mí”.

ANTES DE IRTE, ¿VEÍAS ESTA ESCENA CON NEXOS DE ALGÚN TIPO?

“Siempre la vi disgregada. Como varias escenas. Están los de la Chile, más ligados a la pintura y sus desplazamientos; los de la Católica, al grabado y al dibujo; y los del Arcis, con un espectro algo más amplio. Se dibujan convergencias y divergencias, lo que es muy positivo”.

¿Y CUÁL ES EL FUTURO QUE LE VES A ESTAS ESCENAS PARALELAS DONDE SALEN NUEVOS ARTISTAS CON LA MISMA RETÓRICA ENSEÑADA EN LA UNIVERSIDAD Y YA PROBADA EN EL CIRCUITO?

“Es inevitable. Es un fenómeno mundial, donde las cosas más experimentales están viniendo de Arte y Medios. En todo caso, salir me abrió el coco de manera brutal. Hay toda una escuela de teoría de los medios alemana muy desconocida en Chile, y muy pregnante en Europa, Estados Unidos, y acá en países como Brasil, México y Colombia”.



Madrugada, el hombre estaba muerto
en el corredor.



La Revolución Silenciosa: Emnsiax Dei,
2004. Lambda print. 150 x 240 cm.





La Revolución Silenciosa, 2002.
Intervención sobre la colección de arte religioso barroco del Museo del Barro, Asunción, Paraguay.

La moral del juguete, 2002. Murciélago diseado y maqueta de Hawker Hunter. 13 x 18 cm.

Locus Amoenus / Trinitas, 2004. Video instalación. Iglesia de la Santísima Trinidad (Trinitätskirche), Colonia, Alemania, 2004.

La Revolución Silenciosa: Asiel Timor Dei, 2001 (detalle).

Transcriptasa inversa, 1999 (detalle). Caja de luz de doble faz. 130 x 360 cm.

La Revolución Silenciosa: Asiel Timor Dei, 2001 (detalle).



TRANSLATION ON PAGE XX

(SANTIAGO, 1973) De 1994 a 1999, Máximo Corvalán estudió Licenciatura en Artes en la Universidad Arcis, donde se especializó en Pintura. Antes había pasado por el taller del pintor Rodrigo Vega y durante su formación en la enseñanza superior dice que resultó influyente Francisco Brugnoli. Por entonces destacó en concursos de pintura como "Arte en Vivo" (1996, Museo Nacional de Bellas Artes) y Cosapi-Chile (1999, Galería Tomás Andreu). En 1998 exhibió por primera vez un proyecto objetual ("Panóptico", exposición "Tapada", Posada del Corregidor). Luego estudió el Magíster con mención en Artes Visuales de la Universidad de Chile. La producción del autor ha girado en torno al tema del poder, creando instalaciones que sostienen sistemas de vigilancia, soportes

como laboratorios o vitrinas, y ciertas constantes como el uso de animales, cámaras y circuitos cerrados de televisión que captan al espectador. Especialmente desde fines de los '90, ha alcanzado espacios como Galería Animal, Balmaceda 1215, Galería Bech, Galería Metropolitana, Concurso Kent Explora Instalaciones y el Museo de Arte Contemporáneo. Fuera de Chile, ha estado en exposiciones como "Backyard" (2003, Galería The Americas Society, Nueva York, Estados Unidos), "Arte emergente chileno" (2003, Centro Cultural Borges, Buenos Aires, Argentina), en el envío de MuroSur Artes Visuales a la III Bienal de Shanghai (2004, Shanghai, China), en "Arte contemporáneo chileno: desde el otro sitio / lugar" (2005, envío del MAC a Corea) y la individual "Bestia

Segura" (2005, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Argentina). Durante 2004 fue director del Centro de Arte "Ojo del Desierto", en Calama. Entre sus últimos proyectos destaca "Free Trade Ensambladura" (2005, Galería Animal, Santiago – individual en Main Gallery, California, Estados Unidos), montaje compuesto por tres esculturas que representaban momias nortinas con letras de neón entrecruzadas, más un diorama con una panorámica del desierto pintada, especie de vitrina museal donde podía ingresar el espectador. Corvalán ha ganado cinco veces el Fondart, el segundo lugar en Kent Explora-Instalaciones, y en 2005 obtuvo, además, la Beca del Programa de Artistas en Residencia (AIR) de Grand Central Art Center, California, Estados Unidos.

EL OJO MÁGICO

Máximo Corvalán pasó de la pintura a la instalación gracias a una conjunción de elementos que detonó en plena universidad: a su contacto con Francisco Brugnoli en el taller de pintura del Arcis, donde la conceptualización de la obra y la teoría comenzaron a ser recursos importantes; a un viaje que realizó a la Bienal de Sao Paulo para actualizarse en arte contemporáneo, donde comprobó que afuera —efectivamente— lo que primaba era el objeto. Se suma a todo esto una historia política personal que lo obligó a trabajar con nuevas articulaciones del lenguaje y con el tema del poder.

Era 1998 y estaba a punto de terminar el pregrado, cuando expuso en la Posada del Corregidor su primer montaje extra-pictórico: “Panóptico”, un cubículo de dos metros de alto armado por cuatro puertas; especie de caseta de vigilancia donde el espectador podía encerrarse y ver a los otros a través de los respectivos ojos mágicos. “Tapada” fue la exposición de jóvenes artistas curada por el propio Corvalán, a instancias de Pablo Langlois, profesor de la Escuela de Arte. Desde entonces, la instalación se convirtió en territorio de investigación y en la cara pública de su producción, mientras que la pintura quedó confinada a un trabajo más íntimo y prácticamente desconocido.

Escenas construidas durante estos años por Corvalán: un enjambre de tubos de plástico donde circulaba un ratón como en pleno experimento científico (2001, “Obediencia debida”, Balma-ceda 1215). Esto mismo, pero puesto en una especie de cama, sumando una proyección al muro de las imágenes que transmitía la pequeña cámara situada en unos de los tubos por donde pasaban los ratones (2001, “Bestia segura”, Animal). O una sala de espera armada con grandes ventanales dentro de la galería, donde el visitante podía sentarse a leer una revista o acercarse a un acuario con ranas, convirtiéndose, al mismo tiempo, en otra especie dentro de un acuario (2003, “Hábitat”, Bech). Y “Proyecto EWE-03”, la obra con la oveja en el MAC, que registraba al espectador por medio de una mini-cámara en su cabeza; el montaje más comentado del autor y que por entonces acaparó la especial atención de los medios de comunicación (2003).

A través de sus instalaciones, el artista ha repetido ciertos elementos, como el uso de animales, vitrinas, cajas de vidrio, cámaras, pantallas y circuitos cerrados de televisión. También una estética de laboratorio. Y figuras como los sistemas de vigilancia y el panóptico (construcción de una zona desde donde se ve todo). Otra imagen que circula en varias obras es “La Balsa de la Medusa”, la pintura de Théodore Géricault (1791-1824), insignia del romanticismo francés que se ha convertido en pretérito referente de la Modernidad: a ella se refiere en los tabloneros que cubrían el suelo en una sala de la Casa Colorada (2000, “Tecnologías de la desenchajadura”); incluso en el puente colgante que estuvo de lado a lado en el hall del MAC para “Frutos del país” (2002, “Pendiente”).

¿Qué hay detrás de estos recursos escenográficos y conceptuales? “Como en tercer año de universidad empecé a trabajar el tema del poder. Tiene que ver con mi historia, porque —nunca lo he dicho— soy hijo de detenido desaparecido, y eso de alguna manera marca mi relación con el poder, con la dictadura y también con una cosa más personal que es cómo establezco una relación con mi padre muerto que se convierte en una especie de súper héroe, en un ojo al que siempre estoy sometido. Entonces, tiene varias lecturas. Mi primera pintura era una cita a un fragmento de la ‘Balsa de la Medusa’, apuntando a la figura del padre que es el único que da vuelta la espalda a toda esta especie de oleaje de hombres desesperados. Se llamó ‘Matar al Padre’. Luego, insisto en la idea del desastre, del poder y del sistema de vigilancia; también en la fragilidad que está representada en este lugar de viaje y recinto reducido de vida que finalmente es una balsa”.

“De este modo, voy mezclando distintos elementos sobre la condición del sujeto en el contexto de la posttransición política chilena, representando también el estado de los países que viven la contradicción entre el avance tecnológico y el consumo, versus algunas necesidades básicas no solucionadas. Cosas que tienen que ver con el espectáculo o con lo tecnológico, cruzadas con situaciones absolutamente precarias”.

¿HA SIDO TU MANERA DE RELACIONARTE CON EL CONTEXTO?

“Sí. Pero también me interesa trabajar en relación con la historia del lugar donde expongo y con las características arquitectónicas. Esto último ha sido sumamente importante ya que la relación espacial de mis trabajos opera en base a la cita objetiva de lugares de vigilancia y a esa problemática temporal que se produce en aquellos lugares que están sometidos a la sobre visibilidad de múltiples cámaras. Sin embargo, el proceso de construcción de cada trabajo siempre parte sumamente

cargado de elementos personales que procuro limpiar, aspirando a cierta ambigüedad, a que la obra pueda leerse desde varios puntos de vista”.

¿INCLUIDO EL SENTIDO POLÍTICO?

“Sí. El trabajo con los once ratones en la cama, por ejemplo, puedo leerlo desde ‘la parrilla’, desde los métodos que utilizaba la DINA con los torturados. Pero también puedo leerlo como la precariedad de los sistemas hospitalarios”.

¿CÓMO HA SIDO EL TRATAMIENTO QUE HAS DADO EN TU PRODUCCIÓN A TEMAS COMO LA DICTADURA, LA TORTURA, LOS DETENIDOS DESAPARECIDOS?

“Parte desde esa historia que es la mía. Pero, principalmente, se ha relacionado con el establecimiento de cierta ambigüedad en la construcción de los trabajos, obligando al espectador a preguntarse cómo debe situarse: como espectador o como ‘campo de estudio’. Por ejemplo, no queda claro desde qué lugar se instala la temática de la tortura. Y, obviamente que el principio de la vigilancia puede ser leído desde el sistema de la dictadura militar. Sin embargo, pese a que procuro involucrarme en las particularidades de Chile, no dejo de nutrirme del campo internacional. Hoy día nos encontramos viviendo bajo la paranoia de la seguridad. Con este argumento, los espacios se han transformado no sólo con la disposición de las cámaras, sino también arquitectónica, ornamental y, por supuesto, panópticamente”.

ATRAPA-ESPECTADORES

Con “Proyecto EWE-03”, Máximo Corvalán lo más bien podría haber motivado las protestas de grupos defensores de los animales y del medio ambiente: la obra ocupó una oveja que estuvo un mes portando una mini-cámara en su cabeza para captar a cualquiera que se asomara a verla en una sala del MAC. Pero el animal habitó un entorno propicio, al cuidado de un veterinario, y cada tanto, salía a pasear por las inmediaciones del Parque Forestal. Todo al filo de lo aceptable. No obstante, entre la noticia en los diarios y la curiosidad pública, muchos pasaron por alto el sentido oculto del montaje. El sujeto de laboratorio no era esta especie de “Dolly” chilena, sino el propio espectador que –al entrar al montaje– quedaba inmediatamente atrapado en un espacio minúsculo, observando cómo la oveja pasaba al otro lado de la vitrina, para darse vuelta de vez en cuando y registrarla a él en el monitor.

Al artista le gusta trabajar con cierta ambigüedad. Que no se sepa muy bien qué está pasando y de esta manera causar impacto en la audiencia. Dice que ésta es su manera de capturarla: “Como yo vengo de la pintura, siempre armo los trabajos desde un punto de mirada, y a partir de eso me interesa el shock como estrategia. Porque hoy día uno compete con un montón de

medios que puede ser más cautivante. Por esto, los trabajos tienen un rasgo efectista inicial. Como la obra de Kent Explora Instalaciones (2002, “Intertanto”), donde la imagen que se producía era bastante brutal (un ascensor en reparaciones dejaba ver un abismo al interior de la casona y no era más que un sistema de espejos). Había una señora que fue con sus hijos y dio un grito tremendo, porque pensaba que realmente existía el hoyo. Es que la impresión que causaba era enorme. Era como atrapar al espectador en el primer acercamiento”.

¿ESO TIENE QUE VER CON SENSACIONALISMO?

“El trabajo tiene un peso y una investigación que supera ese aspecto frívolo”.

¿CÓMO EMPEZASTE A USAR ANIMALES? ¿CUÁL FUE LA NECESIDAD DE HACERLO?

“La estética del laboratorio se ha ido cruzando principalmente con los animales que he ocupado, que pertenecen al campo científico, pero no son más que la metáfora misma de lo humano hecho experimento. En el caso de Balmaceda 1215, esta especie de laberinto tenía distintas habitaciones donde el ratón podía tomar agua, comer o dormir. Entonces, estaba la idea del condicionamiento del animal y del individuo moderno con su cotidianidad. A partir de eso, hay un problema más complejo de explicar, y que tiene que ver con el tiempo; con la mirada del espectador presente que se vuelve una especie de semidiós frente a estos animalitos que están detenidos en la contemplación, pero, a su vez, desarrollando un ajustado sistema de vida. Me interesa la posición del espectador hacia esta escena, que parte ya de una relación de poder. El espectador pasa a ser como el científico. Y, como en algunos casos me interesa invertir la mirada, jugar un poco sobre cuál es el verdadero problema, es que ocupo la cámara”.

EL CAZADOR CAZADO: ¿ATRAPAS DESDE ESE EXTRAÑO PLACER QUE ES VERSE EN CÁMARA?

“Hay trabajos donde los objetos dan casi lo mismo. La obra simplemente se constituye en el médium de la mirada; y el espectador está suspendido en su propia contemplación, atrapado en una puesta en abismo. Por otra parte, la temática de la vigilancia ha estado muy relacionada en estos últimos años con el fenómeno televisivo del reality show, que me interesa como problema desde esa relación espacial donde los participantes están encerrados en un sistema de vida ajustado. Como en un trabajo donde ocupé unos chanchitos de tierra en una balsa sobre agua, donde obviamente se iban a morir. En el fondo, lo que hacen esos programas es someter a los participantes a un lugar con condiciones básicas y ver cómo se comportan. Y lo que encontramos habla más de los espectadores o de la sociedad misma que del mismo programa”.

Intertanto, 2002. Intervención en casa abandonada. Dos espejos enfrentados, muros desvastados, rieles y piolas de acero. Concurso Kent Explora Instalaciones, Santiago.

MEDIDAS CONTRA LA DELINCUENCIA

“El Centro de Arte ‘Ojo del Desierto’ surgió cuando fui a hacer una asesoría a Calama a la Corporación de Cultura y Turismo que subvenciona la municipalidad. Allí me contaron que tenían este edificio botado y que no sabían qué hacer con él. El lugar era un foco de delincuencia muy grande. Así es que yo les propuse hacer un proyecto curatorial. Armamos eso gracias a que la corporación tenía personalidad jurídica y a través de ella nos conseguimos todos los fondos. Funcionó con aportes no sólo del Fondart, sino también de Codelco. Lo que me interesaba era hacer aparecer el norte como un lugar, un espacio donde trabajar en arte contemporáneo. Y más Calama, que tiene muchos significantes atractivos para trabajar, la empresa más importante en términos económicos de Chile, las comunidades indígenas, la riqueza antropológica y el desierto mismo. Así que hice una selección de artistas para invitarlos. Incluso conseguí financiamiento para llevarlos en avión, para darles honorarios y estadía. Estuvieron, por ejemplo, Catalina Parra –agregada cultural de la embajada de Chile en Buenos Aires–, Juan Castillo, Claudio Correa, Bernardo Oyarzún, y Voluspa Jarpa, entre otros. Fueron muy buenos los trabajos que hicieron. Luego, tras una evaluación, decidimos con Lorena Álvarez (coordinadora del Centro) que el proyecto no podía ser sólo curatorial, sino que debía estar asociado con algo más social. El abandono que había en la ciudad, en términos culturales, era impresionante. No había nada. Entonces, hicimos siete talleres en distintas disciplinas artísticas. Esto sigue funcionando todavía. Fue un proyecto increíble. Nos convertimos en el punto de atracción cultural de Calama. Ellos tenían una galería más chica que mostraba un trabajo tipo centro de madre, de artesanía. Entonces, en el Centro de Arte la mayoría veía por primera vez propuestas contemporáneas. Las obras que se pedían a los artistas eran trabajos que problematizaban principalmente el lugar. No había ningún traslado de Santiago a Calama. Era todo in situ. Y eso ya establecía una pequeña comunicación con la ciudad. Incluso, el proyecto sirvió contra el foco de delincuencia. Aunque hubo al principio una amenaza permanente (el auto amaneció todo abollado un día), no pasó nada más allá de eso. Nosotros integramos a todos los chicos que estaban ahí, que eran narcos principalmente. Hubo varios que se metieron a los talleres, aunque no todos duraron. Eran talleres de pintura, de trapeo, danza con fuego, baile, teatro, literatura. Yo primera vez que realizaba algo así. Creo que la actual generación es mucho más autónoma. Lo que les pasaba antes a los artistas era esa especie de apadrinamiento, donde había que pedir ‘por favor, convóquenme, quiero ser el ahijado del padrino o pupilo de no sé quién’. Hoy, los artistas jóvenes no dependen de nadie. Y no están esperando que los inviten. Uno mismo puede convocar y armar los espacios. Eso es un poco la idea”.





Free Trade Ensambladura, 2005.
Instalación. Diorama con paisaje
desértico, esculturas de momias
atravesadas por letras de neón. Galería
Animal, Santiago.







Obediencia debida, 2001. Plinto blanco de 140 x 80 x 40 cm., tubos de plástico, ratón blanco, alimento para ratón, filmación proyectada al muro. Galería Balmaceda 1215, Santiago.

Circuito cerrado, 2002. Repisa de 1899 cm. de línea, tren eléctrico de juguete, cámara inalámbrica, monitor de 10 pulgadas. Muro Sur Artes Visuales, Santiago.

Proyecto EWE-03, 2003. Oveja, cámara inalámbrica de vigilancia, monitor de TV, paja, tabique transparente. Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.

Orden y fractura, 2000. Circuito cerrado de vigilancia continua, cámara, balsa de 600 x 700 cm. hecha con 60 tablones, 100 m. de cuerda y 40 neumáticos. Universidad Arcis, Santiago.

Orden y fractura.



(SANTIAGO, 1975) Entre 1992 y 1997, Cristián Silva-Avaria estudió Artes Visuales en la Universidad de Chile, donde se especializó en Pintura. Entre sus primeras exposiciones, se encuentra "Cuatro cuartos" (1994, Posada del Corregidor), propuesta con autorretratos fragmentados que tensionaba el lenguaje al sacarlo del cuadro, desplazarlo al muro, y jugar con la noción de representación. La necesidad de una formación más teórica, lo llevó a estudiar dos años de Filosofía en la Universidad Católica. Por ese tiempo, realizó una serie de intervenciones pictóricas en muros, techos y escaleras de galerías y espacios cotidianos, trabajando con una abstracción geométrica que citaba a Malevich. También parodiaba la pintura al utilizar recursos propios del "pintor de brocha gorda". Silva-Avaria colaboró en la construcción de montajes para artistas como Gonzalo Díaz y Eugenio Dittborn. Un nuevo salto en su trayectoria fueron la colectiva "Fob" (1998, Galería Gabriela Mistral) y la individual "masA" (1999, Posada

del Corregidor), afianzando una producción desde un cruce entre problemáticas pictóricas y fotográficas. Destacados han sido los proyectos "El manto de la novia" (2000, intervención en una casona desocupada), "Bellas, audaces y sin dolor" (2003, Galería Metro Bellas Artes), y la serie realizada entre 1999 y 2004 "Pintura Abstracta Chilena". En esta última propuesta confluyen las preocupaciones de siempre y recursos propios de la publicidad. Se trata del registro de borraduras de rayados callejeros, que —dispuesto en cajas de luz— cruza lo fotográfico con lo pictórico, reflexionando sobre nuestra identidad. Su inclusión en la VII Bienal de Cuenca (2002, Ecuador), y en la II Bienal de Mercosur (1999, Porto Alegre, Brasil), más exposiciones como "Italia versus Chile" (2003) y "Fantasmatic, 9 chilean artists" (2002-2003, Asía Pacífico), entre otras colectivas, ha significado la inserción en el plano internacional de este artista que además trabaja en la fotografía publicitaria.

LA ESTÉTICA DEL PARCHE CHILENO

Pese a haber abandonado la pintura (como oficio) hace más de cinco años, el gran tema de Cristián Silva-Avaria sigue siendo este lenguaje. A través de fotografías, cajas de luz, proyecciones de video y elementos objetuales, continúa refiriéndose al color, al marco, al cuadro, al tema de la representación, al problema de la imagen, o a la historia de la pintura. Su obra puede leerse como una especie de tautología. Un trabajo autorreflexivo, donde una proyección de platos estrellándose, puede ser una cita a la manera de pintar de Jackson Pollock; o una diapositiva de 35 milímetros proyectada continuamente, quemándose frente a la ampollita, una alusión al impresionismo.

En “masA” (1999, Galería Posada del Corregidor), la obra comenzaba en un galpón donde el artista pintaba al más puro estilo del expresionista abstracto norteamericano: chorreando y salpicando pintura, mientras recorría el soporte extendido a través del piso. Sólo que esta vez no se trataba de un lienzo, sino de innumerables cubos de plumavit, que debieron ser trasladados a la galería, para ser esparcidos por el suelo en un intento de objetualizar el dripping (goteo o manchado) de Pollock.

Al año siguiente, en “El manto de la novia”, Silva-Avaria pintó de blanco las paredes de una casa deshabitada, dejando que sólo algunos encuadres mantuvieran las manchas y la pátina del tiempo, de manera que se articulara una exposición de pintura por efecto del “fuera de cuadro”: las zonas manchadas eran las obras expuestas al muro.

Preocupado por el ruido visual del Metro, en “Bellas, audaces y sin dolor” (2003), trabajó con la sala oscura, llamando la atención del transeúnte con un fuerte ruido de platos quebrándose: era el audio de una proyección que se iluminaba al fondo de un pasillo. Completaban la muestra fotografías en cajas de luz, un monitor de video prendido en dirección al techo, y una diapositiva que se iba quemando por la luz de la proyectora a medida que avanzaba la muestra. Los temas fueron el cuerpo de las imágenes y las estrategias publicitarias.

Una línea más política evidencia en “Pintura Abstracta Chilena”, serie que –hacia 1999– comenzó como el registro fotográfico de las borraduras municipales a rayados callejeros. De un archivo de más de mil imágenes del tema, ha realizado diversas series en cajas de luz, expuestas entre 2001 y 2004 en Galería Animal, el Concurso Kent Explora Instalaciones, y en las colectivas “Cambio de Aceite”, “Fantasmatic” y “Arte Chileno Contemporáneo”. En cada exposición, las piezas se referían a problemáticas pictóricas distintas, pero –sobre todo– a un rescate de la chilenidad.

Dice el artista: “En esta obra se ponen más de manifiesto todas las cosas que surgieron en trabajos previos. Tal vez es una conclusión, donde lo político se hace más evidente. Aquí abordo el tema de la memoria, de la censura y del arreglo momentáneo. De eso que llamo ‘la estética del parche chileno’. Ese afán por hacer las cosas como se pueda, de ajustarlas en la marcha. Me parece que es una especie de idiosincrasia muy arraigada donde el acomodo o ‘el alambrito’, se transforman en sistemas operativos inamovibles, llegando al absurdo en que el remedio se transforma en algo peor que la enfermedad. En la calle, está –por ejemplo– el ejercicio inconsciente de un pintor anónimo de borrar letra por letra, o de dejar el parche anterior. Son situaciones del contexto chileno, donde un tipo hace un hoyo, otro lo tapa y otro lo vuelve a hacer más allá.



Bellas, audaces y sin dolor IV (línea negra de tiempo oscuro), 2003. Foto-instalación. Tiras de película color reversible 120 de 13 cuadros en seis cajas de luz de 70 x 11 x 20 cm.



Son cosas que pasan por descoordinación, por esa ingobernabilidad con aspiración de orden. Porque un parche es aspirar al orden. Tiene que ver con rescatar la chilenidad que hay detrás de ser un país bananero con etiqueta inglesa”.

–EN “PINTURA ABSTRACTA CHILENA” LA DESCONTEXTUALIZACIÓN ES UNA OPERACIÓN CLAVE, YA QUE SACAS LA BORRADURA DE SU ROLLO URBANO PARA LLEVARLA AL ESPACIO DE LA GALERÍA, CAMBIÁNDOLE EL SENTIDO. SE VUELVE PINTURA EN CAJA DE LUZ.

“Claro. Se saca del espacio mugriento, callejero, de sectores en deterioro o zonas de riesgo. Es ahí donde ocurren estos parches, donde existe un diálogo social entre los que marcan, y los que borran; entre el municipio que trata de mantener una especie de orden, pulcritud y aseo visual, y los que insisten en apropiarse del espacio urbano con tags, graffitis y rayados”.

–EN EL FONDO, LA OPERACIÓN VELA Y LIMPIA ESTA ESPECIE DE DIÁLOGO, SU PESO SOCIAL.

“La operación hace visible el diálogo y posibilita un campo de reflexión. He llegado a la conclusión que mi trabajo apunta a una relación entre suciedad y limpieza, a una frialdad corpórea o a una corporeidad enfriada. En esta serie necesitaba editar las imágenes de las borraduras de manera que fueran expuestas como situaciones formales, manteniendo la ambigüedad entre pintura y fotografía. Esto lo solucioné a través de dípticos, trípticos y polípticos, que incluían elementos indiciales que conservarían el carácter fotográfico; parte del cielo, una reja, el borde de una ventana o una vereda”.

–¿POR QUÉ UTILIZAS UN ELEMENTO TAN MANOSEADO EN EL ARTE ACTUAL COMO LA CAJA DE LUZ?

“¿Por qué dices manoseado? ¿Porque hay cien artistas trabajando con cajas de luz? ¿Sería esa una razón de peso como para evitar ese soporte? ¡Entonces habría que evitar trabajar con pintura al óleo, con video o fotografía! Este soporte –que es prestado de la industria publicitaria– me parece bastante significativo como para tensionarlo con mensajes proscritos. Es una manera de acentuar la relación exhibicionista con el carácter de reserva y ocultamiento propio de las borraduras. La caja publicitaria se transforma en un elemento ambiguo, anómalo, que no cumple su función expositiva y que se vuelve contradictorio al mostrar el parche”.

–DA LA IMPRESIÓN QUE SIEMPRE LAS OPERACIONES SON SIMILARES Y QUE SÓLO CAMBIAN LAS PIEZAS DENTRO DE UNA MISMA SERIE DE FOTOGRAFÍAS

“Formalmente puede ser similar, pero cada políptico concentra problemáticas y relaciones particulares, en un proceso todavía abierto. Puede estar la cita al retablo, la referencia a alguna pintura de Pablo Burchard, o una situación paradójica de inversiones cromáticas. Como cuando un parche contiene un color de la imagen contigua; o cómo ese parche vuelve a lograr el color de fondo, pero no interesa parchar el parche.... Hay que entrar en aspectos más profundos de la obra para comprender sus diferencias”.



Primera declinación, 1998. Seis pliegos de papel PVC autoadhesivo sobre escala pública. Parque Balmaceda, Santiago.

CONTRA LA ACADEMIA

Silva-Avaria siempre manifestó una actitud crítica frente a la academia. Sus primeras obras –casi archivadas en el período de formación– fueron más pictóricas y aparentemente distintas a las que vinieron después de 2000 y que son más conocidas.

En una época de difícil acceso a la información, cuando recién estaba apareciendo Internet y “apenas llegaban revistas de arte internacional a la Facultad de Artes de la Chile”, el artista recuerda que estaba muy interesado en lo que ocurría afuera. Pero los grandes referentes seguían en la Escena de Avanzada, cuyos textos “circulaban de mano en mano a través de fotocopias, de manera paralela a la enseñanza formal”. Entre los maestros de la Escuela, rescata el aporte de Enrique Matthey y Gonzalo Díaz, donde los talleres de pintura no eran de un “academicismo ensimismado”, sino discursivos, operando en el desplazamiento: “Había que cumplir un poco con el programa. No era malo, pero se podía ir más rápido buscando otras cosas. Entonces, empecé con una obra aparte al taller y me puse a trabajar con fotocopias”.

Un políptico construido con la fotocopia de un grupo de militares fue premiado en un Salón de Alumnos. El trabajo podía recordar alguna fotografía de la Junta Militar, pero apuntaba a la vez a la descarga enunciativa, al problema del marco y de la reproductibilidad de la imagen. Las problemáticas pictóricas subordinaban los sentidos políticos. Luego va desarticulando la pintura. En el proyecto siguiente, defragmentó dos grandes autorretratos (1994, Posada del Corregidor), saliéndose del cuadro y apropiándose del muro. También hizo una serie de intervenciones con formas geométricas pintadas en muros y techos, cierros y escaleras de plazas.

“Había que abandonar la pintura y cambiar el caballete por el muro. Me interesaban los elementos de un ‘pintor de brocha gorda’. Y ésta fue una forma de trabajar en lo pictórico desde lo prosaico”.

—ACÁ VAS TENIENDO RELACIÓN CON EL SITE SPECIFIC.

“En todos estos trabajos hay una relación muy estrecha con el lugar de exposición, pero de manera más sintáctica. No era tema la carga del espacio en el sentido semántico”.

masA, 1999 (detalle). Cubitos de plumavit de 5 cm³. teñidos con pintura negra y dispersos sobre el suelo.

ARTISTA DE ELITE

—EN LA GENERACIÓN DE LOS AÑOS 90 SON RECURRENTE TEMAS MÁS INTERNACIONALES RELACIONADOS CON EL NEOLIBERALISMO Y CON LOS CAMBIOS SOCIALES QUE HA HABIDO EN ESE CONTEXTO. ¿TE CONECTAS DE ALGÚN MODO CON ESA REALIDAD?

“Creo que es evidente en la serie ‘Pintura Abstracta Chilena’. En las relaciones que plantea al consumo y al problema de la imagen, de los medios, ese objeto frustrante que quiere exhibir lo inexhibible. La caja de luz aborda a la vez un aspecto clave del Chile de hoy: es el cartel que aspira a ser algo más. Algo como la televisión. Pero pierde irremediabilmente”.

—PERO LO POLÍTICO NO ES EVIDENTE.

“Respondo citando una frase de Dittborn sobre el sentido político de su trabajo, donde dice que lo político está en los pliegues. No en la evidencia de un tema, sino en la estrategia; en poder tomar la red de correo para instalarse en los centros desde la periferia. Me parece que el punto va por la inclusión de temas de manera mucho más oculta, problematizados como procedimientos, no como sentido agregado o una reflexión directa”.

—LO QUE SE ALEJA DEL ESPÍRITU DE LA ESCENA DE AVANZADA, QUE TRABAJABA MUCHO MÁS INSERTA EN UN CONTEXTO, EN LA TRAMA SOCIAL, INTERVINIENDO MÁS EL ESPACIO DEL OTRO

“Me parece que eso no es así del todo”

—TENEMOS MENSAJES OCULTOS QUE ADEMÁS NO SE SALEN DEL ESPACIO GALERÍSTICO QUE YA ES ELITISTA. ES LA COSA MEDIO TAUTOLÓGICA, AUTORREFERENTE QUE TIENE EL ARTE ACTUAL COMO LENGUAJE E INSTITUCIÓN, QUE VERSA SIEMPRE SOBRE SÍ MISMO

“Ese es el tema del arte del siglo XX. Todas las disciplinas se vuelven reflexivas, se analizan a sí mismas... Los grandes temas caen. Y de ahí que el realismo socialista sea un proyecto inviable. Hay que desconectar arte de propaganda”.

—¿TAMBIÉN ES INVIABLE LA IDEA DEL COMPROMISO SOCIAL?

“Hay un facilismo discursivo que impide entrar a las partes más profundas de una obra y ver cómo se puede relacionar una cosa con otra. Se espera una obra muy directa, sin mayores problemas de interpretación. Creo que debe haber más tramas en el discurso de la obra, mensajes más codificados y de acceso más restringido. Me parece que de otro modo es muy probable caer en obras absolutamente desechables”.

—ENTONCES ES VÁLIDO EL ARTE ELITISTA.

“El arte siempre ha sido elitista”.





El manto de la novia, 2000. Intervención en casa deshabitada. Látex blanco sobre el muro. Santiago.

The chilean abstract painting (Pink collection), 2002. Duratrans y cajas de luz. 94 x 128 cm. cada caja.

The chilean abstract painting (El color local), 2004. Ampliaciones fotográficas duratrans en cajas de luz. Galería Animal, Santiago.





Frivolité, 2000. 61 cronómetros digitales no sincronizados dispuestos sobre el muro. Galería Animal, Santiago.

masA, 1999 (foto-performance).

masA, 1999. Instalación. Doce mil 800 cubitos de plumavit de 5 cm³. y pintura látex. Galería Posada del Corregidor, Santiago.

El color de las ideologías, 2001. Diez mil volantes autoadhesivos impresión offset. III Bienal de Mercosur, Porto Alegre, Brasil.



(SANTIAGO, 1973) Al poco tiempo de obtener la Licenciatura en Arte con mención Escultura en la Pontificia Universidad Católica de Chile –donde estudió entre 1992 y 1996–, la artista realizó un Postítulo en Arquitectura y Manejo del Paisaje en el mismo plantel, con la idea de buscar “más herramientas para el manejo del espacio, del entorno y de la arquitectura, y utilizar la ciudad como otro soporte de creación plástica”. Tal práctica la venía realizando ya por 1995 y 1996, a través de intervenciones que realizó con otros artistas al interior de facultades de la PUC. Continuó con operaciones caracterizadas por el camuflaje, trabajando generalmente al suelo y situándose frente a edificios como el Campus Lo Contador (“Desarreglar”, 1997), la Posada del Corregidor (“Proyecto de paisajismo”, en exposición de Galería Chilena, 1998), el Palacio de La Moneda (“En-plazamiento político”, 1999) y la Armada de Chile en Valparaíso (“Centro de abastecimiento”, 2001). Esta última ocupación consistió en disponer con riguroso orden a través de la Plaza Sotomayor 85 platos de colores blanco, azul y rojo con comida de perro, formando la figura de la bandera chilena. Desde el año 2000 complementa su programa de obra con bordados, pero al interior de instituciones de arte, recreando imágenes de trabajos anteriores en sitios públicos (“No dar puntada sin hilo”, Galería Animal, 2000), o de objetos banales y propios de los lugares donde expone (“Sistema de calefacción”, Balmaceda 1215, 2002 / “Equipamiento contra incendios”, Bech-Muro Sur Artes Visuales-Museo de Arte Contemporáneo, 2002-2003). En 2002, realizó un Diplomado en Estética y Pensamiento Contemporáneo en la Universidad Diego Portales. Además, ha participado en muestras como “Delicatessen” (2000, curada por Pablo Rivera en el Centro de Extensión de la UC), “Cartografías del deseo” (2002, Matucana 100), IV Bienal de Mercosur (2003, envío de Francisco Brugnoli a Porto Alegre, Brasil), “Minimalismo Barroco” (2005, curada por Guillermo Machuca en Galería Animal) y “Arte contemporáneo chileno: desde el otro sitio/lugar” (2005, Museo de Arte Contemporáneo, Corea).



INFORME ELEMENTAL

–ESPECIALIDAD:

“Escultura, con Gaspar Galaz, Arturo Hevia, Ricardo Mesa y Paola Vezanni. La orientación era básicamente el manejo de técnicas clásicas en piedra, madera y fierro, así como la composición de las partes y la figura humana. Aunque yo no estaba interesada en la producción de objetos o composiciones tridimensionales independientes, sino en el manejo del espacio a partir del material que fuese preciso (podía ser cualquier cosa). Teóricamente, se llegaba hasta los años 60”.

–TESIS:

“Fue bastante compleja, pero básicamente cuestionaba la imagen ‘real’, la superposición de situaciones en un contexto determinado y el tema del tiempo. Fue un site specific en un jardín dentro del Campus Oriente de la PUC. Era un cuadrado de acrílico negro de un metro por lado y cinco centímetros de espesor, enterrado a ras de suelo. Estaba lleno de agua y reflejaba los árboles del entorno como un cuadro de paisaje. Había un pequeño agujero al centro que permitía desaguarlo. Entonces, la imagen comenzó a desaparecer quedando al final el objeto negro, opaco, sin imagen. Este proceso duró 20 minutos, tiempo que –según un manual de arte– es el adecuado para apreciar una obra de arte”.

–ARTISTAS DETERMINANTES:

“En algún momento: Marcel Duchamp, Brancusi, Robert Smithson y Gordon Matta-Clark. Hans Haake y su trabajo referido a lugares, situaciones o circunstancias específicas, revelando siempre conexiones entre arte, política y sociedad. Cándida Höffer: me interesa el tiempo suspendido de sus fotografías; el registro de sitios públicos, pero vacíos. Gabriel Orozco: los desplazamientos de sentido que produce en su obra”.

–REFERENTES DEL ARTE CHILENO:

“En la universidad: Mario Soro, por ser un transgresor de límites, lo que permitió cambios en

mi trabajo tanto en el concepto de matrices y soportes del grabado al espacio, como en el nivel semántico de los lugares, y Pablo Rivera, al cuestionar la escultura como género, y trabajar a partir del lugar y la disposición. Los artistas de la Escena de Avanzada son referentes obligatorios. Las pinturas aeropostales de Eugenio Dittborn y ‘Una Milla de Cruces sobre el Pavimento’ de Lotty Rosenfeld”.

–ENTRADA EN ESCENA:

“Con la intervención ‘En-plazamiento político’ (Plaza de la Constitución, 1999). Postulé a un Fondart para financiarla. Tuve que pedir los permisos, hablar directamente con el alcalde de la Municipalidad de Santiago que era Jaime Ravinet, y con varias otras entidades para coordinar todo. Aparte de las treinta personas que me ayudaron a instalarla, asistieron Pablo Rivera, Enrique Matthey y Ricardo Löebel, claves para la difusión posterior de la obra, ya que fue una intervención efímera: sólo duró 3 horas”.

–RELACIÓN CON TEÓRICOS:

“He trabajado con Francisco Brugnoli, Alberto Madrid, Ricardo Löebel y Guillermo Machuca. Ellos me contactaron para proyectos específicos”.

–EL MERCADO:

“Hasta ahora, nunca he vendido una obra ni las he realizado para ello. No me parece mal, pero hacerlo me restaría libertad para trabajar”.

–FINANCIAMIENTO DE OBRAS:

“Entre Fondart (obtenido en tres oportunidades) y algunos proyectos de paisajismo”.

–LECTURAS INFLUYENTES:

“Libros como ‘La escultura en el campo expandido’ de Rosalind Krauss, ‘El Paisaje Entrópico’ de Robert Smithson, ‘Estética de la Desaparición’ de Paul Virilio y ‘El elogio de la sombra’ de Tanizaki”.

OJOS QUE NO VEN

Si a estas alturas de la historia, alguien todavía puede pensar que una “artista-mujer” con dos hijos y a punto de tener el tercero, sólo realizaría obras fuertemente inspiradas en la maternidad y en la gran experiencia de llevar en el vientre un ser humano, se desengañará al acercarse a la obra de esta artista. Es que –salvo excepciones– en Chile las problemáticas de género no son un ámbito que entusiasme a las nuevas generaciones.

Carolina Ruff ha realizado un programa de obra ininterrumpido, coherente y “sutilmente” transgresor: sus intervenciones de cierta visualidad minimalista y abstracta, suelen situarse en espacios de tránsito, jugando con lo cotidiano, entre lo visible y lo invisible, engañando al ojo con ironía, y –de paso– trabajando con todo el peso que puede tener el sentido del tiempo.

Operaciones suyas son actos tan maniáticos como llenar con pasto el suelo de una plaza, pudiendo demorar horas hasta armar una zona que se confunda con el resto. Entonces, comienza a barrer con todo (“En-plazamiento político”, 1999). O bordar sobre esterilla un objeto muy propio de la sala –un extintor o una estufa a parafina– mostrándolo como una pintura colgada a la pared o como el propio objeto dispuesto para su uso. Un vínculo con el espacio de arte realizó igualmente para la exposición “Minimalismo Barroco” (2005), al bordar un vestido que imitaba la vista de la fachada de Galería Animal, traje que ella misma llevaba puesto en una fotografía, mimetizándose entre el jardín y el muro de ladrillos. Era “El taje del emperador”. En “Recorte fiscal” (“Zona de riesgo II”, 2000, Museo de Arte Contemporáneo), el registro en serie de doce árboles pintados de blanco en la calle y con poda municipal, también da cuenta de una pre-ocupación por la fotografía y el ámbito objetual.

“En un principio opté por trabajos en la ciudad, ya que eran una forma de operar sin que nadie me invitara a algún ‘espacio de arte’. La ciudad era el soporte de la obra y el pasto como material utilizado era un desecho, gratuito y efímero, al igual que este tipo de intervenciones que se disponían por un rato en un lugar para luego retirarlas. Me interesa el espacio público, porque allí aumenta el número de ubicaciones posibles para exhibir una obra. Son sitios menos exclusivos, fuera de los circuitos del arte, fuera de los espacios de exposición institucional. Es interesante la relación del público con estas situaciones que nunca fueron parte de su entorno ordinario y que, por momentos, interrumpen inesperadamente esta cotidianidad”.

“Después comencé a trabajar con el bordado, que como técnica y material es lo anti efímero:

noble y perdurable. Me interesa el bordado como un sistema de representación que se vuelve extraño en tiempos actuales de registro instantáneo. También, que los objetos representados remedan un objeto ordinario y serial, requiriendo –en forma contradictoria– una laboriosa mano de obra para su producción”, precisa la artista.

–¿CUÁLES SON LOS NEXOS ENTRE AMBAS INSTANCIAS DE OBRA?

“Ambos casos señalan un tejido temporal y se disponen espacialmente de acuerdo a cierta trama dada por el lugar, bajo criterios de simulación y falta. La aproximación para trabajar en un lugar privado o público es desde una misma mirada que busca o denota la falta, alguna ausencia presente en el lugar, o algún espacio-tiempo sobrante, desfasado, incierto, interrumpido. Mi interés radica en poner en juego la obra en un espacio/contexto determinado. No tengo una especial predilección por intervenir alguno de ellos, ya que muchas veces el límite entre ambos es ambiguo y difuso”.

–¿CON QUÉ CRITERIOS ELIGES LOS ESPACIOS?

“Al elegir un sitio, busco el que tenga huecos, intervalos, espacios sobrantes o vacíos metafóricos; generalmente, los que me generen la mayor cantidad de cruces de sentido posibles. Algunos de estos trabajos se relacionan con lugares de la memoria colectiva; otros, con una memoria más selectiva o personal”.

–¿QUÉ RELACIÓN TIENEN TUS OBRAS CON EL SITE SPECIFIC?

“Algunas podrían considerarse site specific, básicamente por incorporar condiciones físicas de un lugar específico como parte integral de la obra. Pero mi interés radica en la relación entre trabajo y contexto, en establecer referencias, orientaciones y cruces de sentido con cierto lugar, buscando a partir de esto percepciones más complejas de la realidad”.

–¿POR QUÉ INTERVENIR LOS LUGARES DESDE OBRAS QUE JUEGAN CON LO INVISIBLE?

“He utilizado la simulación, la disimulación y desaparición para denotar objetos o situaciones faltantes, ausentes o probables. Estas prácticas me posibilitan pasar de lo familiar a lo no familiar, de lo visto a lo no visto, del calce al descalce. También tiene que ver con una memoria vaga, ambigua, desmemoriada”.

–¿CÓMO ES LA RELACIÓN DEL PÚBLICO CON OBRAS QUE JUEGAN CON EL DISIMULO? ¿SE ACTIVA REALMENTE ALGO O ES LA INDIFERENCIA?

“Siempre hay personas que no ven. En todo caso, mi interés no es jugar a las escondidas con la obra. Trabajar con la falta siempre denota una presencia oculta, más o menos insinuada”.

CADA UNO EN SU LUGAR

—TU TRABAJO EN LA CALLE ES DISCRETO Y EN ESE SENTIDO DIAMETRALMENTE OPUESTO A LAS IRRUPCIONES URBANAS DEL C.A.D.A. COMO EN OTROS ARTISTAS DE TU GENERACIÓN: LAS OPERACIONES MÁS PARECEN RETÓRICAS ACADÉMICAS Y NO TIENEN LA FUERZA NI LA MÍSTICA DE LOS REFERENTES. ENTONCES: ¿CÓMO TE HAN INFLUIDO LAS OBRAS DE ESE GRUPO?

“No trabajo con la discreción, sino con la simulación y la falta. Trabajar desde el silencio también es una posición; cargada de lo ausente, omitido y callado. El grupo CADA y la Escena de Avanzada, así como otros artistas, fueron referentes generales en la Escuela de Arte, principalmente por la utilización de la ciudad como soporte y por trabajar a partir de cierto contexto socio-político, en su caso uno acaecido hace más de veinte años. Pienso que cada artista se responde a sí mismo y a su tiempo, que obviamente hoy es otro”.

—¿QUÉ RELACIÓN TIENE TU TRABAJO CON LA REALIDAD SOCIO-POLÍTICA CHILENA, O CON LA INSTITUCIONALIDAD DEL ARTE? ¿O TRABAJAS TEMAS MÁS INTERNACIONALIZADOS?

“El trabajo busca lidiar y activar cierta percepción en algunos lugares y sus contextos, ya sea en espacios de arte o públicos. Del entorno y las tramas que se conjugan en estos lugares aparecen inevitablemente —en mi caso— relaciones con la institucionalidad del arte o con realidades socio-políticas, las que considero en mi obra. El trabajo se estructura a partir de mis experiencias, investigaciones y percepciones de las tramas que conforman los contextos de estos lugares. En todo caso, las problemáticas locales suelen ser universales. Las personas siguen teniendo problemas similares en términos sociales o individuales, los que se reflejan también en los lugares que habitan. Mi obra finalmente no es más que un comentario en torno a esto, una reflexión plástica en vez de escrita”.

178

—¿POR QUÉ CREES QUE EN TU GENERACIÓN NO HAY MAYOR INTERÉS POR EL ESPACIO PÚBLICO?

“Al trabajar en el espacio público existen problemas prácticos que son difíciles o imposibles de solucionar, como son: la venta, el coleccionismo, la exhibición, la distribución y difusión de este tipo de obras. Creo que gran parte de los artistas opta por solucionar de alguna manera estos ámbitos”.

—¿SIENTES QUE ERES PARTE DE UNA ESCUELA DISTINGUIBLE DENTRO DEL CIRCUITO, DE UNA ESPECIE DE TRADICIÓN DENTRO DE LA UC?

“No”.



*El traje del emperador, 2005 (detalle).
Bordado sobre esterilla.*



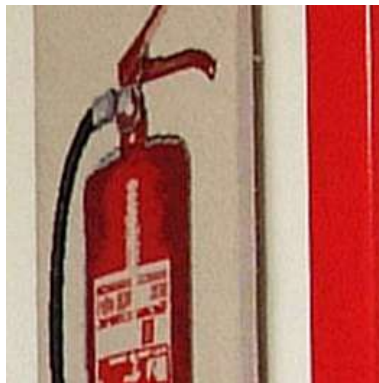


El traje del emperador, 2005 (detalle).
La artista portando vestido bordado en
la fachada de Galería Animal, Santiago.
"Minimalismo barroco", Galería Animal,
Santiago.





En-plazamientos políticos, 1999. Mil metros cuadrados de pasto cortado obtenido del cementerio Parque del Recuerdo cubren Plaza de la Constitución frente al Palacio de La Moneda, Santiago.



Paisajismo de periferia, 2000. Silla con cartel: "Santiago sólo cuenta con 2,43 m. cuadrados de áreas verdes habilitadas por habitante, existiendo 11 comunas, entre ellas, El Bosque, Cerrillos, La Florida y Peñalolén, que cuentan con menos de un metro cuadrado por habitante". Sala Fundación Telefónica, Santiago.

Equipamiento contra incendios (kit de emergencia para espacios de arte), 2003. Bordados sobre esterilla, caja de hierro esmaltada, vidrio. Selección IV Bienal del Mercosur (Porto Alegre, Brasil), Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.



Tejido imaginario, 2002. Bordado sobre esterilla. 14 cm. de diámetro. "Cartografías del deseo", Centro Cultural Matucana 100, Santiago.



RODRIGO BRUNA (SANTIAGO, 1971)

Entre 1992 y 1995, Bruna estudió Licenciatura en Artes Visuales en la Universidad de Chile, para titularse en 1998 con una tesis dirigida por Francisco Brugnoli. Entre 1999 y 2000, realizó el Magíster en Artes Visuales en el mismo plantel. Allí, el taller con Eugenio Dittborn dio como resultado lo que ya se asomaba en el trabajo final de pregrado: el desplazamiento radical del lenguaje pictórico; una apropiación del espacio expositivo; el uso de materiales encontrados, como trozos de géneros y objetos cotidianos; además de operaciones como el reciclaje y la costura. Esto detonó un ámbito conceptual donde se cruzaban el ámbito de lo doméstico, la cultura pop y el contexto socio-político chileno. De esta etapa, resultaron las primeras instalaciones, que conformaron el ciclo “Reconfiguraciones Domésticas”, realizado durante el año 2000 en espacios como una habitación de la calle Fanor Velasco, la Casa Colorada, la Posada del Corregidor y Balmaceda 1215. Entre 2001 y 2003, Bruna estudió en la Academia de Düsseldorf, llevando a exposiciones en Alemania y México, una obra sustentada en estrategias propias del site specific, dadas por la fijación en las condiciones del lugar. Al mismo tiempo, encuentra un hilo conductor en su heterogénea producción. En sus trabajos siempre están el fragmento, la memoria, la idea de la destrucción y la reconstrucción: esto da carácter a los materiales. En Chile expuso proyectos por envío en “Frutos del país” (MAC Santiago), “Arte y catástrofe II” (2002, MAC Valdivia) y en la individual “108 Puzzlespiele” (2004, MAC Santiago). Ya de vuelta en 2004, estuvo con “Medidas transitorias” en la Galería Gabriela Mistral.

108 *puzzlespiele*, 2004 (detalle). Puzzles con imágenes de demoliciones, sobres de envío, monitor de TV, secuencia fílmica. Museo de Arte Contemporáneo, Santiago. (FOTOGRAFÍA: ROSA MIRANDA)

ALGO SOBRE LA DICTADURA

Rodrigo Bruna es de aquellos artistas formados en la pintura académica que pronto dieron un salto abrupto a la instalación. Un caso nada raro en el contexto contemporáneo: el autor no volvió a tomar jamás los pinceles y en sus montajes lo pictórico duerme detrás de algún concepto formal o de una mirada que tiende a jugar con el color. Pese a que alguna vez soñó con el aroma a trementina y el abismo de la tela en blanco, en la universidad encontró una manera de trabajar donde no le importó desarrollar una técnica ni un oficio, sino investigar los materiales y sus connotaciones.

A Bruna pronto se le agotó la pintura en el sentido tradicional. La mancha, el dibujo, el grabado, el collage, el pegoteo, la costura y el patchwork: todo podía confluír en el cuadro. Pero lo que inicialmente fue una búsqueda a partir de la pintura, pronto lo llevó a producir un arte fuertemente teórico, donde los temas e hilos conductores había que descubrirlos detrás de disposiciones objetuales, en la experiencia del espacio y en señales visuales sin conexiones aparentes, que han necesitado de los textos de un catálogo para ser aclaradas.

En el ciclo “Reconfiguraciones Domésticas”, el autor llegó a un territorio que ya pudo denominar con propiedad como “instalación”, instaurando las estrategias propias que han seguido determinando su producción. Los montajes se titularon, respectivamente, “Redoméstica 38”, “Redoméstica 27”, “Redoméstica 34” y “Redoméstica 48”, donde los números eran los únicos indicios del tema de investigación inicial: correspondían a las edades de cuatro dueñas de casa que fueron muertas y desaparecidas por la represión militar mientras realizaban labores de casa. Sin embargo, el artista no partió exactamente de las historias de estas víctimas de la dictadura, sino de los informes respectivos que encontró en la Vicaría de la Solidaridad.

Al abordar relatos de tanto peso y dramatismo sin caer en una reconstitución escenográfica del lugar del suceso, el autor quiso resignificar la escena de desaparición. “¿Cómo no ser tan literal y ser más sugerente?”, fue la pregunta clave en un problema visual que resolvió trabajando con los fragmentos de estas historias y no con la historia: “Yo tenía conciencia de todo lo hecho por la Escena de Avanzada, de los trabajos del CADA, que había sido un arte muy comprometido políticamente. Mi trabajo tenía esos referentes, pero sabía que mi condición era distinta. Haber nacido en la dictadura me hacía visualizar esto de manera distinta. Era tomar un mismo material, pero sabiendo que con el tiempo transcurrido había que hacer una reconstrucción distinta, a partir de lo que yo estaba vivenciando, descubriendo y leyendo”.

“Reconfiguraciones Domésticas” fue —entonces— más que un interés por la historia de Chile reciente. En cada una de las instalaciones, en los montajes, el artista no se refiere a la dictadura ni a sus víctimas, no da señal alguna del tema político ni menos del contexto de las muertes. En esta serie Bruna realizó un torcimiento de la mirada y explotó datos aleatorios o accidentales.

Como en “Redoméstica 38”, donde los principales elementos visuales fueron mangas de plástico transparente rellenas con retazos textiles, “cuerpos blandos” (una cita sin premeditar a la obra de Juan Pablo Langlois, de 1969) que rodeaban y cubrían un sillón antiguo. Al muro iba confeccionada con tela acolchada la frase “LA VIERON SALIR CON MI VIANDA”.

En las instalaciones siguientes, el artista repitió el uso de trozos de tela, de textos fragmentados y de objetos domésticos, utilizando luego del sillón, una lavadora, un carro de supermercado y una máquina de coser.



OPERACIÓN A DISTANCIA

Apenas salió del Magíster en Artes Visuales, Rodrigo Bruna se fue a Düsseldorf, uno de los epicentros del arte contemporáneo europeo, donde su trabajo se enfrentó al talante crítico y cuestionador de maestros como Gerhard Merz y Daniel Buren, con quien termina la estadía en 2003. En la misma academia donde enseñó Joseph Beuys, Bruna se encontró con grandes hitos del arte internacional, pero también con problemas visuales que lo motivaron a abrirse a referentes y materiales inéditos. Allí prácticamente se vio obligado a conectar su propuesta a las grandes corrientes, reafirmando un camino recién iniciado en la instalación.

En la medida que su producción se concentró en esos pequeños resquicios (objetuales y conceptuales) de los lugares escogidos, Bruna se encontró –fascinado– con el pasado de la ciudad alemana y de la Postguerra, intentando –por otro lado– volver a vincularse con Chile.

Entonces realizó proyectos por envío, fundando una metodología basada en la colaboración de un tercero y en la ausencia del propio gesto. El artista ya no asistió al emplazamiento de las obras; y buscó reflexionar, desde su ausencia, sobre el concepto de autoría y de manualidad. “Esto partió un poco con buena voluntad, pero generó un proyecto interesante. ¿Qué pasaba si mandaba las instrucciones de la obra y otra persona las ejecutaba? Entonces me di cuenta de que no era necesaria la propia manipulación, sino la idea previa y el proyecto. Quien lo armara era circunstancial”, precisa el autor que, para ejecutar acá las instalaciones, ha trabajado con la artista Rosa Miranda.

Bruna fue exacerbando la idea del trabajo a distancia con operaciones colectivas vinculadas tangencialmente a la acción de arte.

En “108 Puzzlespiele” invitó a participar a 108 mujeres chilenas, enviándoles –desde Alemania– los respectivos rompecabezas que debían reconstruir durante la exhibición en el suelo del Museo de Arte Contemporáneo de Santiago. Las imágenes de los puzzles correspondían a registros de demoliciones en Düsseldorf. Acompañó el montaje la serie de sobres de embalajes dispuestos en un muro, y un video documental de Postguerra sobre los trabajos de reconstrucción de las ciudades alemanas, realizados todos por mujeres.

Luego, “Medidas transitorias” fue una instalación que dependía esencialmente de la participación del público. La idea era que el espectador pasara papeles de diarios y revistas por dos trituradoras dispuestas en un muro de la sala, para que dos restauradores reconstituyeran las hojas pulverizadas, material rescatado que volvía a pasar por las máquinas. Como un gran acto maníático, la propuesta

tenía un escenario adusto, y una ordenación visual dada sólo por tres elementos: llos fajos de diarios y revistas, las trituradoras y la mesa de trabajo con implementos de restauración.

EL PODER DE LA INSTALACIÓN

–¿CÓMO TE ENCONTRASTE CON LA INSTALACIÓN?

“Mi encuentro surge de una puesta en crisis del soporte bidimensional propio de la pintura. Necesitaba desplazarme hacia el espacio real y experimentar con nuevos materiales. El libro de Javier Maderuello, ‘El espacio raptado’, me dio luces sobre el tema de la instalación y su relación con otras disciplinas. Pero yo venía de la pintura y debía buscar referentes desde ese lenguaje. Por esto, me resulta fundamental la obra de Kurt Schwitters, representante del dadá alemán, que parte de la pintura para pasar al collage y el ensamblaje. Sin embargo, la instalación para mí es sólo un medio de materializar ciertas problemáticas. Pienso que es un fenómeno poco analizado desde un punto de vista teórico y por tanto terreno fértil de confusión. Actualmente, ocupo el término por una cosa museográfica, de documentación, para determinar el campo en el que estoy operando”.

–¿CÓMO HA IDO EVOLUCIONANDO LA IDEA DE INSTALACIÓN EN TU TRABAJO?

“A través de mi producción ha habido distintos intereses. Primero fue el trabajo con el espacio y después surgieron materiales interesantes también, que debía articular en un lugar determinado. Pero, sobre todo, me fue motivando la idea de hacer interactuar a la gente en el espacio, de transformarlo en un contenedor activo, en una experiencia. Especialmente los sitios que ya tienen una carga son un estímulo para mi obra. En este sentido, puedo trabajar con las cualidades formales de un lugar o con su historia, funcionando a veces ambas instancias. Se trata de pensar la obra para un lugar, por lo que no trabajo siempre con los mismos materiales. El concepto es más fuerte, lo que no quiere decir que mi trabajo sea conceptual...”

–¿POR QUÉ NO ES CONCEPTUAL?

“Es más fácil y no discutimos si digo que es neoconceptual. Es decir, que ya pasó lo conceptual. Un arte conceptual tiene que ser súper tautológico, se tiene que remitir a sí mismo, no tiene que tener referentes afuera. Para mí, la obra formal, que se autorrefiere, no me interesa, sino la creación de un concepto, de una idea o un sustento que vaya más allá de una pura forma autosuficiente, que es lo que me distancia del minimalismo, que tiene esa valoración de la forma por sí. En mi trabajo no ocurre. El concepto es importante, pero también es importante el proceso de la obra. El concepto es un inicio en todo un engranaje de cosas. Y siempre es externo a la obra”.

—SIEMPRE ESTÁS NECESITANDO UN CATÁLOGO O TEXTOS COMPLEMENTARIOS QUE AYUDEN A ENTENDER LOS MONTAJES. ¿ES LA MANERA DE ASUMIR EL DESFASE QUE HAY ENTRE LA HISTORIA DE LA OBRA Y LA EXPERIENCIA FORMAL?

“El tema de investigación siempre ha sido un referente nada más, un pretexto para comenzar un proyecto. Nunca he tenido la obligación de que la obra se remita directamente a él. Todos mis trabajos se arman por fragmentos y son fragmentos los que los unen. En ‘Reconfiguraciones Domésticas’ yo sabía que iba a haber un catálogo, así es que no me preocupaba que el proyecto no se entendiera al principio. Había algo vedado. En el trabajo editorial, los cuatro montajes lograron articularse formalmente y las distintas lecturas hacen que las obras sean asumidas de otra forma, entendiéndose también el proceso. El texto es un complemento que da ciertas claves, que conceptualiza e introduce la obra en cierto espacio para entenderla”.

HISTORIA DE CATÁSTROFES

—DESPUÉS DE HABER TRABAJADO (TANGENCIALMENTE) CON EL TEMA DE LA DICTADURA EN “RECONFIGURACIONES DOMÉSTICAS”, YA NO PARECES INTERESADO EN EL CONTEXTO SOCIAL Y POLÍTICO DE CHILE. SIN EMBARGO, EN UN MOMENTO INTENTAS RECONECTARTE DESDE ALEMANIA. ¿CÓMO HA SIDO ESTA RELACIÓN CON LA HISTORIA LOCAL?

“Al principio tampoco había interés en vincular temas de contingencia a la obra, pero creo que, por la carga que portaban los objetos utilizados, me iba relacionando por el tema de la memoria. Había un recoger cierta iconografía popular, en trabajar con la ropa usada, con materiales encontrados, reciclados, usados o residuales, marcándose también algo de melancolía, donde no hay nada high tech, sino una materialidad más bien povera”.

“En Alemania me encontré con los grandes referentes de la historia del arte, ampliando más el discurso y oxigenando el trabajo. Me di cuenta de que lo que hacía en Chile era demasiado local. Formalmente no, pero las lecturas mantenían una identidad que restringía el trabajo. Sin embargo, por una necesidad de anclaje, siempre tomé ciertos temas locales. Claro que efectuando ciertos cruces. Entre distintas historias, entablo puentes conceptuales que nunca son obvios; y, si se analizan, resultan ficticios, a veces forzados y absurdos, aunque posibles e interesantes, como el nexo que armé (en una obra en Düsseldorf) entre el romanticismo alemán, la precaria condición del hombre frente a la naturaleza y la historia de los terremotos en Chile”.

“Pero, en general, ha habido un sentido transversal que tiene que ver con la idea de la catástrofe y la destrucción, así como con los procesos reconstructivos. Trabajo con los restos, con los excedentes de la historia o de una sociedad industrial; con historias fragmentadas, con documentos dispersos, con los escombros, con lo que queda. En mis trabajos siempre están el fragmento, la memoria, la idea de la destrucción y la reconstrucción: esto da carácter a los materiales. Asumo también que lo que vivimos en el país es parte de esos procesos, no sólo a nivel político, sino como producto de nuestra historia de catástrofes. Pero, como me motivan esencialmente los procesos reconstructivos en sí, me he centrado más en el proceso desde lo formal que lo que implican estos conceptos en la coyuntura local”.



108 puzzlespiele, 2004 (vista general y detalles). Puzzles con imágenes de demoliciones, sobres de envío, monitor de TV, secuencia fílmica. Museo de Arte Contemporáneo, Santiago. (FOTOGRAFÍA: ROSA MIRANDA)





Medidas transitorias, 2004 (vista general y detalles). Materiales de restauración, escritorios, silla, fajos de diarios y revistas, dos trituradoras de papel. Galería Gabriela Mistral, Santiago.
(FOTOGRAFÍA: JORGE BRANTMAYER)





Zerbrochene Teller II, 2004. Instalación e intervención del público. 147 platos de loza, martillo. Galería Garash, Ciudad de México.
(FOTOGRAFÍA: RODRIGO BRUNA)

Katastrophe I, 2002. Retazos textiles, tarjetas impresas y 17 tubos fluorescentes. "Frutos del país", Museo de Arte Contemporáneo, Santiago. (FOTOGRAFÍA RODRIGO BRUNA)

Brotlosekunst, 2003 (con la colaboración de Jorge Alvaro). Pan tostado sobre el cielo raso y el muro de un departamento. Stephanienstrasse 16, Düsseldorf, Alemania.
(FOTOGRAFÍA: RODRIGO BRUNA)

Redoméstica 34, 2000. Carro de supermercado, pintura, retazos textiles, bolsas de papel y plástico. Galería Posada del Corregidor, Santiago.

Redoméstica 38, 2000. Mangas de polietileno transparente, sillón, tela circular y texto de tela acolchada. Fanor Velasco 27, Santiago.

Redoméstica 48, 2000. Máquina de coser, pintura y letras acolchadas de tela. Galería Balmaceda 1215, Santiago.
(FOTOGRAFÍAS: RODRIGO BRUNA)



(ARICA, 1972)

Del Liceo Experimental Artístico, Claudio Correa pasó a la Universidad de Chile, donde estudió Licenciatura y Magíster en Artes Visuales entre 1993 y 1998. Su primera exposición individual fue "Bella Lugosi" (1989, Galería Bucci). Con una pintura que recurre tanto al cuadro como al objeto, o a intervenciones en lugares de tránsito y espacios domésticos; con conceptos que cruzan la historia de la pintura, escenas de guerra, la historia de Chile, la cita urbana o la crítica a la institución, ha realizado proyectos como "Encuadre y Amnesia" (1997, Sala Amigos del Arte); "Alfabetización del Paisaje" (1998, Galería Posada del Corregidor); "Si pudiera lo haría peor" (2000, Muro Sur); "Línea Blanca" (2001, Exposición "Campo de Marte", Galería Metropolitana); "Sala de Oficio" (2001, proyecto dupla Correa-Preece en Galería Animal); "Uno aguanta todo mientras dure poco" (2002, Exposición "Frutos del País", MAC); "No se gana como robando" (2002-2003, Galería Muro Sur); "Innombrable, preferentemente sin título" (2004, Galería Patricia Ready), y "Peintures de Guerre" (2005, Galerie Bref, Paris-France). A través de curatorías nacionales e internacionales, ha estado en Americas Society, (2003, exposición "Back Yard", Nueva York, Estados Unidos); VIII Bienal de La Habana (2003, La Habana, Cuba); "Projet 11: Muro Sur" (2004, Bienal de Shanghai, China); "Crossover" (2004, junto a Víctor Pavez en Ekeby Quavrn Art Space, Uppsala, Suecia); IV Bienal de Arte Joven (2004, Museo Nacional de Bellas Artes); "Condoros/Mistake" (2004, intervenciones de Galería Chilena en Galería Metropolitana y en Londres, Inglaterra); "Chilean Art Crossing Borders" (2005, itinerante Chile-Europa Oriental), y "Can you see us... from here? (Chilean artists after the 70's)" (2005, Transition Gallery, Londres). Claudio Correa ha sido premiado en certámenes como Arte en Vivo (1995, MNBA), Kent Explora Instalaciones (2002), y Arte y Objeto (2005, Banco del Estado de Chile); recibiendo además la Beca Amigos del Arte (1996) y el Fondart (1998, 2000-2003). Ha hecho clases en instituciones culturales y en centros de experimentación artística. En 2002 y 2004 fue nominado al Premio Altazor. Actualmente, trabaja también con recursos sonoros y video.



LOS JÓVENES REBELDES

Claudio Correa retoma el atrevimiento y el énfasis técnico de los pintores ochenteros; pero, al mismo tiempo, toda una historia de desplazamientos pictóricos, que lo lleva a ocupar distintos soportes y espacios. Con énfasis crítico, una dosis de humor y un espíritu punk que lo persigue desde esa década, ha refrescado una especie de “nueva pintura” en la escena contemporánea local.

—¿TUVISTE QUE “ACOMODAR” TU OBRA PARA EXPONER EN UNA SALA DE ARTE EXPERIMENTAL COMO LA GALERÍA METROPOLITANA Y LUEGO EN OTRA COMERCIAL COMO LA PATRICIA READY?

“Está bueno el paralelo. En Pedro Aguirre Cerda yo estaba en un grupo de pintores (‘Campo de Marte’: Manuel Torres, María Elena y Hugo Cárdenas). Pero el lugar era muy chico y yo no quería estar al lado de nadie. La posibilidad de meterme hacia dentro de la casa; de intervenir algo más que el espacio arquitectónico y de joderle la vida al Zapallo (Luis Alarcón, galerista), llevando a escena su intimidad doméstica, fue inicialmente motivada por mi propio pánico escénico. Lo bueno de exponer en la Ready (La Dehesa), fue cambiar de público. Allá, básicamente edité el montaje de Metropolitana y lo encapsulé en un marco para ponerlo a la venta. No intenté repetir el gesto ni acomodarlo”.

—FUE COMO REÍRTE DE TI MISMO.

“Eternamente. Esas parodias siempre están en mis cuadros. Fue ver mi trayectoria por medio de un re-ensamblaje de lo anterior. Algo así como exhibir mi propia arqueología”.

—¿QUÉ PASÓ CON LA POSTURA CRÍTICA DE SIEMPRE?

“Es que esto me causa risa: los jóvenes rebeldes, ¿cuáles son? ¿Los que van a la Galería Animal y dicen ‘¡qué frívolo!’ y salen de ahí pelando, pero igual utilizan ese circuito como vitrina? Cuando uno expone, en cada lugar hace un gesto. Y ahí fue sobrevivir. Actuar en forma profesional, producir una obra e intentar vivir de ella. Asumir las cosas con todos sus costos y sin complejos. Es que también es ridículo: como si a uno le pidieran andar vestido de Chalulín Colorado todo el día. Y ¿quién paga el chipote chillón?”.

—¿IMPLICA UN DESDOBLAMIENTO ASUMIR UNA OBRA MÁS SERIA TIPO FONDART, Y OTRA MÁS ADECUADA PARA VENDER?

“¿Y acaso el Fondart no es una venta?, ¿acaso no tuviste que vender este proyecto?, ¿acaso no es marketing decir que uno va a hacer una recopilación de artistas de los años 90? Y ¿todas las propuestas premiadas por el Fondart son reflexivas? El asunto es bien claro: si el mercado en Chile no está preparado para comprar un pedazo de instalación. Entonces: un cuadro, pues. No creo que eso le reste seriedad a nadie”.

*Aunque no pueda dejar de lamentarlo, 1999.
Políptico. Óleo sobre tela. 180 x 300 cm.
aproximadamente. Galería Balmaceda
1215, Santiago.*



Combate chileno-japonés, 2004.
Díptico. Óleo sobre tela. 630 x 210 cm.
“Crossover”, Ekeby Quavrn Art Space,
Uppsala, Suecia.

JUNTOS, PERO NO REVUELTOS

Entre las obras que hicieron reconocido a Claudio Correa está “Si pudiera lo haría peor”. Una intervención pictórica en la Galería Muro Sur —ésta que estaba frente a la Plaza Brasil (2000)—, donde trabajó la imagen de La Moneda en llamas en el lavamanos y una representación de la batalla de Lircay dentro del excusado. Similar operación realizó en la VIII Bial de La Habana, recreando en los utensilios de un baño público citas a obras del muralista mexicano David Alfaro Siqueiros.

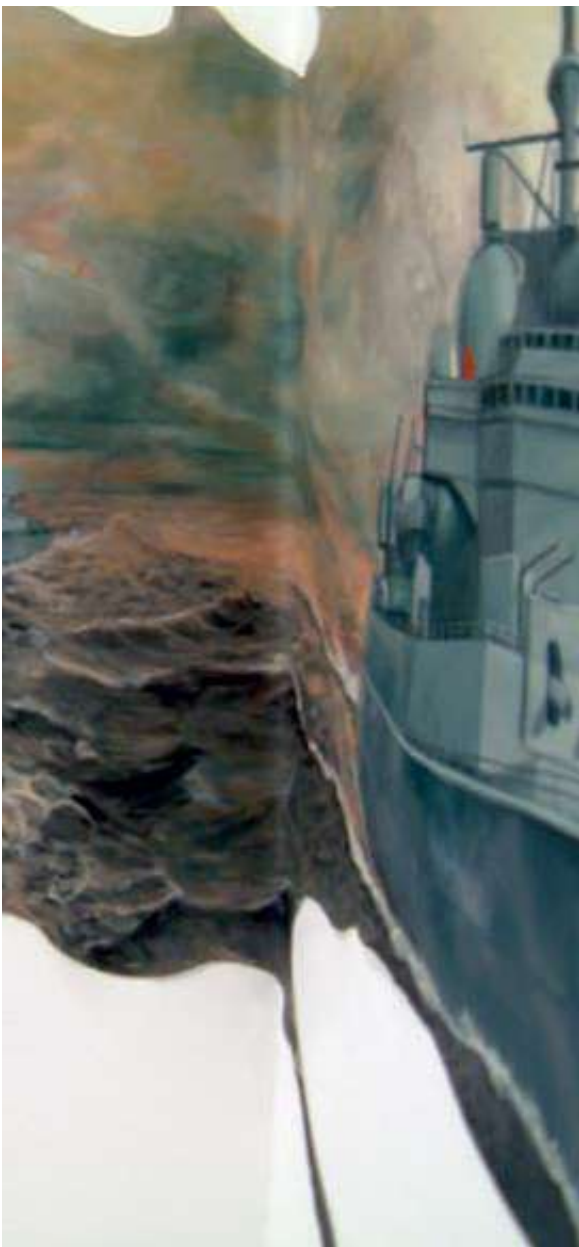
Entre los últimos proyectos presentados en Chile, está “No se gana como robando”, expuesto el 2003 en MuroSur Artes Visuales —espacio ya cerrado en calle Mosquito—, y que le valió postular al Premio Altazor. El montaje consistía en un sistema de conexiones mecánico-eléctricas entre el baño de la sala, el desagüe y la vereda de afuera, incluyendo luces, cables, aparatos, martillos que golpeaban superficies como el propio ventanal del lugar —quebrándolo—, y grabaciones con las voces de Carabineros y de un ex reo de la cárcel de Valparaíso. La obra no era “un cuadro (o al menos no en el sentido material e inmediato), sino una operación a medio camino entre la instalación y la intervención”. Gonzalo Arqueros agrega en su texto que el montaje consistía en “una serie de dispositivos y movimientos arreglados de modo tal, que el sitio de la obra, la instalación misma, se nos aparece ante todo como un lugar de trabajo o un taller, es decir, como un sitio en permanente transformación”. En términos conceptuales: un sitio de excavación referido a batallas de poder institucional, que confrontaba en un primer nivel la galería y la calle.

De las pinturas objetuales de la universidad (“Yo como la segmentación analítica de un huaso”: unos autorretratos en tablas instaladas detrás de un bastidor), pasando por las escenas de la historia de Chile, los soldaditos blancos invadiendo la cocina de un galerista, hasta llegar a este complejo sistema mecánico-eléctrico, ¿qué enlaces se pueden encontrar?

Primero: Claudio Correa trabaja con un sistema de documentación que puede incluir imágenes de diarios, pintura de guerra, microfilms de la Biblioteca Nacional, infogramas y relatos, realizando verdaderas operaciones de reconstitución de escena.

Segundo: “El cuento siempre ha sido más que la pintura misma”. Algo así como pintar con estilo pomposo en un baño, para decir que se pueden hacer intervenciones con “medios tradicionales, más accesibles, precarios y menos pretenciosos”. O, sencillamente, no ocupar la pintura, sino trabajar con la grabación de voces, o con la música censurada por el gobierno de Estados Unidos tras el atentado a las Torres Gemelas (2003, “150 hits no difundidos de USA”). “A mí me interesa cómo el individuo afecta su sociedad; cómo la pequeña historia se mezcla con la gran historia; cómo hechos aleatorios influyen en los grandes acontecimientos”, dice Correa.

Y tercero: al artista no le gusta mucho exponer. De hecho, dice que odia las salas. “Aprendí a ocupar los lugares jerárquicamente dejados de lado. Y eso permite no tan sólo jugar con la claustrofobia de una galería, sino también cuestionar el poder. Me interesan mucho los espacios mínimos, la trastienda. Creo que por ahí pasa todo. Los tipos de la última fila, al fondo de la sala de clases: por ahí anda la cosa más libre, sin prejuicios”.





Línea blanca, 2001. Intervención doméstica en la cocina de la familia Alarcón-Saavedra. Figuras plásticas pintadas de blanco y recortes de titulares de crónica roja. "Campo de Marte", Galería Metropolitana, Santiago.

—TRABAJAR CON LA PINTURA EN EL SUELO O ELECTRIFICAR UN CUADRO EN UNA BIENAL, ¿ES UN MODO DE IRONIZAR EL LENGUAJE?

"No ironizo contra la pintura, y no tengo nada contra las instituciones. Por una cosa muy simple: todo aquí es muy frágil, y no es necesario agarrar nada a patadas para que se caiga, si ya se está cayendo solo..."

—¿LA PINTURA O LA INSTITUCIÓN DEL ARTE? "Todo".

—AL LLEVAR LA PINTURA A UN WATER, ¿EXISTE ESO QUE TE SACA DE LAS CASILLAS COMO ESPECTADOR?

"Es que si la pintura está condenada a estar en una tela, claro. Aquí nadie cacha bien lo que es un trompe l'oeil, que siempre se ha pintado incorporando la arquitectura o los techos. El water es sólo una cúpula invertida. También creo que, si la pintura está en un lugar incómodo, se reactualiza".

—¿QUÉ OPINAS DE ESE RETORNO ANUNCIADO A PROPÓSITO DE LAS TENDENCIAS REFLEJADAS EN LA ÚLTIMA BIENAL DE SAO PAULO (2004, BRASIL) Y DE LA EXPOSICIÓN "EL TRIUNFO DE LA PINTURA" EN GALERÍA SAATCHI (2005, LONDRES)?

194 "Esas problemáticas teóricas no me interesan. La crisis de la pintura es tema superado. Nunca he partido de ahí para hacer mis planteamientos. Yo estoy en cuestiones más relacionadas a una generación donde varios tienen cierto modo de hacer obra que no comparto. Lo mío, más que frío, es precario. Pienso la pintura como un medio económico y directo de trabajar; como una manera de desmarcarme dentro de una escena que manda a hacer todo, y donde cierto grado de virtuosismo y manualidad son mal mirados".

—SIN EMBARGO, ESTÁS EN ESTA ESCENA.

"Juntos, pero no revueltos. Yo expuse en MuroSur, pero tuve que ir a la cárcel a entrevistar presos, que eran mi objeto de estudio. Estar en el aquí y el ahora es lo que me interesa. Relaciones más empíricas".

¿¡ARTISTA GESTOR!?

Por marzo de 2005, Claudio Correa viene llegando de una estadía de varios meses en Europa. Partió con el pintor Víctor Pavez a Suecia para exponer en una galería. Pronto estuvo recorriendo países, hasta darse una buena estadía en Francia. Allí tuvo una individual, "Peintures de Guerre", en la Galerie Bref de París. En breve tiempo, el artista expuso dos veces en esa ciudad. Ahora sabe que la inserción internacional es vital para un artista en Chile. Y que, para lograrla, es más efectivo estar allá.

—ESE PERFIL DE ARTISTA GESTOR, ¿ES NATURAL O ADQUIRIDO? EL MAGÍSTER PREPARA PARA ESO. ¿NO? "¿¡Cómo es eso de 'artista gestor'!?"

—EL ARTISTA LLEVANDO SU TRABAJO COMO UNA EMPRESA, QUE TIENE QUE SABER PRESENTAR SU OBRA PARA CONSEGUIR FONDOS. UN PERFIL MÁS AGRESIVO, AUSENTE EN ARTISTAS DE LA ESCENA DE AVANZADA, POR EJEMPLO.

"¿Y quién se movió la avioneta y los camiones de leche para el CADA? Nadie puede desentenderse del cómo gestionar su obra. Ahora, la visión empresarial que mencionas de algunos artistas, me causa sospecha y es que parece que el oportunismo mediático visible hoy en la política se hubiera trasladado también a las artes visuales".

—LO DEL BAÑO EN MURO SUR FUE UNA ENTRADA DEFINITIVA AL CIRCUITO. ¿CÓMO SE DIO?

"Ahí me invitó la Nury (González), que me había conocido por medio de profesores. Pero antes ya había hecho una exposición en la Posada del Corregidor ('Alfabetización del paisaje', 1998). Ahí la galería había pedido al Magíster sugerir nombres. Lo bueno es que..."

—NI TE HAS MOVIDO DE TU ESCRITORIO.

"No soy artista de escritorio y por otro lado tampoco tengo esa ansiedad en aparecer".

—PERO EL MAGÍSTER HA SIDO TRAMPOLÍN.

"Fue la instancia de diálogo con otros artistas, donde pude tener contactos y superar la orfandad que padecen los estudiantes de Arte salidos del pre-grado de la Chile".

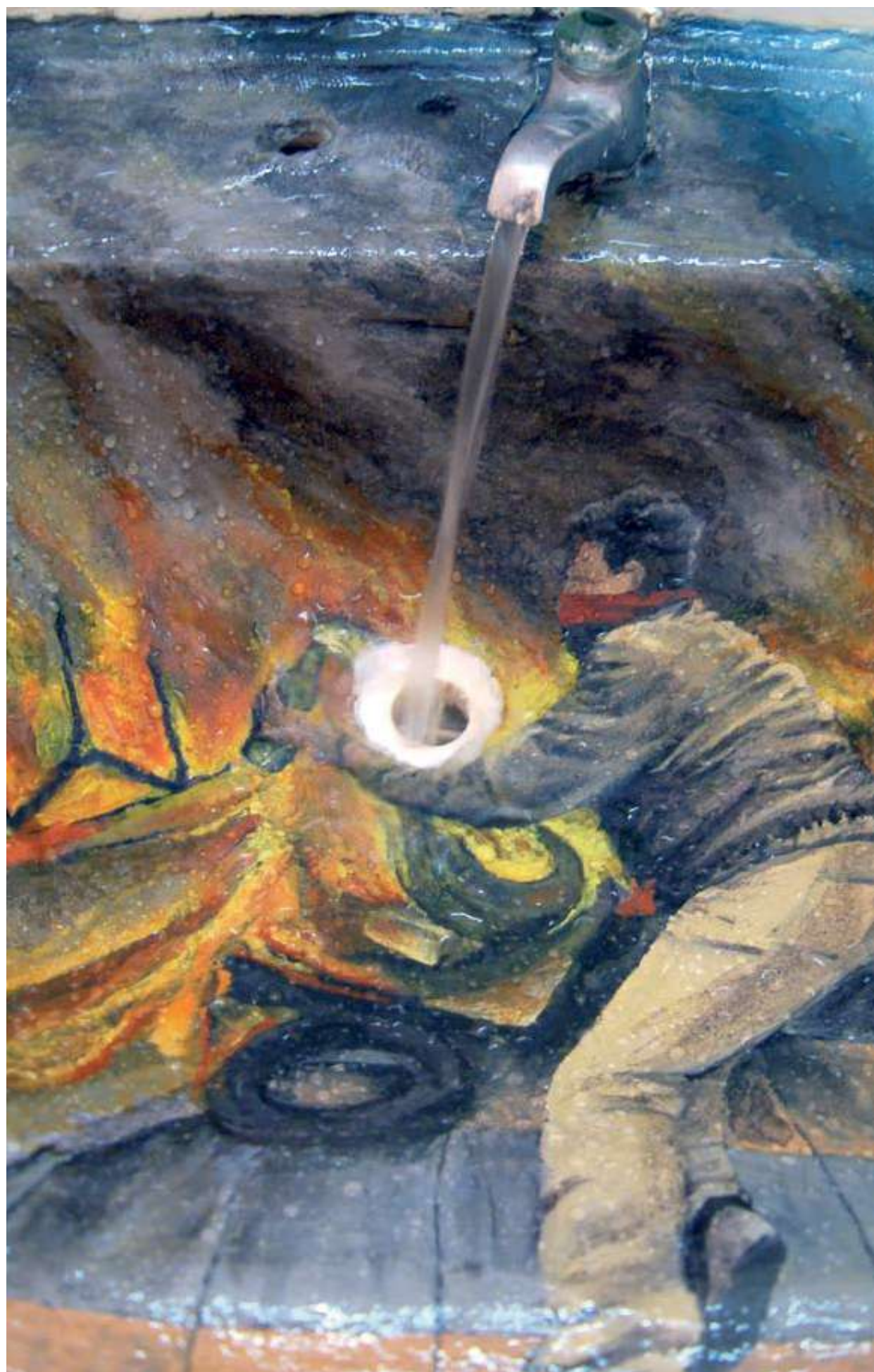


MONTAJES RAROS

“¿Si me siento parte de una tradición dentro de la Escuela de Arte de la Universidad de Chile? Con esto de viajar a Europa, me he dado cuenta de que aquí no hay tradición de nada. Y es una ventaja: todo se puede reescribir y lo que se está escribiendo se puede borrar con el codo. Siempre las vanguardias han venido con cierto desfase. Incluso, cuando estaba en la universidad, no había información sobre la Escena de Avanzada. Esas cosas venían de modo más refractario. Ya en los cursos superiores uno conocía la obra de Leppe o del CADA. Pero para mí no eran determinantes. Sin duda, que Gonzalo Díaz lo fue. Dentro de todos los profesores, era el que cuestionaba más. Preparaba para salir de la universidad, que en el fondo es la mierda. De él, hay una postura y ciertas obras que me interesan y que han influido mi trabajo. Como ‘Pintura por encargo’. En el fondo, una visión desde la pintura a un discurso más elaborado y sobre todo político. Pero no una política así como Balmes, sino la política de las instituciones artísticas, para después abordar esas otras más contextuales. Es cierta conciencia de la precariedad de la misma escena artística chilena, de los referentes. Es una proyección más agresiva y desenfadada que puedo encontrar no sólo en la escena local, sino también contemporánea. En artistas como Kippenberger (Martin, alemán). Un modo crítico de enfrentar la pintura desde un punto de vista más lúdico. Me interesa el humor. Cuando yo era estudiante, el contexto era la vuelta a la pintura. Con Bororo y Samy Benmayor, por un lado; y, por otro, con Dávila y Díaz. Había un asunto del goce de la pintura, que igualmente me interesa. Pero terminé por involucrarme más por el lado crítico. Yo rescataba el gesto de la pintura, porque lo sentía mucho más cercano en el sentido de la economía de medios. Por la autosuficiencia que representa la postura solitaria. Al hablar de referentes en la historia del arte chileno, parto de ahí. Otros referentes son algunos amigos, como Jorge Cerezo, el Preece (Sebastián), la María Elena Cárdenas y Manuel Torres. Con ellos mantengo un diálogo. Siempre los he consultado respecto a mi obra. Mis influencias son más de la vida. De hecho, mis trabajos tienen que ver más con situaciones que con montajes raros. Aunque igual son montajes raros”.



Autosuficiencia, 2003. Intervención pictórica en el baño público de La Fortaleza de la Cabaña. VIII Bienal de La Habana, Cuba.





Autosuficiencia (detalle).

Declaración de (In) dependencia, 2002.
Intervención en escalinata de acceso a exposición con reproducción en anamorfosis de la pintura de Fray Pedro Subercaseaux Declaración y jura de la Independencia de Chile. Óleo sobre papel. 400 x 400 cm. aproximadamente. Concurso Kent Explora Instalaciones, Santiago.



No se gana como robando, 2003 (detalles). Intervención electro-acústica en el alcantarillado público y privado, y en la vitrina de la galería. Grabaciones a delincuentes e intervención radial a Carabineros. Muro Sur Artes Visuales, Santiago.

Uno aguanta todo mientras dure poco, 2002 (detalle). Intervención electro-acústica y objetual en el umbral de acceso al Museo de Arte Contemporáneo. Óleo sobre paletas de ping-pong. Placas de bronce. "Frutos del país", MAC, Santiago.

Sin título, 2005 (vista general y detalle). Collage objetual. 80 x 60 cm.

Algunas veces el arte nos puede conducir al más allá, 2004 (vista general y detalle). Cuadro metálico conectado a flujo de corriente de alta tensión. 80 x 60 cm. aproximadamente. IV Bienal de Arte Joven, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.



TRANSLATION ON PAGE XX

(VALPARAÍSO, 1972) Entre 1992 y 1996, Preece estudió Arte en la Universidad Arcis, donde se especializó en pintura junto a maestros como Francisco Brugnoli y Pablo Langlois. Pero pronto el artista se escapó del academicismo de rigor, para experimentar con distintos medios. En 1998, se tituló con una propuesta definida como “emplazamiento constructivo”, proyecto que llevó a “Uno: uno” (1999, Galería Bech), montaje donde quebraba la rigidez del cuadro con formas geométricas tridimensionales que se escapaban del marco, desbordándose hacia afuera. “Aún sujeta al muro, abrí la pintura y

se armó la situación de un edificio o ciudad. Era un cuadro transformado en una maqueta espaciada”, dice el autor. Por entonces, Preece ingresó al Magíster en Artes Visuales de la Universidad de Chile. En una casa realizó “El disfraz del objeto”, donde transformó la fisonomía de un subterráneo a través de tabiques, empalizadas y múltiples fotografías de un baño en tamaño real, evidenciando más claramente una conexión con la arquitectura y la necesidad de desestructurarla. A niveles monumentales, el artista ha llegado a pasar un año excavando un laberinto bajo tierra (2002, Hospital Sal-

vador); dedicándose también a romper paredes en galerías y museos, a levantar pisos y a construir precarias albañilerías con diversos materiales de construcción, como tablas, madera reciclada, cajas pintadas, desechos y fardos de pasto. La subsistencia, dice, se la han dado dos proyectos Fondart, la docencia y algunos trabajos de diseño y arquitectura. Dos obras de Preece han estado nominadas al Premio Altazor en categoría Instalaciones: “Plegado artificial” (2000, Gabriela Mistral) y “Sala de Oficio” (2001, Animal), obra realizada con Claudio Correa.

LA FRAGILIDAD DEL SISTEMA

Sebastián Preece comenzó a hacerse conocido por el 2000, con la instalación “Pintura para remodelar”, donde destruyó nada menos que un muro de la Galería Gabriela Mistral. En el intersticio, armó una estructura transitable hecha de vidrios, cajas, cartones y tablas, una conexión que por primera vez permitía ir de la sala de exposiciones a la librería contigua. Dos años después, en el Concurso Kent Explora Instalaciones, hizo un hoyo en el suelo de la casona sitiada por más de 15 artistas; y, sobre la tierra y los fragmentos de parqué, esparció cerca de 350 mil monedas de un peso, exactamente el dinero asignado para ejecutar su propuesta.

Por entonces, participó también en el proyecto colectivo “Intervenciones de utilidad pública” (2002), realizado en el Hospital Salvador. Allí se sumergió en el subterráneo de un patio con la obra “Fábrica se declara en quiebra al inaugurarse...”, un laberinto de más de cuatro metros de profundidad que recorre un perímetro de unos 200 metros cuadrados aproximadamente; una especie de búnker que podría haber funcionado como almacenamiento de hojas secas. Cuenta Preece que “la quiebra fue incluso monetaria, física y emocional”, siendo el resultado de casi un año de obsesivas excavaciones, de armados y desarmados, dando con paredes de tierra, estructuras de cemento, pasadizos de madera, y con un sentimiento del absurdo que continuamente lo llevaba a preguntarse sobre la razón de estar en tremenda tarea. “Tuve que abandonar, quebré, de ahí el título de la obra”.

En “Visita guiada: la ruta lógica” (2003), nuevamente se deslizó por territorios resbaladizos: en un rincón en ruinas del MAC, construyó todo un sistema de escaleras y andamiajes que se elevaba por casi 18 metros. Era un espacio cerrado que cayó ante un incendio que afectó en 1969 a la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Pero la obra de Preece habría sido mayor aún, ya que comprendía todo un recorrido

a través de las puertas y pasillos que conectaban este recinto con el Museo de Bellas Artes, etapa truncada por la falta del permiso institucional. No obstante, el autor realizó un registro de estas correrías, con el que participó en la IV Bienal de Arte Joven (2004, MBA), coincidiendo el gesto con el momento en que se desataba toda una polémica a raíz del deterioro ya escandaloso que experimentaba la arquitectura del MAC.

Con este historial de proyectos in situ, se podría decir que Preece es de los artistas más titánicos, rupturistas y “anti conceptuales” de los años 90. Un trabajo con intervenciones arquitectónicas, lo ha desarrollado sin detenerse en el rigor del lenguaje y sus signos, sino en los sitios que ocupa, como guiado por una manualidad impetuosa. Formado como pintor, en su trayectoria han podido más el afán por experimentar con operaciones de construcción y albañilería, y un insistente interés por quebrar –simbólicamente– las estructuras aparentemente sólidas de las instituciones. Algo que encuentra antigua resonancia en “Merzbau”, una obra donde Kurt Schwitters (dadaísta alemán) transformó su propio apartamento en un laberinto de esculturas y objetos encontrados, y que Preece trae a colación a propósito de sus referencias.

Con estrategias como el deconstructivismo y el collage llevados a la arquitectura, el artista ha instaurado un lenguaje genuino dentro del circuito local, que busca transformar estética y funcionalmente los espacios de la ciudad y del arte, desarticulando los desplazamientos, trastocando su vivencia habitual, revelando las incongruencias escondidas y reflexionando a la vez sobre la fragilidad del sistema.

Sin embargo, el autor se sigue considerando pintor.

LA LÓGICA DE LA PINTURA

Durante los años en el Arcis, Preece trabajó con la intención de experimentar y desplazar la experiencia pictórica hacia la tridimensionalidad y la arquitectura. Por esto, nunca aprendió el oficio de pintor, retomando –en forma inconsciente– el legado de una familia vinculada a la construcción y a la arquitectura porteña, a esa de “Ciudad abierta” en el Ritoque de principios de los años 70. “En la universidad empecé a trabajar la pintura desde la gráfica y formas fragmentadas. Después me di cuenta de que esas geometrías e imágenes abstractas podían ser levantadas, ya que eran planos o estructuras con posibilidades de ser un lugar habitable. Cuando hice mi tesis, seguí pintando y dibujando, pero no con la idea del cuadro, sino haciendo pruebas o bocetos en trapos y papeles. Pero, si bien siempre he pintado, nunca me he dirigido a un punto fijo ni tampoco he expuesto. Es como el reloj. Un trabajo paralelo, donde siempre me imagino recorriendo los espacios que se arman a partir de manchas y borraduras”.

—¿HAY ALGO PICTÓRICO EN TUS TRABAJOS RELACIONADOS A LA ARQUITECTURA?

“Cuando pinto y cuando excavo, los procedimientos son similares. Está ese modo de aprovecharme de los accidentes, de lo arruinado o de lo destruido. La mancha en la pintura es como la fractura en la arquitectura. También está el conflicto que siempre tengo con la pintura, y es que no la considero terminada, sino que recurro al abandono. Las manchas siempre sugieren nuevas formas, entonces me sumerjo, hago y deshago como perdiendo el tiempo. Y, a medida que voy haciendo, voy transformando y dejando ver las distintas instancias del proceso. Es un eterno trabajo en progreso. Pinto, me alejo y, después de unos meses, vuelvo a pintar encima. ¡Las pinturas de ahora son las mismas de hace dos o tres años! En las construcciones, es la misma lógica: todo es un eterno ejercicio de reparación, donde remuevo o destruyo algo para imponerle una reconstrucción”.

—A PESAR DE LA TRANSFORMACIÓN DISPARATADA DEL ESPACIO, VISUALMENTE ES UNA OBRA MUY GEOMÉTRICA, TIPO MALEVIC O MONDRIAN.

“La estructura del trabajo es muy geométrica, siendo la misma que arrastro de la pintura. Formalmente, hay referencias al constructivismo post-cezanniano; y, temáticamente, se emparenta con las corrientes anarquitectónicas. Son transformaciones deconstructivistas, a modo de collage, cortes y parches, piezas de calce, ensambles y legos. En mis construcciones, lo que se ve son edificaciones abiertas, vigas, pilares, empalizadas, cemento, excavaciones, etc., que, desde un punto de vista compositivo, son líneas, puntos de encuentro y fuga, perspectivas que otorgan recorridos”.

—EN TU OBRA EL REGISTRO TAMBIÉN ES IMPORTANTE.

“Es muy importante debido a lo efímero de la obra y a su sentido de proceso. Pero, más que registro, lo que hago es una nueva obra a modo de collage fotográfico. Una especie de memoria de intervención, donde picoteo y pegoteo imágenes. Un trabajo de deconstrucción y construcción con secuencias temporales transformadas y cambios de encuadres, que arman otras relaciones del tiempo y del espacio de la construcción”.

LA LIBERACIÓN TOTAL

—¿CUÁNDO TE ENCUENTRAS CON GORDON MATTA CLARK (HIJO DE ROBERTO MATTA, FALLECIDO EN 1977)? PORQUE ÉL ES TU GRAN REFERENTE...

“Después de un tiempo con las construcciones, me lo presentaron y obviamente encontré que calzaba en muchas cosas. El encuentro me reafirma y levanta un referente importante en mi trabajo. Sólo que veo una gran diferencia: Matta Clark abre el espacio sellado de la arquitectura, y lo libera a través de cortes y extracciones, con estrategias precisas. Yo voy de cajón a remover, desenterrar o destruir, liberando y develando el espacio arquitectónico y de ahí, según lo descubierto, ver qué propongo. Al excavar en los cimientos, desajusto lo establecido y provoqué una herida. Es de esta fisura que vuelvo a parchar y a levantar una nueva construcción”.

“Lo interesante del arquitecto-artista y de su tiempo, es ese afán de libertad tan grande, la posibilidad de abrirse a lugares que no sean los institucionalizados, como la misma ciudad y el campo abierto. Uno de repente aquí no ha trabajado con otros sitios. Y es que la relación de los artistas con la institución está tan escolarizada. Todos siguen haciendo la tarea correcta. Los espacios son demasiado rígidos, y la dinámica es ir de la universidad a la galería y de ahí a un museo; que la obra se esté reafirmando a sí misma con un discurso siempre muy acomodado, que incluso opaca a las obras. En Matta Clark encontré esa liberación que estaba emprendiendo: de la pintura pasé al encuentro de la arquitectura, y de ahí empecé a liberar mi concepción del arte, con la idea de humanizar la ciudad, la arquitectura y lo sólido de todo este espacio...”.

—COMO UN ACTO SUBVERSIVO...

“A lo establecido y lo normado. Encuentro complicada y extraña la situación del arte; lo siento en deuda: cuando debiera ser perfectamente la liberación de todo, la amplificación de sentido, cae fácilmente en lo normado. Uno vive lleno de contradicciones, en la eterna lucha del arte y del artista que intenta liberarse de las instituciones que comienzan a etiquetar y a restringir. Es lo que quise decir en la Gabriela Mistral. Allí libero el espacio expositivo a través de un corte en la pared. La obra se introduce a una librería contigua,

invitando al mundo cotidiano, representado por ese otro público. Por un lado, queda lo que puede ser una exposición de cuadros intocables. Por el otro, va implícita la transformación, lo que podría ser la ciudad, la gente común y corriente que va, manipula las cosas y va cambiando el mundo”.

—AL DEVELAR LA ARQUITECTURA, REVELAS LAS FALENCIAS DE LA INSTITUCIONALIDAD.

“En el edificio compartido por el MAC y MNBA quise sacar las puertas y tabiques implantados para poder recorrer libremente el espacio original, conectando así los dos museos. La idea era crear una ruta de expedición para el público a través de los lugares vedados. El trayecto se abrió, pero las visitas guiadas no se permitieron. En la Gabriela Mistral y en la Bech, me hice un cuestionamiento similar: al intentar trabajar con la idea del cuadro, me encontré con un muro que no era firme y, en vez de ocuparlo, lo saqué, descubriendo ese acomodo precario de la remodelación interior; y develando el espacio original de la edificación, toda esa ficción remodelatoria de interior que crea la gran idea de institucionalidad, de muro sólido”.

—¿HAY TAMBIÉN UNA MIRADA CRÍTICA A LA CIUDAD EN EL TIPO DE CONSTRUCCIÓN QUE TRABAJAS, TAN A LA CHILENA, DE PARCHES E IMPROVISACIONES? ¿O A SANTIAGO DIRECTAMENTE, A LA ORDENACIÓN URBANA?

“Encuentro interesante analizar el mundo desde la arquitectura y sus vestigios, desde la ruina, la huella humana y su memoria. Y, al mismo tiempo, la posibilidad inversa de vaciarla de sus cargas emotivas y de sentido, dejando sólo las formas. Quiero hacer un análisis de la arquitectu-

ra. No es que quiera ponerme a construir casas, pero me interesa cómo se manifiesta y ocupa lugar. Pero hay un campo de exploración mayor aún en la idea del recorrido, del espacio habitable, de aprovecharse de estas estructuras invisibles que aparecen en los cimientos, en los entretechos y entremuros, y que dan carácter al edificio”.

“Santiago es un buen territorio de análisis. Una ciudad de eternas promesas, que siempre se está haciendo, construyendo, demoliendo ella misma sin parar. Y, en esos vacíos, siempre hay distintas posibilidades de sobrevivencia, de adecuarse a los espacios y a las situaciones. Pero mi ánimo es más bien poético o medio utópico. Es la posibilidad de transformación, de poder reconciliarse, reubicarse en la ciudad. Planteo otra forma de recorrerla y de verla, no sólo desde el punto de vista urbano. Es poder aprovechar las estructuras ocultas, subirse al techo y caminar sobre él para mirar la ciudad al amanecer: desde otra perspectiva, sin dejar que nos lleve en su eterna vorágine de crecimiento”.

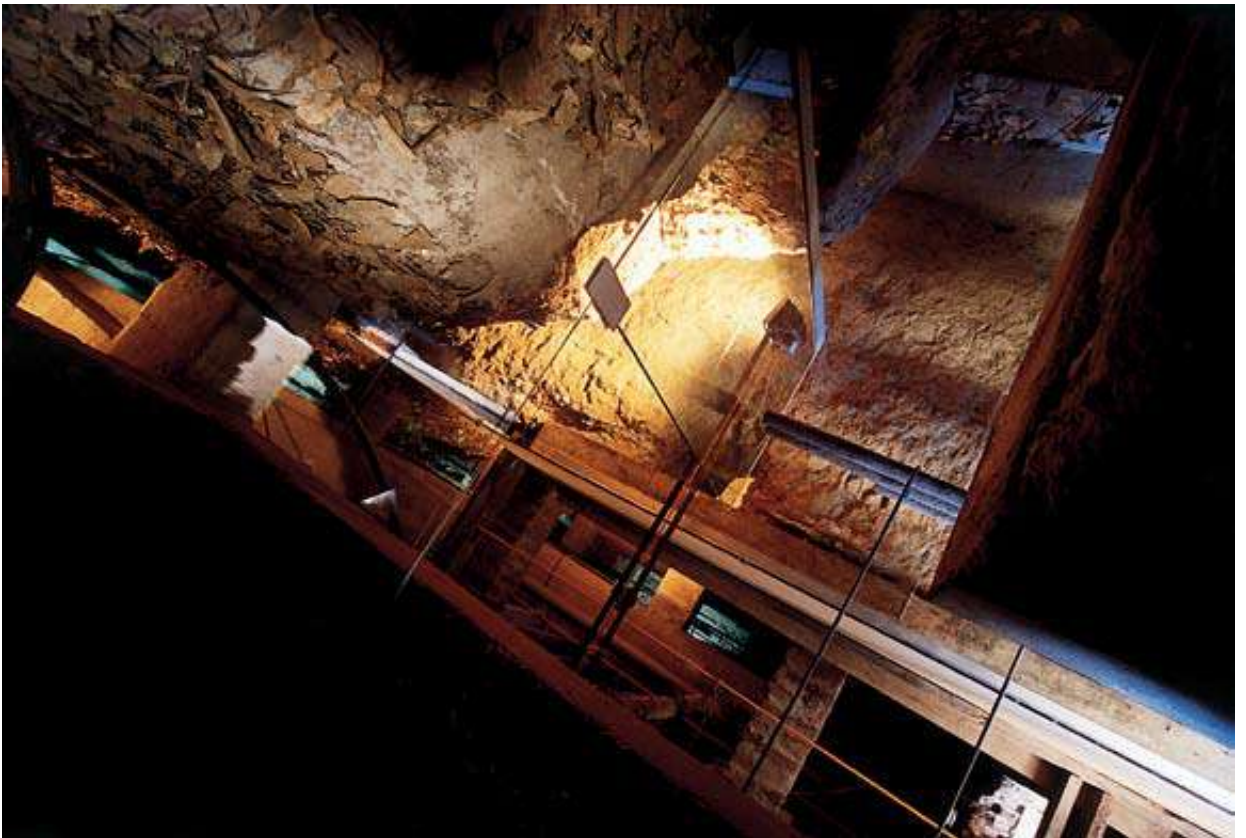


Pintura para remodelar, 2000.
Cajas de madera, tablas, tabiques y
telas pintadas. “Plegado artificial”,
Galería Gabriela Mistral, Santiago.





Fábrica se declara en quiebra al inaugurarse..., 2002 (vista exterior). Intervención subterránea en un patio. Tierra, madera, iluminación, cemento, piedras. "Intervenciones de utilidad pública", Hospital del Salvador, Santiago.



Fábrica se declara en quiebra al inaugurarse... (vista interior).



Incentivo, 2002. Intervención en casa abandonada. 350 mil monedas de un peso y escombros. Concurso Kent Explora Instalaciones, Santiago.

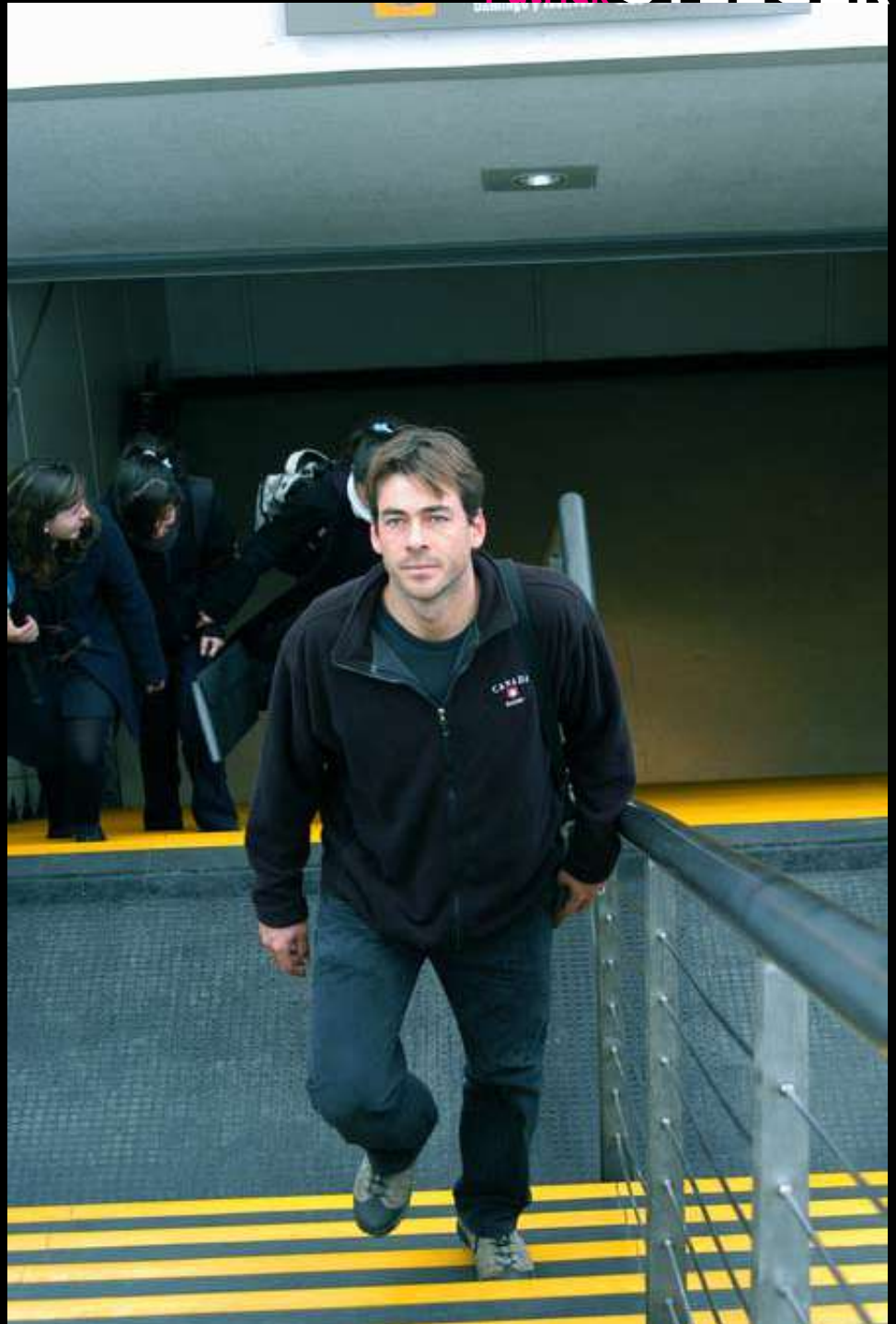


Visita guiada: la ruta lógica, 2004. Intervención con materiales de construcción, madera, cemento. 15 m. de alto. Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.



Uno: uno, 1999. Madera, tela, pintura, marco. Dimensiones variables. Galería Bech, Santiago.

Sala de oficio, 2001 (con Claudio Correa). Intervención a través del segundo piso y de la terraza de Galería Animal. Collage, materiales de construcción, escombros y obras anteriores de los artistas. Santiago.



TRANSLATION ON PAGE XX

(SANTIAGO, 1970) Entre 1990 y 1997, Patrick Steeger se formó como escultor gracias a la conjunción de distintos afluentes: la Licenciatura en Arte en la Universidad Católica; el taller de forja de Félix Maruenda, y los estudios de escultura pública en la Escola Massana, de Barcelona. Así, concibió un repertorio que puede jugar al mismo tiempo con nociones de escultura clásica, con operaciones constructivas, la manipulación del objeto, el site specific, y el formato monumental. El artista y docente ha expuesto tanto en salas de arte experimental, como en museos, galerías y sitios urbanos, recibiendo en ocasiones el apoyo de Fondart o del

Ministerio de Obras Públicas (MOP), a través de sus concursos de arte público. Su primera exposición individual fue 1997 en "La Fábrica", centro de eventos del barrio Patronato. De allí el primer inflable, objeto que siguió manipulando en distintos proyectos de cuerpos blandos, como "Luft" (1999, Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia), "Memorias de lugar" y la colectiva "Delicatessen" (2000, Centro de Extensión U.C.). Un proyecto decisivo fue "Usurpar", que nació de un viaje por zonas rurales al sur de Chile y de su fascinación por la estética de la inventiva popular. El resultado fue una serie hecha a partir de esas reminiscencias (2002, Animal) que

culminó con las ordenaciones y mínimos objetos en cartón expuestos en "Pre-fact" (2004, Centro de Arte Experimental Cecilia Palma). Entre sus aportes a sitios públicos, están "Los chupetes de fierro" (Parque de Esculturas Puente Llacolén, Concepción), "Legoport" (Aeropuerto Arturo Merino Benítez) y "Los palos chuecos de Moebius" (Escuela Básica de Chilhue, Queilen). En el MAC, realizó "La sala hipóstila" (2003), una intervención con tambores apilados como columnas a través de todo el hall central; y en la IV Bienal de Arte Joven (2004, Museo de Bellas Artes) presentó "Tornería en cartón", una serie de grandes trompos de cartón corrugado.

TAN LEJOS-TAN CERCA DEL MERCADO

Según recuerda Patrick Steeger, su inclusión en el medio artístico nacional no fue fluida: “No participé en ninguna exposición hasta después de haber salido de la universidad. Y la primera la hice en un galpón en Patronato, en ‘La Fábrica’, donde me conseguí el piso de arriba y autoproduje la muestra. Era un espacio no disponible para el arte, que me interesó justamente por eso. En el circuito no había mucha cabida. Para entrar, estaban las colectivas organizadas por profesores dentro de los alumnos de la Católica, de la Chile o del Arcis. Y yo no tenía ese sentimiento de pertenencia a la escuela. Tampoco trabajé con teóricos. ¡Ni siquiera entré al magister de la Chile!”.

En la Universidad Católica, el artista nunca terminó su tesis. Más bien aprovechó los talleres de maestros como el escultor Ricardo Mesa y el pintor Félix Lazo. Sin inscribirse en las tendencias neo conceptuales que surgían y relegando la necesidad de teorizar sobre la obra, Steeger ha conjugado objetos populares y materiales cotidianos en piezas seriadas, ordenaciones, acumulaciones e intervenciones que pueden ser tan simples como una serie de trompos de cartón corrugado dispersos por el suelo, o tan monumentales como una torre de metros y metros de coloridas maletas de viaje.

Su obra es una difícil mezcla de minimalismo y kitsch, que explica como producto de un proceso de experimentación y limpieza: “Cuando de una u otra manera hago un trabajo de identidad popular, voy a tratar de sacarle todo lo que me sobra para llegar a algo simple. Y, cuando una cosa logra conmover de manera simple, es lo que a mí me interesa”.

EN DIEZ AÑOS DE TRAYECTORIA, HAS CIRCULADO TANTO POR EL ÁMBITO COMERCIAL COMO CONCEPTUAL DEL CIRCUITO CHILENO.

“Pero no he expuesto en la Posada ni en la Mistral. Hay una falta de inscripción y no es porque no me sienta del arte de acá o de allá, sino que trato de tener la bandera en mi camiseta y chao”.

¿VENDES?

“Aunque los proyectos seleccionados por el MOP puedo considerarlos como vendidos, no he tenido mucho mercado. En Chile hay poco coleccionismo de arte, y más de decoración”.

¿CUÁNTO COSTABAN LAS OBRAS EN LA SALA DE CECILIA PALMA EN EL PARQUE ARAUCO?

“Esas cosas de cartón no alcanzaban el millón... Pero tampoco es un trabajo que lo planteé así. No me importa si se vende o no”.

PENSÉ QUE “PRE-FACT” TENÍA ESA ESTRATEGIA: TODAS ERAN PIEZAS “BONITAS”, MUY PULCRAS Y EN FORMATOS MANIPULABLES.

“Hay más bien un intento por acercar mi trabajo a otro público”.

EN TU ACTITUD COMO ARTISTA, ¿SE ESCONDE UNA CRÍTICA AL SISTEMA DEL ARTE?

“Una incredulidad. Voy a una bienal de Sao Paulo y no le creo, porque la veo más politizada y comercializada de lo que pienso que debe ser. El peor mal que tiene el arte en este minuto son los curadores. Está bien que exista gente que ordene y plantee. El problema pasa cuando manejan todos los poderes económicos y políticos de la factura del arte. Para sobrevivir dentro de este medio hay que vivir un poco de ellos. Entonces, se media-tiza y uniformizan mucho los temas. Lo mismo pasa con la influencia de las universidades”.

DE TENISTA A ESCULTOR

¿CÓMO ERAN LAS OBRAS QUE EXPUSISTE EN LA PRIMERA INDIVIDUAL?

“La exposición fue divertida porque había desde piezas forjadas y carpintería, hasta inflables; puros objetos a escala del espectador, que no alcanzaron a ser objetos ni intervenciones arquitectónicas, y que se unían por un tema de la figura humana. Aunque aún se notaba la influencia de la Escuela de Arte de la U.C., era como librarse de la academia; darse cuenta de que los problemas se trasladaban a otros. A cosas mucho más físicas que de contenido narrativo. Estaban todos esos problemas que fueron concebidos en plena universidad, cuando aprendí de Mesa el trabajo con la malla, con la levedad, la transparencia y con nuevos sistemas constructivos. Pero también estaban la idea de lo permanente; el problema de lo blando y lo duro, de lo que es y no es escultura; así como la posibilidad de que un volumen interviniera un espacio, que hubiera una relación con un cuerpo como vivencia más que como objeto”.

¿CUÁL FUE EL SENTIDO DE LOS INFLABLES?

“En ‘La Fábrica’ me llamó mucho la atención la presencia que podía llegar a tener el aire, que un inflable pudiera levantarme al subirme arriba. En otra exposición, me ocurrió que la gente los agarraba a patadas y yo lo encontré insólito. Había una relación con la infancia, más que con el arte. El poder del inflable era mayor. No dejaba ver el objeto y tampoco la obra de arte. Entonces, me interesó cómo dejar de ver la escultura, para percibir el cuerpo y su significado; cómo un objeto escultórico despertaba reacciones y asociaciones nuevas en el espectador”.

Pre-fact, 2004. Torres de cartón corrugado.
Altura: 120 cm. c/u aproximadamente.
Centro de Arte Experimental Cecilia Palma,
Santiago.
(FOTOGRAFÍA: JORGE BRANTMAYER).

¿POR QUÉ CREES QUE SE HA DADO QUE VARIOS DE TU GENERACIÓN SE HAN PUESTO A TRABAJAR CON CUERPOS BLANDOS O CON INFLABLES? ESTAS TÚ, JULEN BIRKE, CAROLINA SALINAS...

“Somos una generación con un camino ya abierto. A los que les tocó la lucha firme contra la academia fue a una anterior, a Pablo Rivera, Carlos Fernández. Nosotros ya no tenemos que ganar un espacio ni justificar por qué trabajar con un inflable. Hay libertad absoluta. También hay un ánimo de despolitización en parte. Un trabajo más intuitivo, más personalizado contra la academia política que hay en las universidades, que es tan fuerte”.

PERO HAY PROBLEMÁTICAS COMUNES Y OPERACIONES SIMILARES, COMO REFLEXIONES SOBRE LO ARTESANAL FRENTE A LO INDUSTRIAL Y SERIADO; O “LO COTIDIANO”, EL USO DE ELEMENTOS PRECARIOS Y UNA VISUALIDAD NEOMINIMALISTA INCLUYO A LIVIA MARÍN.

“Puede haber formalmente ciertas cosas que se construyen dentro de estas teorías y que se pueden asumir como elementos del minimal. El trabajo con el blanco, el no color, la serie. Hay atisbos estéticos. Pero creo que primero ha sido una cosa de trabajo y después se ha puesto nombre académico al problema”.

HACIA ATRÁS, ¿HASTA DÓNDE LLEGA TU RELACIÓN CON LA ESCULTURA CHILENA?, ¿HASTA PABLO RIVERA?, ¿O ERES UN ARTISTA MÁS BIEN INTERNACIONALIZADO?

“Pablo Rivera tiene diez años más que nosotros. Fue profesor de la Livia, de la Carola, del grupo del Arcis. Yo compartí taller con él. Pero también está la obra de Federico Assler. Y cuando me acerco a Assler ya estoy conociendo a los escultores ingleses. En realidad, yo tuve una formación bien extraña: antes de ponerme a estudiar arte, conocía más artistas de afuera que chilenos. Era tenista y estuve viajando como dos años por Europa y, cuando tenía ratos libres, visitaba museos. Prácticamente los conocí todos, los clásicos y los contemporáneos. De ahí empecé a rayar con el arte”.



Pre-fact, 2004. Cartón corrugado.
75 x 45 x 40 cm. Centro de Arte
Experimental Cecilia Palma, Santiago
(FOTOGRAFÍA: JORGE BRANTMAYER).

UNA BUENA IDEA

En la Escola Massana de Barcelona, Patrick Steeger derivó a la escultura pública. En sus investigaciones, lo manipulable y lo precario podía ser llevado al sitio urbano. De vuelta en Chile, realizó proyectos como “Luft”, que tuvo como pieza clave un enorme inflable instalado a orillas del río Calle-Calle; o como “Memorias de lugar”, donde el espectador podía incluso entrar al inflable que funcionaba también como habitación.

“En España empecé a trabajar con desechos de la ciudad, con cajas o acumulaciones de sillas. Este es un tema que me interesa mucho, ya que las intervenciones más temporales tienen un potencial tremendo. Aunque sea muy difícil ejecutar instalaciones a escala de la arquitectura o de la ciudad. La escultura, como hito definitivo, encuentro que molesta, cansa; es un arte que no se puede borrar. Participando en las convocatorias del MOP, son dilemas que uno tiene. De repente la cuestión está hecha pedazos, porque la comunidad no la necesita y está bien que ocurra”.

¿RELACIONAS LA ESCULTURA CON EL CONCEPTO DE INSTALACIÓN?

“Si el trabajo se transformó en instalación, es un problema del historiador. No es un tema eje para mí. Yo me siento bastante proveniente de la escultura, porque sigo preocupado del proceso de construcción. Pero no me quedo tranquilo con ordenar el material. También hay un planteamiento arquitectónico, donde la pieza se vive como un cuerpo, y se comienza a entender su relación con el entorno. Quizás sea toda una temática site specific... Pero, en general, las obras tienen que ver con muchas horas de taller...”.

Y EN EL TALLER, ¿ESTÁS ESCULPIENDO Y MODELANDO?

“Sí. Porque, al trabajar con cartón, con neumáticos o PVC, siempre hay pura manualidad y ensayo; un desarrollo que no es sólo una buena idea: algo que echo de menos en el arte actual, donde hay buenas ideas, pero las obras no logran transmitir esa energía”.

POR CHILE PROFUNDO

El proyecto “Usurpar” comenzó con un viaje por zonas rurales al sur de Chile. Con cámara fotográfica en mano, Patrick Steeger descubrió todo un ámbito de investigación escultórica en la objetualidad popular, allí donde los problemas prácticos cotidianos se solucionan con la espontaneidad de la botella de plástico transformada en regador o de la animita hecha con una lata de tambor.

“Al hacer ese registro, me di cuenta de que hay una cosa que me interesa tremendamente que es ampliar mis posibilidades; contaminar un poco mi propio registro. Entonces, encontré otra riqueza, que no tenía que ver tanto con la construcción de un objeto, sino con las evocaciones que despierta; con la memoria”, dice el autor.

Con un interés por el ámbito rural y popular, por la materialidad cotidiana, por el diseño mínimo y la serie, “Usurpar” es una producción que juega con reminiscencias objetuales; donde la forma escultórica puede parecer trompo o tornería, para descubrir después que está hecha de algo tan cotidiano como el cartón. “Con esas contradicciones doy un tiempo en que logro abrir al espectador. Hay una preocupación por plantearme el absurdo de la escultura en un mundo industrializado y de desechos. Dentro de lo cotidiano, me interesa más la individualización; lo popular-vivo, que tiene que ver con tu historia. Cuestiono esa cotidianidad seriada. Pero eso no implica no usar la industria, sino ponerla en cuestión: que el material industrializado pueda ser individualizado”, agrega.

“Usurpar” es un trabajo en potencia que decanta las búsquedas previas, y que lo tiene entusiasmado al punto de querer ampliar la travesía, yendo del “Chile profundo”, a la epidermis urbana o –incluso– a rincones del resto de Latinoamérica. Siempre allí donde lo insólito de los objetos dé cuenta no sólo de inventiva, sino de identidad.





Es cultura en veda, 2002. Hormigón y conchas de locos y moldajes de neumático. Dimensiones variables. "Usurpar", Galería Animal, Santiago.





Paisaje de pez, 2002. Hormigón y moldajes de bidones de aceite para motores. Dimensiones variables. "Usurpar", Galería Animal, Santiago.



Chupete de fierro, 1999. Escultura monumental en fierro. Escultura pública, Concurso Puente Llacolén, Concepción.

Legoport, 2001. 180 maletas plásticas, inyección en poliuretano y estructura metálica. Aeropuerto Arturo Merino Benítez, Santiago.

Sin título, 2003. Acero pintado. 360 cm. de altura. Área de 900 x 450 cm. Escuela Básica El Arenal, Antofagasta.

Luft, 1999 (interior y exterior). Tela de PVC, turbina, tensores. Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia.

Sala Hipóstila, 2003. 24 torres de siete tambores usados cada una. 600 cm. de altura aproximadamente. Museo de Arte Contemporáneo, Santiago.

Pre-fact, 2004 (detalle). Moldura de madera pintada. 180 cm. de altura. (FOTOGRAFÍA: JORGE BRANTMAYER).

Pre-fact, 2004. Molduras de madera pintada y adhesivo reflectante. Dimensiones variables. 7 - 35 cm. altura. (FOTOGRAFÍA: JORGE BRANTMAYER).



TRANSLATION ON PAGE XX

(SANTIAGO, 1977) Isidora Correa estudió Licenciatura en Arte en la Universidad Católica de Chile (1996-1999), donde también realizó el curso Técnicas Fotográficas Contemporáneas del Diplomado de Fotografía (2001). En 2004 egresó del Magíster en Artes Visuales en la Universidad de Chile. Por entonces, ya había obtenido figuración a través del Primer Premio del Concurso Artes y Letras - Galería Animal en categoría menores de 30 años (2003), lo que le valió exponer "Orgánica objetual". En esta primera muestra individual desplegó por la sala 22 torres creadas con decenas de mitades de platos y tazas (unos 900 en total), pegados con silicona. Con estas acumulaciones, la artista llegaba a cambiar la experiencia del objeto cotidiano

y del espacio expositivo, jugando entre lo escultórico y lo gráfico, lo reconocible y el extrañamiento. Además de la intervención pública "Inside-out" (2003, calle Victoria, Santiago), ha participado en varias exhibiciones colectivas, destacando: "Exposición fotográfica" (1999, Campus Lo Contador de la UC), Concurso Nacional de Arte y Poesía Joven de la Universidad de Valparaíso (2001, Sala El Farol), "Inventario" (2002, Centro Cultural de España: curatoría de Carlos Navarrete), "Salón Oficial de Arte Joven" (2002, Café Vienés, Valparaíso y Casa de la Cultura de Los Andes - 2003, Sala El Farol, Valparaíso), "Diez años de artes visuales: retrospectiva 1993-2003" (2003, CCE), "Bosque chileno (una historia natural)" (2004, Estación Metro Quinta Normal),

"Mecánica popular" (2004, Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia), "Expecta: Minimalismo Barroco" (2005, Animal: curatoría de Guillermo Machuca) y "Tour" (2005, Galería Imagen, Antofagasta - Galería H10, Valparaíso). La artista se ha desempeñado en pintura escenográfica y como corresponsal de la revista LatinArt.com, siendo también diseñadora y profesora de Artes Visuales en colegios de Santiago. El trabajo con la fotografía se mantiene a través del registro de obra y —últimamente— con una serie donde recorta y mezcla imágenes de paisajes turísticos. Fue seleccionada por la Galería Gabriela Mistral para exponer en 2006 "Medidas mínimas".

INFORME ELEMENTAL

ESPECIALIDAD EN LA UNIVERSIDAD:

“El ciclo terminal se componía de talleres integrales, donde los alumnos desarrollaban pintura, fotografía, grabado, instalación y performance, entre otros lenguajes. Había una integración de todas las áreas artísticas. Los profesores fueron Mario Soro, Verónica Barraza, Ignacio Villegas y Roberto Farriol”.

TESIS DE PREGRADO:

“69 zapatos cortados transversalmente, obteniendo trozos similares que fueron dispuestos por orden de tamaño en círculos concéntricos en los muros de una sala de la misma universidad. Los zapatos fueron recogidos de la calle en comunas de la región Metropolitana, trabajo expuesto después junto a otras obras en el Centro Cultural de España (2002, ‘Inventario’)”.

MAESTROS DETERMINANTES:

“Ante la falta de especialidad en la Católica, no hubo una relación tan directa o exclusiva con los profesores. Pienso que la enseñanza actual del arte ha erradicado en cierto modo a la figura de maestro. A través de los años de estudio he ido absorbiendo algo de todos los profesores que he tenido, tanto de los que ya nombré, como de los del Magíster: Gonzalo Díaz, Pablo Rivera, Enrique Matthei y Arturo Duclós”.

INFLUENCIAS:

“Mi generación se ha visto mayormente determinada por el desarrollo editorial internacional en torno al arte. Pero Francisco Brugnoli podría ser un referente en relación al uso de objetos dentro de la escena nacional. En mi obra convergerían cierto interés matérico emparentado con el Arte Povera, una serialización y búsqueda de la estructura esencial vuelta hacia el Minimalismo, más una objetualidad inscrita dentro de la estética del desecho del Nuevo Realismo francés y las acumulaciones de Arman. En cuanto a autores: Gordon Matta Clark es un referente muy fuerte en la serie de obras donde utiliza el corte de edificios abandonados, abriendo los espacios cerrados en su opacidad. También Tony Cragg en sus trabajos instalativos con objetos recolectados y ordenados bajo criterios como color, materialidad y dimensiones.

ENTRADA AL CIRCUITO:

“Con ‘Inventario’ (2002, Centro Cultural de España). Fue una convocatoria concursable que gané junto a otros dos artistas (Isabel Hojas y Jessica Torres). Carlos Navarrete –que lo conocí ahí– estuvo a cargo de la curatoria”.

TRABAJO CON TEÓRICOS:

“Además de haber trabajado con Navarrete y Guillermo Machuca, estoy preparando un texto curatorial con el artista Enrique Matthei. A estos dos últimos académicos los conocí a través del Magíster”.

EL MERCADO:

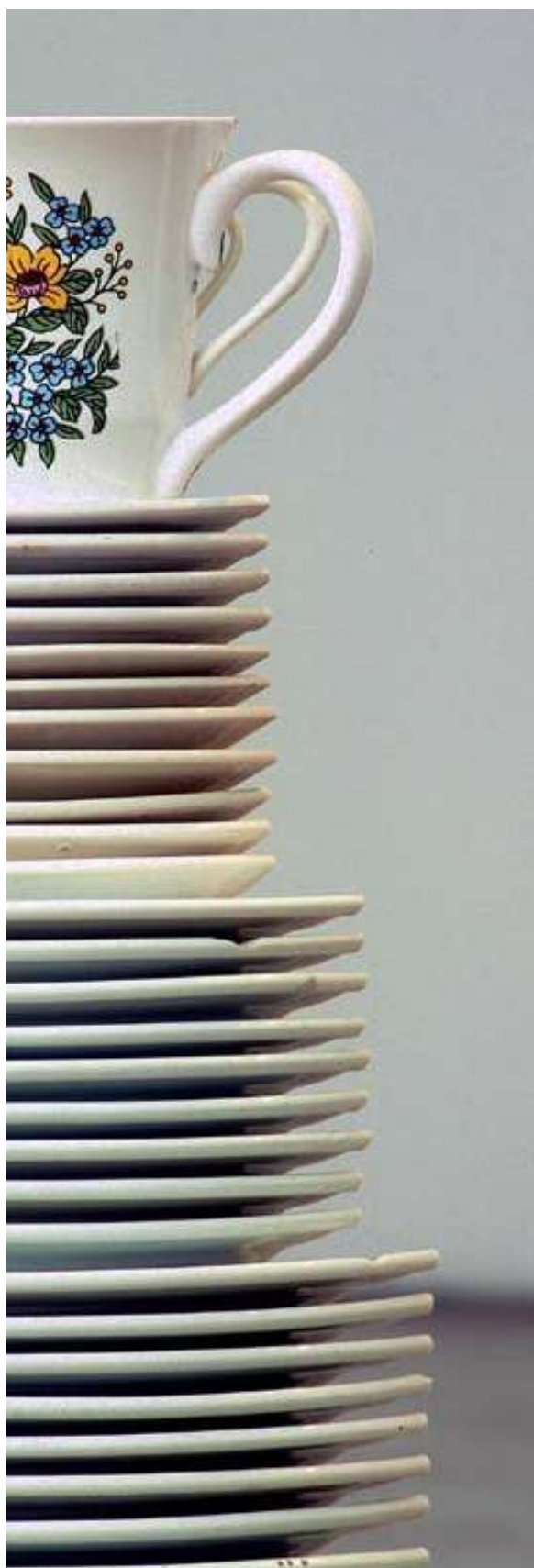
“Sólo he realizado ventas privadas por medio de gente que me ha contactado porque le ha gustado mi trabajo”.

FINANCIAMIENTO DE OBRAS:

“En base a premios, auspicios de empresas y con ingresos de mi trabajo como profesora de arte y diseñadora”.

LECTURAS INFLUYENTES:

“Un manifiesto de Luis Camnitzer donde hablaba de distintas formas de hacer grabado en un campo mucho más abierto. También textos de Baudrillard, Benjamin y Krausse”.



Orgánica objetual, 2003 (detalle). 22 torres con mitades de platos y tazas (900 en total), pegados con silicona. Altura: 85 cm. Ancho base: 25 cm. Profundidad: 14 cm. Galería Animal, Santiago.

MODOS DE CONSUMO

Isidora Correa irrumpió en la escena local a comienzos de 2000, con una producción que llegó a renovar la retórica del objeto cotidiano. Su lenguaje retoma un material que cruza la historia del arte del siglo XX. De algún modo, la artista vuelve al uso del objeto encontrado surrealista (objet trouvé), cruzándolo con operaciones propias de las vanguardias de los años 60, como la recolección, la acumulación y la serialización de los restos objetuales, estableciendo una suerte de arqueología “post consumo”, donde la diferencia con las neovanguardias internacionales la hacen el contexto que engendra estos materiales (la sociedad chilena) y un procedimiento de corte-reconfección que los renueva.

Aunque pintó desde adolescente y trabajó en la universidad con fotografía e imágenes seccionadas, pronto se lanzó a trabajar con zapatos, muñecas, teteras, tazas, platos y todo un mosaico de utensilios desechados.

ADÉMÁS DE PERTENECER AL ÁMBITO DOMÉSTICO, ¿QUÉ TIENEN EN COMÚN LOS OBJETOS QUE RECOGES?

“La cercanía corporal. Son algo bastante directo que uno manipula. También tienen un espacio interior que puede contener. Con una estructura reconocible, son sencillos de identificar y se pueden hacer operaciones a partir de cómo están contruidos sin perderlos por completo”.

¿QUÉ TIPO DE INVESTIGACIONES Y ENSAYOS REALIZAS EN EL TALLER?

“Me interesa probar materiales y herramientas, cómo producir los tipos de cortes, y de ahí empiezo a pensar en distintos tipos de objetos y proyectos nuevos. O sea, parto de un nivel material, y de ahí trabajo para un lugar específico. En ese sentido, hay una relación con el espacio en el cual se inserta la obra”.

EN LA SELECCIÓN Y EL TRABAJO CON LA COTIDIANIDAD LOCAL, ¿HAY UN INTERÉS POR REFLEJAR “LO CHILENO”?

“Puede ser, pero no es intencional.

Mi interés es la pluralidad del objeto y, en ese sentido, trato de presentar todo lo existente. Hay comportamientos particulares que reflejan modos de consumo, y es así como lo chileno se puede relacionar a ciertos objetos y no a otros, a una materialidad especial o a un diseño. Pero ‘lo local’ es un ámbito muy difícil de sobrepasar, porque de algún modo es un límite”.

¿Y ANDAS POR LAS CALLES ASÍ CAMINANDO, HUSMEANDO Y ENCONTRANDO POR CASUALIDAD?

“No. Tengo claro lo que necesito, porque la imagen del total viene antes de la producción de obra. El problema es cómo y dónde encontrar los objetos en la cantidad necesaria. Ahí es donde busco y agoto todas las posibi-

lidades: ya sea en calles, sitios eriazos, ferias libres, con vendedores que tienen en bodegas muchas cosas que no sirven o en instituciones que se dedican a recuperar y revender objetos”.

PEQUEÑA REALIDAD

LLAMA LA ATENCIÓN QUE ESTOS OBJETOS SEAN DESECHOS DE LO COTIDIANO, PERO AL MANIPULARLOS Y PASARLOS A LA GALERÍA SE REFINAN Y LIMPIAN DE SU CARGA SOCIOLÓGICA.

“Las operaciones tienen que ver con eso, con un corte y un orden. Rescatan una materialidad nueva. Pero también son de excavación. Si uno observa más, puede ver huellas, texturas, desgastes, un peso social. Eso queda como un detrás”.

DESDE LOS AÑOS 60, LOS PROCESOS DE MODERNIZACIÓN LLEVARON A LOS ARTISTAS CHILENOS A TRANSGREDIR LOS SOPORTES DEL ARTE, PERO TAMBIÉN A TRABAJAR MUY COMPROMETIDOS CON EL CONTEXTO SOCIO-POLÍTICO, INCLUSO CON LA TRAMA URBANA Y UNA OBJETUALIDAD POVERA QUE HABLABA DE NUESTRA CONDICIÓN TERCERMUNDISTA. ALGUNOS DE ESTOS GESTOS FUERON RADICALIZADOS POR LA ESCENA DE AVANZADA. ¿NO ENCUENTRAS QUE EN LOS '90 HAY UN REPLIEGUE HACIA EL PROCESO ARTÍSTICO, HACIA EL LENGUAJE DEL ARTE EN SÍ, JUNTO A UNA DESCONEXIÓN Y UN DESCOMPROMISO SOCIAL?

“Era propio de épocas anteriores creer que a través del arte iba a haber un develamiento, un gran suceso, una transformación de la vida. Creo que esa visión ha experimentado una especie de fracaso. Hoy se sabe que no va a cambiar nada. No hay una gran historia ni búsquedas comunes. No hay ideales colectivos, sino que mucho más individualismo. De ahí el interés por lo cotidiano. Por narrar biografías o por acercamientos tipo reality. Por revelar no cosas de la gran historia, sino que espacios íntimos donde uno está llamando al espectador común”.

¿ANTE LA FALTA DE UTOPÍAS HAY UN INTERÉS ESPECIAL POR LO COTIDIANO?

“Tanto sus expresiones materiales (el objeto) como el traslado y documentación de escenas cotidianas o biográficas al espacio del arte, son formas visuales y prácticas que se han extendido. Este interés tiene que ver con el deseo de producir ciertos efectos en el espectador, volviendo nuestros espacios comunes espacios de reflexión. De ahí puede derivar una serie de subtemas. Podría ser que lo cotidiano fuera una nueva forma de relacionarse con lo social desde un sentido de realidad. Utilizar este espacio que había sido de algún modo obviado por su poca importancia, para presentar trozos de realidad o el escenario donde realmente pasan cosas, como si todo lo demás ya estuviera sobreexpuesto”.

¿TE ENCUENTRAS EMPARENTADA CON ALGUNOS ARTISTAS DE LOS '90, COMO

LIVIA MARÍN Y PATRICK STEEGER, DONDE YA ESTÁ EL TRABAJO CON EL OBJETO, LA SERIALIZACIÓN, EL EXTRAÑAMIENTO DE LA MATERIALIDAD, LA OCUPACIÓN DEL ESPACIO Y CIERTO MINIMALISMO?

“Hay un mismo interés. Pero operaciones distintas. En mi caso está volver a mostrar el objeto cotidiano desde un escenario y una perspectiva donde el objeto a veces se oculta por completo y se produce un juego que invita a descubrirlo”.

¿NO CREES QUE HAY UNA ESPECIE DE RETÓRICA O DE ACADEMIZACIÓN DEL LENGUAJE QUE VUELVE ESTOS TRABAJOS CON EL OBJETO MÁS O MENOS PREVISIBLES? ¿FÓRMULAS SIMILARES?

“Puede ser. Pero no sé si el interés esté en buscar nuevas maneras. Uno puede tomar elementos que se han trabajado para ir perfeccionando el ejercicio e ir buscando otros desafíos, como problemas de escala o de espacio. Y no necesariamente estar preocupada por pasar a la historia como el gran artista que cambió todo. Es natural que ciertos elementos nuevos produzcan lenguajes que se van absorbiendo, hasta que de algún modo se superan y llegan estrategias nuevas. Personalmente, sigo trabajando con el objeto cotidiano porque creo que hay varias potencialidades todavía. Es un recurso que no se ha acabado”.

ARTISTA DEL NUEVO SIGLO

Aunque Isidora Correa representa al artista de entre siglos –constituido en la universidad, que no integra colectivos y mantiene un fuerte trabajo de gestión para promover una obra que suele encerrarse en salas y galerías– hay ciertos aspectos que la diferencian de la generación formada a comienzos de los años 90. Ya no está a la espera de que un curador llame a su puerta ni reparte catálogos a diestra y siniestra para cazarlo, porque el Magíster que cursó en la Universidad de Chile fue una suerte de trampolín. Mientras su trayectoria recién se empina y su obra está en pleno proceso, sus intereses ya están puestos en el extranjero. Junto a otros artistas jóvenes, en febrero de 2006 expone en el Museo de las Américas (España). Además, le ha importado estar en regiones, optando por llegar a un público distinto, y –según cuenta– no necesariamente informado en arte contemporáneo.

Pero lo que es más particular aún: Isidora Correa todavía no ha postulado a fondos concursables.

¿ERES LA ÚNICA ARTISTA DE ESTA RECOPIACIÓN QUE NUNCA HA POSTULADO AL FONDART!

“No sé, la verdad es que esa instancia no me ha interesado”.

¿POR UNA POSICIÓN CRÍTICA?

“Sí. Siento que no me acomoda producir a través del método Fondart”.

¿POR SENTIRTE OBLIGADA A ADAPTAR TU TRABAJO PARA GANARSE EL FONDO?

“Claro. Es como venderle un proyecto al Gobierno, lo que necesariamente pasa por un maquillaje que además crea una dependencia que en mi caso no he querido asumir”.

¿CUÁL HA SIDO LA INTENCIÓN DE LAS EXPOSICIONES COLECTIVAS EN REGIONES?

“Nace como un deseo de ir a un espacio de exposición fuera del circuito más profesional. Me interesaba abrirme a un público diferente. Además, está la idea de crear relaciones entre las obras y el lugar donde se exhiben, para así potenciar las lecturas”.

HAY ARTISTAS EN ESPECIAL CON LOS QUE TE HAS JUNTADO.

“Bueno, con gente del Magíster hemos hecho tres colectivas (en Antofagasta, Valparaíso y Valdivia). Es un grupo que se ha repetido. Están Pablo Ferrer, Ítalo Tello, Cristián Gallegos, que vienen de la Chile y del Arcis”.

¿ENCUENTRAS NEXOS VISUALES O TEMÁTICOS ENTRE USTEDES?

“Yo creo que hay diferencias entre las escuelas. Uno sale marcada. En mi caso, trabajar con objetos es hacerlo con diseños. Aparece la gráfica también. Y eso tiene que ver con la Católica”.

¿CUÁLES SON LAS PREOCUPACIONES COMUNES, LOS TEMAS DE DISCUSIÓN QUE PUEDAN TENER COMO JÓVENES ARTISTAS?

“Se basan mucho en la coyuntura de la exposición”.

¿PERO NO TE JUNTAS CON ALGUNOS FUERA DE LA MUESTRA? ¿NO HAY UN ESPACIO DE AMISTAD DONDE COMPARTAN CIERTAS INQUIETUDES EN RELACIÓN AL ARTE, COMO LO HAN HECHO, POR EJEMPLO, CLAUDIO CORREA CON PREECE, DEMIAN SCHOPF Y CORVALÁN, O PATRICK HAMILTON CON SILVA-ÁVARIA E INCLUSO GUILLERMO MACHUCA?

“No. No tengo ninguna relación. Nada”.

¿Y CON TEÓRICOS O PROFESORES?

“Bueno, un poco. Pero ha sido una relación específica bajo un concepto que se ha trabajado en instancias expositivas”.

¿LA ACTITUD INDIVIDUALISTA ES TUYA O EN GENERAL LOS ARTISTAS NUEVOS ESTÁN EN ÉSA?

“Tal vez nadie quiere casarse especialmente con alguien, como sí se hacía estratégicamente en otras generaciones”.





Inventario, 2002. 188 pies y manos de muñecas en corte transversal.
Centro Cultural de España, Santiago.



Inventario, 2002 (detalle). Zapato en corte transversal. Centro Cultural de España, Santiago.



In absentia, 2004. Silla y mesa de madera, tetera aluminio, tazón y plato de cerámica seccionados. 90 x 150 cm. Espesor: 5 cm. "Mecánica popular", Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia.

Mínimo contenido, 2005. Platos de cerámica seccionados. Dimensiones variables, 800 cm. de longitud al muro. "Minimalismo barroco", Galería Animal, Santiago.

Bosque chileno (una historia natural), 2004. Piezas torneadas de objetos de madera en desuso (sillas, mesas, catres, tarugos). Altura: 250 cm. Área: 900 x 500 cm. "La infancia del poeta", Estación Metro Quinta Normal, Santiago.

Inventario, 2002 (detalle).

Sin título, 2003. Veinte platos y tazas de cerámica en bisección. 500 cm. de longitud al muro. "Mi maldito yo", Espacio Ensamble-Studio, Providencia 215, Santiago.

Inventario, 2002 (detalle).



TRANSLATION ON PAGE XX

(SANTIAGO, 1974) Camilo Yáñez se formó como artista en la Universidad de Chile entre 1993 y 1997, especializándose en el Magíster de Artes Visuales entre 1998 y 1999. En sus inicios, ocupó instancias gravitantes del arte joven, como la IV Bienal Premio Günther (1997, Museo Nacional de Bellas Artes), las Bienales de Pintura “Ciudad de Temuco” (1997, 2000 y 2002), y el Concurso de Arte Digital Kent Explora (2001, edificio Birmann). Su primera muestra individual fue “Obstrucciones” (1996, CEPAL Naciones Unidas, Santiago), realizando luego “Fatigar al discípulo” (1998, Instituto Chileno-Norteamericano) y “Cuatro pinturas murales para un solo problema”

(2003, Casa de la Cultura de Cauquenes). Más conocido se fue haciendo con las exposiciones “El otro paisaje” (2003, Galería Gabriela Mistral) y “Simultánea multicolor” (2004, Galería Animal); así como con su participación en en la VIII Bienal Internacional de Pintura Cuenca-Ecuador (2004), en “Expecta 2005: Mínimo Barroco” (2005, Galería Animal), y la V Bienal de Mercosur (2005, Porto Alegre, Brasil), trabajando con curadores como Justo Pastor Mellado, Guillermo Machuca y Alberto Madrid, y desarrollando una obra que emergió del paisajismo hacia murales in situ que tensionan pintura y gráfica, figuración y abstracción, tramas ópticas

y signos trabajados a partir de archivos e imágenes antiguas. En 2004 el curador Philippe van Cauteren lo integró en el Proyecto 01 (Alemania) y en “Circuits, arte Internacional contemporáneo en circulación” (2005, Matucana 100). Su labor en como Coordinador de Artes Visuales en este centro cultural le ha permitido ser co-curador en exposiciones de artistas como Guillermo Núñez, Gonzalo Díaz y Federico Assler. Profesor de Grabado en la Universidad de Chile, tres veces ha obtenido el Fondart. En 2005, para realizar el proyecto de la V Bienal de Arte Joven (2006, MNBA). Para ese año, coordina el envío chileno a la Feria ARCO de Madrid, España.

PINTOR DE FORMACIÓN

“Yo vengo de la Universidad de Chile, que ya arroja un fenómeno que tiene que ver con la historia de la pintura. Distinto a lo que pasa en la Universidad Católica, donde los alumnos vienen con otra formación y las influencias pasan por Eduardo Vilches, Joseph Albers, la Escuela Abstracta y los desplazamientos del grabado. Pero no llegué con la idea de ser pintor, sino más bien de hacer arte. Entonces, dejé los modelos y comencé a pintar paisajes de grandes formatos con intervenciones gráficas, como pernos y tuercas. Algo así. Entre los ‘grandes maestros’ que me interesaron, está César Osorio, un profesor de pintura bien brillante, que hacía tambalear el sistema de la objetividad. Uno nunca sabía si su clase era seria o era un lugar donde todo era una fábula paranoica. Luego Jaime León, por un tema de la cosa poética del dibujo. Después hice la especialidad. No quise tomar pintura con Gonzalo (Díaz), porque pensaba que para estar en ese taller debía tener respuesta a todo. Y no tenía todo demasiado claro. El asunto fue que tomé con Peter Kroeger, que es un chileno algo alemán. Un pintor de tomo y lomo, medio hippie, pero también muy abierto, que sabía mucho de arte contemporáneo. Al salir de la escuela me contacté con otro profesor de Alemania que entró por una situación puntual a la Chile, Manfred P.O. Wölk, de la Academia de Arte de Colonia, que postuló a un proyecto, instalando un taller de serigrafía full en tecnología, con mesa de sellado al vacío y prensa de impresión con barra de sistema semiautomático. Yo, como pintor, pintaba los pernos, hasta que descubrí el mundo de la gráfica. Ahí me quedé como profesor ayudante mientras duró el proyecto. También trabajé con Pablo Schalscha (artista egresado en 1998). Inventamos una sociedad de impresión de grabados que se llamó ‘Serígrafofox’, donde hacíamos afiches para la universidad y serigrafías para Eugenio Dittborn, al que todavía le imprimo. Pero yo –hasta ese momento– estaba por el tema de luchar por pintar. Y la verdad es que el arte conceptual, las instalaciones, el video arte y los desplazamientos, conformaban un ámbito muy atractivo para mí. Muy real. El magíster fue un aporte en esa dirección. Sobretodo las clases con Díaz, Dittborn y Duclos. Es que el arte tiene que ver con la experiencia. Hay un aprendizaje. No creo que exista aquella cosa del talento original. Me da la sensación que la obra de arte es un problema de lenguaje social que activa redes y genera cosas nuevas”.

A Camilo Yáñez le encanta jugar con el trompe l’oeil. Engañar al ojo de manera burda. Dibujar en la pared cuadros colgados como si fueran escenas de algún cómic. O pintar extensos entramados de líneas y juegos ópticos como cubriendo el espacio con decomurales. Y, entre-medio, incluir imágenes que parecen sacadas de alguna revista antigua –iconos simples, una casa en un paraje bucólico, un auto o un mueble de escuela–, cuando en realidad son híbridos retocados digitalmente. Asimismo, recrea chistes gráficos: trayendo a colación alguna paradoja del mundo del arte o de la pintura. Como en ese mural donde sale un pintor con su atril frente a un paisaje pintando a la gente de la galería.

Quién diría que el precedente de esta obra es un paisajismo bastante convencional, sólo que cruzado por diagramas y figuras abstractas. Y que – en una producción menos conocida– el autor se ha volcado al paisaje real, atravesando un campo con una hilera de cien carteles portando el rostro fotocopiado del pintor Juan Francisco González; o interviniendo una marina con un mantel de diseño geométrico-cinético extendido como si fuera una obra de Vasarely. No todo ha sido pintar muros en galerías y museos para este artista reconocido por sus trabajos in situ. Pero sí todo parece ir y venir sobre el paisaje, ampliando el espectro pictórico, tensionando gráfica, figuración y abstracción, citando la historia del arte, parodiando la pintura, planteando nuevos espacios perceptuales y reflexiones contextuales.

–¿CUÁLES HAN SIDO TUS TEMAS PRINCIPALES?

“Desde el paisaje y la gráfica, mi gran tema tiene que ver con la línea del horizonte. Las obras son pensadas desde el lugar donde se miran y no desde donde se hacen”.

–¿CÓMO ES ESO?

“Luego de las intervenciones paisajísticas, la gran obra de apertura fue el ‘Inquietante árbol blanco’ (2002, ‘Frutos del país’, MAC). Fue la primera pintura mural que hice, encontrando un equilibrio entre el tema del paisaje y el de pararse frente a un paisaje. Porque estar frente a una pintura mural es pararse frente al paisaje también. Ahora, mis obras no son decorativas, sino que completamente sígnicas, lo que tiene que ver más con el arte óptico. Yo estoy interesado en el fenómeno gráfico y en lograr estados de percepción real. El discurso pasa necesariamente por lo retiniano. Algunos referentes histórico-artísticos son la argentina Liliana Porter, Regina Silveira de Brasil y el alemán Franz Ackermann. Mi gran idea fue el problema de la representación como modo de reactivar un espacio. Y la forma más rápida de ocuparlo tiene que ver con la más antigua: pintar los muros. Hacer signos en las paredes”.



Simultánea multicolor, 2004. Esmalte al agua negro sobre el muro. 600 x 300 cm. Galería Animal, Santiago.

—¿SIGNOS ENCONTRADOS?

“Regularmente, las imágenes no son encontradas, sino que están hechas de fragmentos de diferentes lados para armar un todo que parezca verosímil. No lo tomo y lo pongo, sino que lo encuentro, lo escaneo, lo mutuo y lo cambio. Por ser un trabajo digital, en función de la pantalla, se pueden ver las tramas, el pixelado y la vibración de colores como con un zoom. Creo que, de alguna forma, a pesar de que es pintura mural, hay una lectura que tiene que ver con la estructura televisiva”.

—¿EL TRABAJO CON EL COMPUTADOR ES FUNDAMENTAL?

“Voy a ver el espacio primero, luego pruebo colores y materiales, para trabajar digitalmente en relación a eso. Creo que la estrategia de posicionamiento, la puesta en escena, es clave para los artistas contemporáneos. Mi trabajo se hace en función de proyectos para los lugares, pero a partir de una alquimia que hago en mi taller. Se hace investigando”.

—ESTA VERSIÓN DE LO CONCEPTUAL-PERCEPTUAL QUE PARECE MÁS CERCANA AL ESPECTADOR, ¿TIENE QUE VER CON EL CARÁCTER CÁLIDO DEL CONCEPTUALISMO LATINOAMERICANO?

“Un modelo es el brasileño. El otro día leí una especie de caricatura teórica, que planteaba que en algún sentido fue una suerte que los brasileños ‘copiarán mal’ el constructivismo y el suprematismo, porque así inventaron el neoconcretismo y saltaron a la escena internacional. Lo que hay que hacer —y de alguna forma busca mi trabajo— es ocupar estructuras formales internacionales, por decirlo de alguna manera, pero hablando del tema local con una vitalidad transversal”.

HIJO DE LA TRANSICIÓN

Camilo Yáñez dice que la obra hecha en la V Bienal de Mercosur, ha sido una de sus apuestas más políticas. Que “Cinética Eléctrica Surlatina” parecerá una discoteque, que será todo lo llamativa que pueda ser una sala oscura con enormes imágenes blanquinegras vibrando bajo la luz ultravioleta al ritmo de “el pueblo unido jamás será vencido” en versión electrónica. Pero que también es un discurso.

El montaje tiene dos escenas al muro. En una aparece ese chiste gráfico de “Simultánea multicolor”, donde un pintor realiza un trabajo abstracto, chorreando manchas de pintura cuando es interrumpido. “Para mí, esta figura es clave en la historia del arte chileno, en el momento que el grupo Signo se enfrenta a Forma y Espacio. Antes del Golpe Militar estábamos ahí”, comenta el artista. En la otra escena sale una imagen sacada del diario El Siglo con una protesta por los detenidos desaparecidos. Pero los carteles fueron cambiados por cuadros op-art: “Mi idea fue relacionar el movimiento óptico-cinético con el movimiento social, completando la pieza con un track de sonido que hice con Mauricio Díaz (Sokio) de ‘el pueblo unido’ cantada por una máquina. Es muy bonito, porque la cosa significativa pasa por ese grito de protesta cantado por la máquina que

destruyó al pueblo en el fondo. O sea, que se acabó el pueblo, los obreros se van y ahora todos somos funcionarios, operarios y usuarios”.

Dentro de la curatoría de Justo Pastor Mellado, el artista vuelve a tensionar el arte abstracto-cinético y la figuración, en una operación que cruza además la noción de espectáculo, para referirse tanto a la historia del arte latinoamericano, como al contexto de una región donde se han visto enfrentadas las dictaduras y el movimiento social.

—AUNQUE HAY UNA MIRADA ACTUAL, ESTÁ EL TEMA DE LA DICTADURA: ¿POR QUÉ INSISTIR?

“Es como fijar una opinión sobre una cosa latente. Nuestra generación ‘ha vivido más en transición que en dictadura’, como dicen Lucía Egaña y los FRAP (Frente Revolucionario de Artistas Populares). Pero seguimos determinados por ese sistema; por una autocensura y complacencia. Hoy todo convive con la falta de libertad. Incluso la escena de las artes visuales”.

—¿TE INTERESA EL VÍNCULO CON EL CONTEXTO A “LO ESCENA DE AVANZADA”?

“Esa transferencia de información tuvo la presión de la dictadura, lo que llevó a crear cierto lenguaje con un nivel de tal especificidad, que era como comer ulpo: es nutritivo, pero no para todos los días. Claro que tiene su lógica y su historia. Ahora, ¿cuál es el arte conceptual que me interesa? La poesía de Nicanor Parra o de Juan Luis Martínez. De gente que logra hablar los viejos problemas de nuevas maneras. Si miramos a artistas como Dittborn y Gonzalo Díaz, vemos que son completamente poéticos. ‘Rúbrica’ (2003, Díaz en Matucana 100) hablaba de la tortura. Pero era completamente sensual, un poema de amor”.

—O SEA, ¿LO POÉTICO ES UN RECURSO QUE ATIENDES?

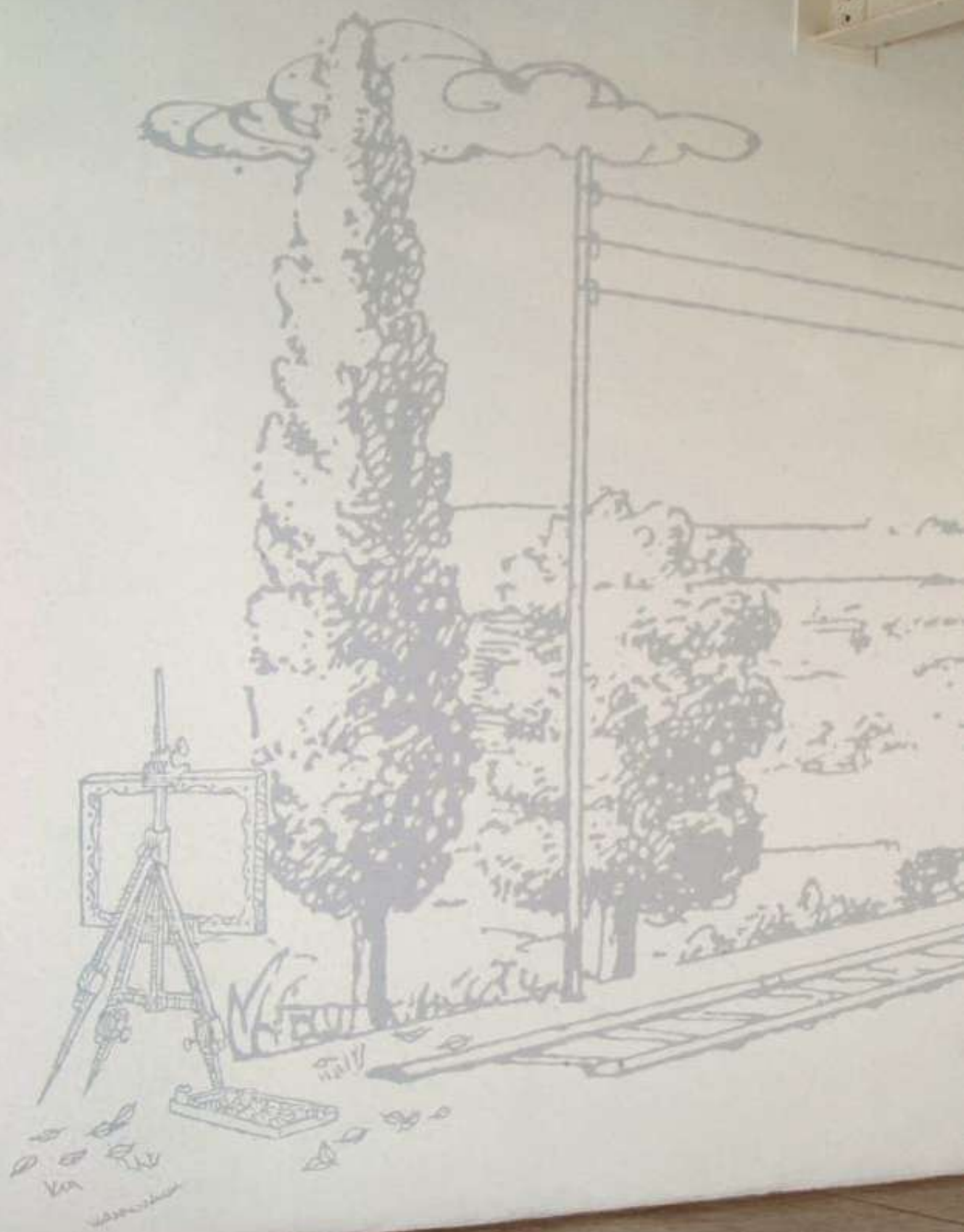
“Me interesan mucho el humor, la ironía y un estado poético cargado de información conceptual. Varios lugares de referencia donde la gente pueda indagar acerca de la obra. Pero, básicamente, me interesan los problemas reales y formales. Lo poético está en el estado perceptual. Uno ve un signo, pero también un problema de pintura, de textura, de cercanía, una cosa de escala. La palabra creación viene del griego que significa ‘traer a presencia’. Esa cosa me parece fundamental. Yo puedo hacer muchos bosquejos digitales, pero el montaje no se juega en el registro, sino que con el espectador, en el lugar. Mis obras son completamente instalativas, porque hacen que el espacio funcione de otra manera. Me interesa que la puesta en escena sea atractiva. Que la gente, cuando entra a la galería, sufra una codificación visual que no está en la televisión ni en los diarios ni en la vida urbana. Y eso porta una idea que también tiene una lectura política: toma una posición en el mundo”.

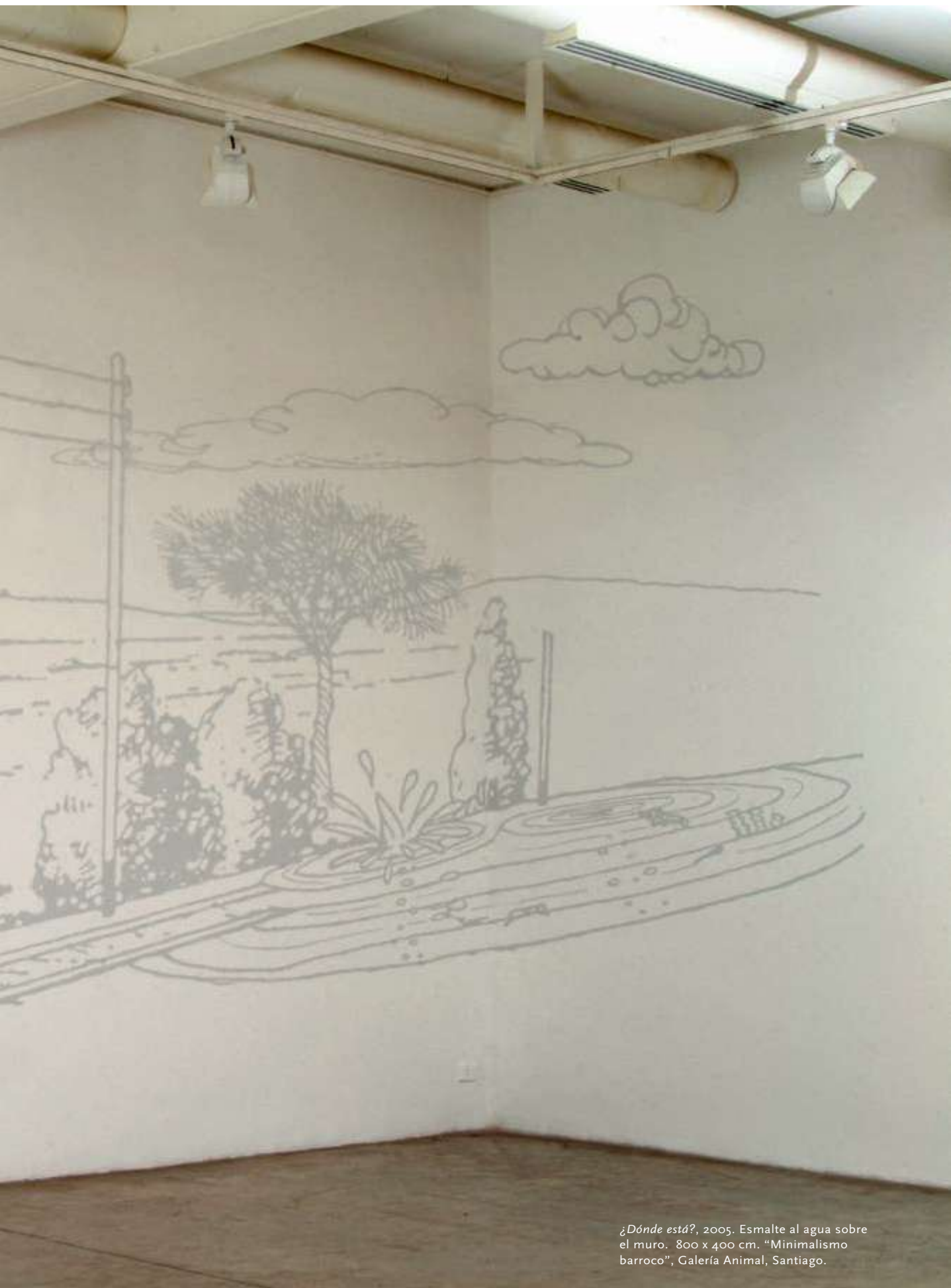
ARTISTACOCINEROGESTOR

“A principios del 2001, me invitaron a Matucana 100. Ernesto (Ottone), el director, llegó de Alemania para realizar el proyecto. Quería darle todo un impulso y una dinámica a este espacio que se iniciaba. Como nos conocíamos de nuestra época de estudiantes, me dijo: ‘¿Que opinas de esto?’. Así, en confianza. Sobre el galpón —que primero estaba destinado a teatro— yo le dije: ‘Déjenlo así y será el segundo espacio más grande para exposiciones, después de la Sala Matta (MNBA)...’ Así tendríamos un lugar reciclado. Como en las grandes capitales’. ¡Nunca pensé que iba a ser Coordinador de Artes Visuales! Pero así fue. Yo produzco arte y trabajo en Matucana 100 como el cocinero que siempre está saboreando la cuestión. Es como vivir en una constante reactualización de criterios, de obras, de sentido, y de investigación de las propias cosas. El trabajo de gestión me ha servido como actitud. Pero, además, trabajo en diseño y hago clases. Muchas muestras que he curado en Matucana 100 tienen que ver con el contacto que he tenido fuera con colegas o con los propios alumnos. Creo que uno tiene que ser permeable. Pienso que es clave para la sociedad que los artistas se tomen los espacios o los terrenos que son de diseñadores, publicistas o creativos. Finalmente, lo que hace uno es crear lenguajes. Lo que a mí me interesa es que las cosas pasen. Hay gente que, siendo muy talentosa no tiene una metodología para lograr exponer y mostrar. Hay otros que se han dedicado a escribir miles de textos, de proyectos, de obras, y que han expuesto por todos lados, y no pasa nada. Mi trabajo necesita un mínimo de producción. Prácticamente, mi taller es el computador, en el sentido que los proyectos están ahí. Tengo miles de anotaciones y se mezcla todo. De repente estoy haciendo una obra, dibujando, y se me ocurre algo, y veo una obra de no sé quién, y digo, podemos juntar éste con éste. Lo que me interesa es conectar cosas que nunca se van a conectar. En Matucana 100, mi forma de trabajar tiene que ver con tratar de escuchar al otro y ver cómo podemos hacer proyectos interesantes. Siempre he encontrado que en Chile todos compiten y lo hacen por un trabajo, por un pedazo de nada. De alguna manera yo siempre he tenido una actitud, no sé, de personalidad, de poder entender que los otros artistas tienen cosas que comunicar también. Es decir, que en el diálogo inter artistas se generan cosas completamente nuevas. Y esa cosa de fraternidad, que se da muy poco en Chile, con cierta gente la hemos podido establecer. Un diálogo más nutritivo y productivo”.

Cinética Eléctrica Sur Latina, 2005. Pintura mural con luz negra, ploter impreso adhesivo, track de sonido (colaboración de Mauricio Díaz "Sokio"). Dimensiones variables. V Bienal de Mercosur, Porto Alegre, Brasil.







¿Dónde está?, 2005. Esmalte al agua sobre el muro. 800 x 400 cm. "Minimalismo barroco", Galería Animal, Santiago.



Buren en la Séptima región, 2003. Intervención paisajística. VII región.

Malevich v/s Malevich, 2004. Cuarenta serigrafías en blanco y negro de 50 x 70 cm. sobre papel, pegadas sobre una columna de un parque en Hamburgo. Proyecto Ottensen, Alemania. (FOTOGRAFÍAS: CAROLINA HOEHMANN Y PHILIPPE VAN CAUTELEN).

El otro paisaje, 2003. Esmalte al agua y látex al muro. Galería Gabriela Mistral, Santiago.

Buren en la Séptima región.

El otro paisaje (detalle).

El inquietante árbol blanco, 2002. Esmalte al agua y látex sobre el muro.

600 x 500 cm. "Frutos del País", Museo de Arte Contemporáneo, Santiago. (FOTOGRAFÍA: CAMILO YÁNEZ).

Nocturna, 2004 (detalle). Pintura mural. Esmalte al agua negro. 500 x 500 cm. VIII Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, Ecuador.

Simultánea Multicolor, 2004. Pintura mural. Dimensiones variables. Galería Animal, Santiago.



(SANTIAGO, 1977) Pablo Ferrer entró a Licenciatura en Artes Visuales en la Universidad de Chile en 1995, pero congeló. En 1997, pasó por Ingeniería Civil Mecánica en la Universidad de Santiago. Al año siguiente, volvió a la casa de Andrés Bello como alumno libre en cursos de Dibujo. Hasta que finalmente sacó la carrera, formándose como pintor entre los talleres de Enrique Matthey y Gonzalo Díaz, para titularse en 2002. De inmediato ingresó al Magíster en Artes Visuales. Desde 2001, ha participado en varias colectivas, destacando “Cartografías del deseo” (Matucana 100), donde fue invitado por Gonzalo Díaz. Luego vienen “Escenográfica” (2003, Muro Sur Artes Visuales), “Mi maldito yo” (Ensamble Estudio Teatro) y “Fondo” (Galería B.O.A., Mendoza, Argentina). Hasta que irrumpe definitivamente en la escena local con “Épico: de Liliput a Brobdingnag” (2004), donde expone junto a Jorge Cabieses en Galería Gabriela Mistral. Con el mismo artista –más Christian Yovanne– ar-

man “Apetito de destrucción” en Galería Animal (2005), donde exhibió un díptico en gran formato con la imagen de un velorio. Un cuadro era pintura y el otro, un video con la misma imagen actuada por personajes reales en poses congeladas. Pablo Ferrer también ha participado en “Mecánica popular” (2004, Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia), “Sin miedo ni esperanza” (Museo Regional de Ancud) y en una colectiva de jóvenes realistas curada por Paz Castañeda en la Galería Cecilia Palma (2005, “Mimesis: nuevo realismo”). El artista ha sido ayudante de los docentes Paola Moreno, Gonzalo Díaz y Enrique Matthey (Universidad de Chile) y de Voluspa Jarpa (Universidad Vicente Pérez Rosales). En ambas instituciones trabaja actualmente como profesor de Dibujo y Pintura. En 2002 y 2005 ha recibido el Fondart. Este último año se prepara para participar en el envío chileno a la versión 2006 de Arco, la Feria de Arte Contemporáneo de Madrid, España.

BODEGONES GIGANTES

Avanzando la década de los 2000, Pablo Ferrer y Jorge Cabieses ya son una dupla conocida. Juntos irrumpieron con inusitada fuerza en el circuito artístico chileno a través de un par de exposiciones (en la segunda sumaron a Christian Yovanne). Muy jóvenes, estos artistas han llegado a espacios determinantes en la escena crítico-experimental, refrescando la pintura con estrategias que implican citas a la historia del arte, traspasos técnicos y un humor sutil que ha sido aplaudido por Gonzalo Díaz, maestro de ambos y Premio Nacional de Arte 2003. De una u otra forma, estos talentos han dado de que hablar.

Pero no hay que olvidar que son individualidades y que exponer juntos sólo ha sido una estrategia de inserción. En la concurrida muestra “Épico, de Liliput a Brobdingnag”, Ferrer fue el de los enormes formatos, donde los modelos eran juguetes representando escenas de la pintura clásica. Cabieses, el de las pequeñas imágenes de tragedia y dolor, pintadas a partir de fotografías de la revista Newsweek.

Ferrer es el que, cuando pinta, ocupa como modelos fantasiosas maquetas elaboradas por él con cartones, miniaturas y muñecos de plástico. Son escenografías en formato caja que parecen sacadas de sets cinematográficos o de cuentos infantiles, y que puede situar directamente en la galería o bien trabajarlas a través de procesos y registros, arrancando los mismos viejos temas pictóricos. Claro que exacerbándolos a lo largo y ancho de los muros: la representatividad, la ilusión, la superficie, las tensiones con lo real. Así puede revivir el repertorio de maestros como Tiziano, Tiépolo, Rubens y David. O también la borrosa toma en Polaroid de una película pornográfica.

El encuentro con una pintura de Adolfo Couve –“Santos de madera”– detonó una línea de investigación en Pablo Ferrer: “Ahí me pareció que ocurría algo raro, que había una especie de auto parodia. Era como el pintor realista

que sólo pinta modelos reales, porque es riguroso. Pero es incapaz de representar un santo y la manera de hacerlo era pintando un objeto. Había una especie de ilusión y de desilusión a la vez. Se anuncia el santo, pero también se denuncia el artificio, el montaje”.

Un tema que cruza la obra de este artista es la puesta en escena. Con todas las preocupaciones que ello implica, sobre la artificialidad, la pose y la contemporaneidad de la pintura. En maniobras de rango publicitario y con cierto registro televisivo, mancha y pigmento a gran formato arman un contrapunto con la fotografía y la noción de espectáculo. Sin salirse del marco ni del oficio académico –“mi trabajo es desde la pintura”, reafirma una y otra vez–, Ferrer otorga estatus crítico al lenguaje y lo inserta tanto en el circuito del arte experimental como en el contexto de imágenes mediatizadas en que vivimos, o de ultra-mediatización de la realidad.

El autor supo cómo entrar al circuito. “Sirvió mucho que Gonzalo Díaz me haya invitado a Matucana 100. Creo que mucha gente vio mi trabajo. En ese sentido, no puedo más que estar agradecido. Pero todo se ha dado a la par con la obsesión de producir cierta obra que a mí me ha interesado hacer. O sea, en la medida en que he trabajado, se han ido dando las posibilidades de mostrar. Nunca me he quedado con trabajos entrampados”, asegura el artista.

A estas alturas, Ferrer es de los jóvenes que no contacta a curadores, sino que ellos van hacia él. Que vende a través de Galería Animal, moviéndose ya en todo un ambiente de pintores. Además de reconocer cierta influencia de artistas como Díaz, Juan Dávila, Pablo Rivera, Langlois (hijo) y Dittborn, también se muestra interesado en el trabajo de Hamilton y Silva-Avaria, siendo cercano de Ignacio Gumucio, Alejandra Wolff, Voluspa Jarpa y –por supuestos– de su compañero de carrera, Jorge Cabieses.

Still life N° 2, 2002. Óleo sobre tela.
304 x 256 cm.

LA LECTURA MÁS FÁCIL

—¿CÓMO LOGRASTE QUE UNA PINTURA REPRESENTATIVA Y CLÁSICA ENTRARA EN UN ESPACIO EXPERIMENTAL PLAGADO DE OBRAS INSTALATIVAS?

“En ‘Épico’ pasó algo. Bueno, supongo que esos trabajos tenían un aspecto formal, cierta presencia. Había un esfuerzo sobre excesivo aplicado a objetos sin valor. Una especie de obsesión por hacer bodegones gigantes, por darle cierto acabado pictórico que siempre fue ocupado para temas heroicos. Entonces, me imagino que en ese espacio se producía una atención sobre el procedimiento, el tamaño y las temáticas”.

—¿Y SI HUBIERAS MOSTRADO FOTOS DE ESAS ESCENAS EN LUGAR DE PINTURA?

“La tensión bajaría. Estas pinturas no son planas como una foto, sino que efectivamente hay superficie, hay diferentes materialidades, un registro de superficie material, que es fundamental. No son pinturas fotográficas, están picturizadas. Y justamente ahí está la tensión. Hay una cuestión corporal y también de escala”.

—TAMBIÉN HAY TEMAS MÁS CONTEXTUALES.

“Había algo que pasaba a través de las etapas de la obra. Primero estaba el montaje, luego la fotografía del montaje, y finalmente la representación de ese montaje. Esta puesta en escena está hecha con puras cáscaras. Es un montaje evidenciado como montaje. Y eso podría transportarlo a los medios de comunicación. Armo la estructura de la escena y otorgo validez a los personajes. Es una especie de espacio inestable que se construye en la galería, que toma lugar en la trama y que siempre tiene algo de desilusionante. Es como una representación completa. Es lo que me interesa de esos trabajos con montaje. Que sean un simulacro; que sean la figuración de algo, pero que no alcancen a ser totalmente esa otra cosa que se simula”.

233

—¿COMO EN LA NOCIÓN DE “ESPECTÁCULO” DE GUY DEBORD (LA SOCIEDAD ACTUAL PREFIERE LA APARIENCIA AL SER: “TODO LO QUE ERA VIVIDO DIRECTAMENTE SE APARTA EN UNA REPRESENTACIÓN”)?

“Esa es otra cuestión que tiene la escena pictórica. Se transforma en espectáculo en la medida que haya una distancia. Y las escenas siempre la requieren. Desde el momento que desaparece esa distancia, deja de ser escena y se pierde el punto de vista. La gracia de la pintura es que siempre ha sido eso. O sea, la pintura siempre ha sido un montaje, a diferencia de la fotografía que tiene ciertos caracteres de índice. Hay un cuerpo delante de la cámara que deja su huella sobre la placa fotosensible”.

HISTORIA DE ENGAÑOS

“La fantasía que yo tenía cuando entré a la Escuela, era que no se podía pintar. Y esa inquietud me hizo investigar sobre qué se estaba haciendo, quiénes pintaban en el mundo y qué posibilidades había. Ahora me parece que esa historia súper pesada de la pintura tiene una doble cara. Es una especie de acervo gigante de imaginarios que uno arrastra. Pero también una historia que desde aquí es bien rara. Porque la relación que uno tiene con eso es a partir de los libros y esa distancia que hay con los originales hace que uno pueda sacar cosas de diferentes lados en forma un poco patuda. Es una disponibilidad muy total, donde está todo a la mano, pero a la vez de manera precaria. Esa cuestión está en mi trabajo. Tengo una especie de memoria de historia del arte bien amplia, pero siempre a través de reproducciones. Yo no he viajado a Europa. Mi relación con la historia del arte siempre ha sido a través de esa cuestión engañosa. Uno ve la foto, pero deja de ver cómo está impresa para mirar a través de la reproducción la pintura original. Uno ve las obras en un espacio de restricciones”.



—QUE LA OBRA CONTEMPORÁNEA SE DEFINA POR SU NIVEL DE CRÍTICA, POR SUS NEXOS CON EL CONTEXTO, CON ASPECTOS SOCIALES, POLÍTICOS, ¿NO JUEGA EN CONTRA EN LA MEDIDA QUE SE VE FORZADA A TOMAR ESE LUGAR?

“Estoy consciente que eso puede ocurrir.

El público tiene una especie de expectativa de lectura, y tiene ganas de que tenga resonancia. Los trabajos en los que he estado tienen ese aspecto circunstancial que al tiro somete a la obra a una lectura. Pero tienen otro campo de trabajo que en realidad expresa mucho más que una cuestión del momento, circunstancial, y que va más allá de los medios de comunicación o de la publicidad, y tiene que ver con el problema de la representación. Con un problema de la escena en la representación, que me parece mucho más amplio e interesante como para desarrollar”.

—¿CÓMO ACTUALIZAS UN TEMA TAN CLÁSICO?

“Quería abordar ese problema en una forma experimental, que fuera reflexiva al propio proceso de la recepción, con un tipo de referente que me permitiera reflexionar respecto a esos asuntos artísticos. Trabajar con modelos de la experiencia. Uno podría pensar el arte como una especie de conciencia de época, como una respuesta, una fidelidad de algo que está ocurriendo por debajo. Pero el valor de las obras se puede medir por cierta distancia. Uno no puede saber cuánto valen todavía. Hay muchas obras que son ultra efectistas, impresionantes. Me acuerdo de la discusión de arte y política de 2004 (al realizarse el Coloquio Internacional organizado por la Universidad de Chile y Arcis). Anduve un tiempo largo sumamente obsesionado por ese problema. Pensaba: si haces un trabajo fuertemente político, te puedes transformar en un activista, en un artista ingenuo. Y la actitud que uno puede tener respecto a ese contexto, puede ser de lo más variada. Hay artistas que no muestran sus obras en galerías ni en museos, porque todo eso sería un negocio. Y hay artistas que sólo exponen en

galerías comerciales y creen que los que no lo hacen viven del Estado. No se puede estar en todas. Ser una especie de Jesucristo social que asume una crítica y que está ayudando. También eso se puede transformar en una movida para instalarse”.

—EXACTAMENTE, ¿CÓMO TE INFLUYÓ GONZALO DÍAZ?

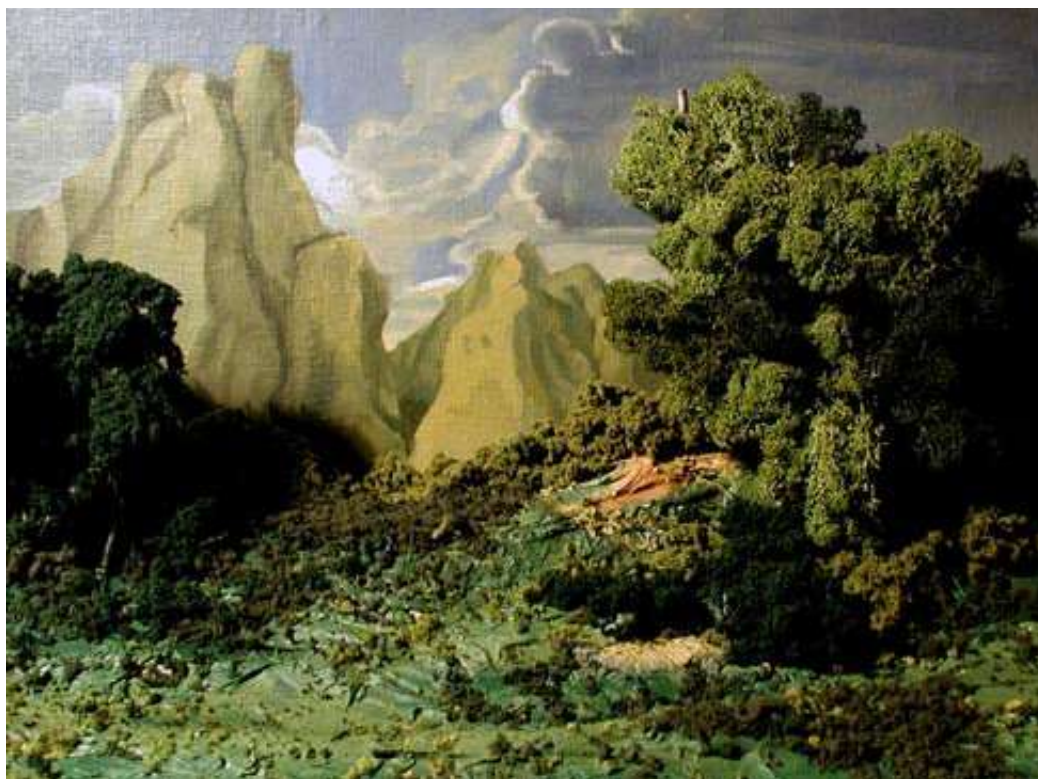
“Él es una persona que sabe mucho de pintura y de historia del arte. Y es un buen ejemplo para el tema que estamos hablando. Tiene un montón de obras que está relacionado con asuntos locales y políticos. Pero siempre trabaja en ese tipo de asuntos de una manera artística distanciada. O sea, la obra antes que nada es una obra visual que se sostiene así misma y en la que no se puede leer una crítica o una idea específica así como quien lee el diario o un graffiti en la calle. La obra no se puede limitar a eso. Hay una subjetividad y creo que esa forma de ver el arte me influyó mucho. O sea, yo creo que el arte es político, pero no debe volverse panfletario, sino reflexivo en sí mismo —respecto al arte— y con presencia visual. Porque esto es lo que uno hace: objetos. Y, aunque quieran meter un discurso gigante, al final la obra se queda sola y es el objeto que hizo uno no más. Ante la seducción hay algo más, que podría ser muchas cosas, un desengaño, una subjetividad, algo más difícil de nombrar quizás. Ese aspecto crítico que espera el espectador es una especie de primer paso. La lectura más fácil. Aparte de ser reflexivo, también se construyen imaginarios, se construye un mundo de relaciones y de formas. Una subjetividad”.

—PERO AL TRABAJAR CON MAQUETAS, MUÑECOS DE PLÁSTICO Y CON LA ARTIFICIALIDAD, ¿NO PROPONES ACASO UNA MIRADA SOBRE CHILE ACTUAL, SOBRE ESTA SOCIEDAD DONDE EL ÉXITO ECONÓMICO ES UN FULGOR ENGAÑOSO Y LOS ÍDOLOS NO SON MÁS QUE CREACIONES DE FARÁNDULA?

“No. Sería moralista de mi parte. No es un asunto que me interese”.



Cuadro plástico, 2005. Díptico. Proyección audiovisual sobre el muro y óleo sobre tela. "Apetito de destrucción", Galería Animal, Santiago.



Paisaje sin Polifemo,
2003. Caja de acrílico,
maqueta, ampolleta y
ventilador.
50 x 50 x 70 cm. Muro
Sur Artes Visuales,
Santiago.

Still life N° 3, 2003.
Óleo sobre tela.
425 x 330 cm. Vista en
exposición "Épico: de
Liliput a Brobdingnag",
Galería Gabriela Mistral,
Santiago.





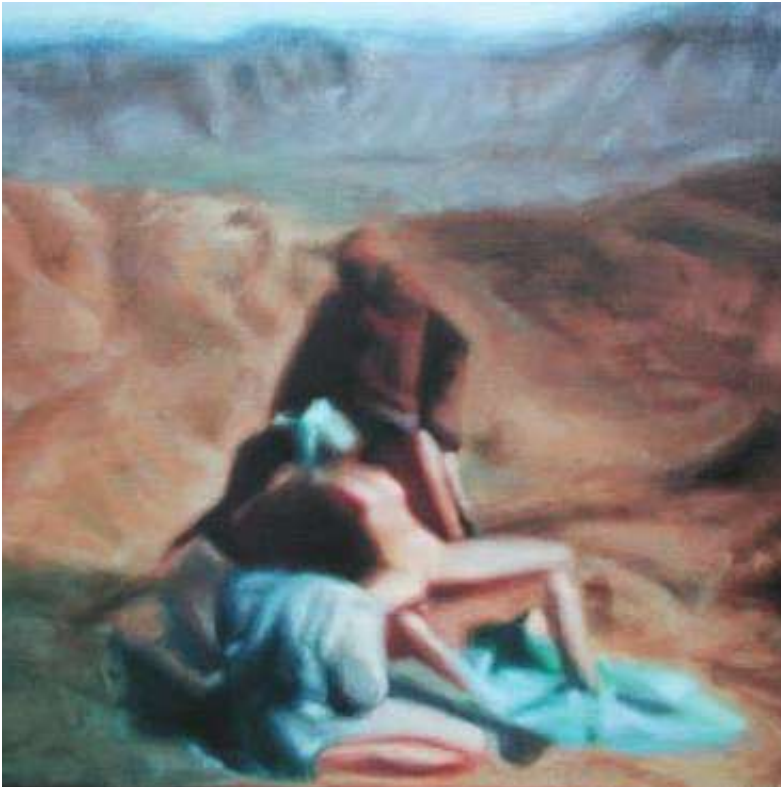
Still life N° 1, 2002. Óleo sobre tela.
250 x 130 cm.

Still life N° 4, 2003. Óleo sobre tela.
250 x 210 cm.





EN ESTE MISMO LUGAR EN 1889
PEDRO LIRA
FUNDO SANTIAGO DESDE
SU TALLER.
PARA ELLO FUE NECESARIO
CAMBIAR EL CURSO DEL RIO
MAPOCHO Y REDUCIR GRANDES
PEÑASCOS.
ESTA NOTABLE EMPRESA
AUSPICIADA POR FRANCIA
TIEMPO DESPUES
FUE POSIBLE GRACIAS A LA
BUENA VOLUNTAD DE 17
HOMBRES QUE VISTIERON TRAJES
Y ARMAS DE UTILERIA



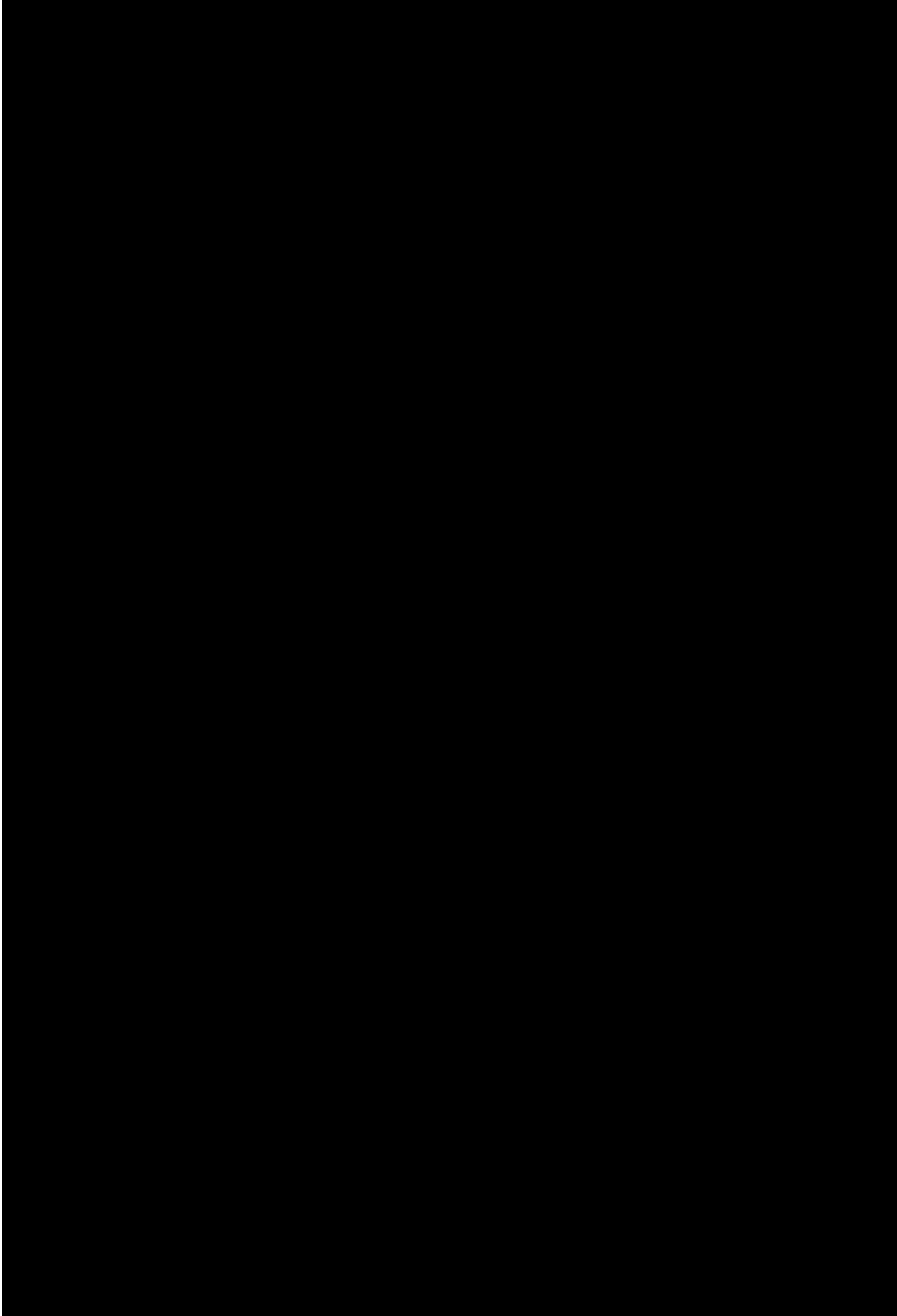
Intervención en el Cerro Santa Lucía, 2004. Placa de piedra inscrita con texto sobre Pedro Lira y su obra La Fundación de Santiago. 70 x 50 cm. Plaza Pedro de Valdivia, Cerro Santa Lucía, Santiago.

Intervención en el Cerro Santa Lucía (detalle).

Anatomía, 2002. Políptico. Óleo sobre doce cartones entelados. 30 x 25 cm. c/u.

Cuadro plástico N° 1, 2004. Óleo sobre tela. 110 x 73 cm.

Juguetes, 2002. Óleo sobre tela. 70 x 50 cm.



AGRADECIMIENTOS:

Fondo Nacional de la Cultura y las Artes (Fondart)

Centro Cultural Matucana 100

Alfred East

Galería Animal

Museo Nacional de Bellas Artes

Museo de Arte Contemporáneo

Sepiensa.cl

Critica.cl

Escáner Cultural

Portaldearte.cl

Web Universidad de Chile

Portal Memoria Chilena (Biblioteca Nacional)

Juegos Diana

Café Ikabarú

Ignacio Jofré

y muy especialmente a Rodrigo Hidalgo



BBVA

1886

Johnson's

CHILE ARTES EXTREMOS

en el cambio de siglo
nuevas tendencias

Sergio Rojas
Guillermo Machuca
Carolina Lara