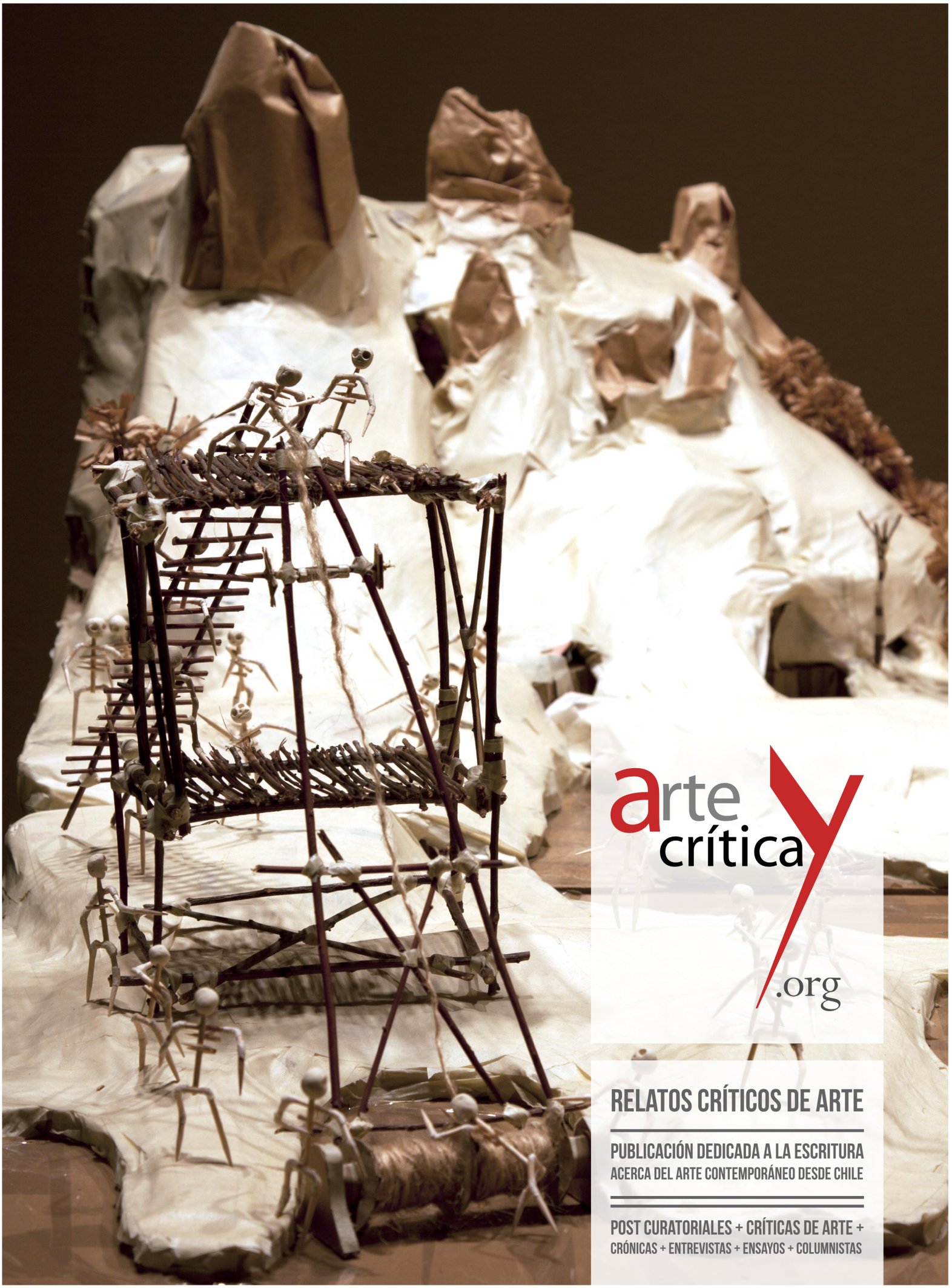


arte y crítica .org

RELATOS CRÍTICOS DE ARTE

PUBLICACIÓN DEDICADA A LA ESCRITURA
ACERCA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO DESDE CHILE

POST CURATORIALES + CRÍTICAS DE ARTE +
CRÓNICAS + ENTREVISTAS + ENSAYOS + COLUMNISTAS

ARTE Y CRÍTICA

Adrede Editora
Seminario #295, Providencia
Santiago de Chile
+56 2 250 456 78
info@adrededitora.cl
adrededitora.cl

ISSN: 0719-3270
Santiago de Chile

Asesoría digital:
A Pie
escribenos@apie.cl
+56 9 947 042 53
Santiago de Chile

Imagen portada:
Cortesía de Javier Rodríguez

Licencia:
Algunos derechos reservados.
Revista Arte y Crítica se encuentra bajo una Licencia Creative Commons:
Atribución / No Comercial / Sin derivadas / 3.0 / Internacional.

ADREDE EDITORA
libros con propósito

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes
Gobierno de Chile

ÍNDICE DE CONTENIDOS

Miradas retrospectivas del arte chileno contemporáneo: sed de archivo y reescrituras de la historia 4
Estado, pasado, papeles y voluntades. Sobre el libro “La construcción de lo contemporáneo” de Estudios de Arte 7
Sobre “Un desafío a la luz” en el Museo Nacional de Bellas Artes 10
Tinta corrosiva y papel que se deshace: la retrospectiva a Langlois Vicuña en M100 . . 12
Himnos y paradojas. Traducciones del (ser) republicano 14
Un puente con el Perú: entrevista a Natalia Majluf, coordinadora del proyecto trinacional "José Gil de Castro y su tiempo" 16
Adelantos de “Chile Arte Actual II”. Conversación con Gaspar Galaz 19
Fe en el Sur. Sobre "La Imagen Barroca" en la Biblioteca Nacional 23
Retrospectivas Introspectivas 25
Acontecimiento y memoria en algunas películas del cine chileno reciente 27
El espacio y el cuerpo de la tortura: algunos casos de su representación artística en Latinoamérica (Segunda parte) 29

MIRADAS RETROSPECTIVAS DEL ARTE CHILENO CONTEMPORÁNEO: SED DE ARCHIVO Y REESCRITURAS DE LA HISTORIA

La investigación histórica del arte en Chile, en forma de curatorías, publicaciones, seminarios y proyectos de diverso perfil, ha inundado la escena artística en los últimos años. Confluyen en ello diferentes variantes, las que dieron a este quinto número de arteycrítica.org la oportunidad de pensarlas desde su contingencia.

por Carol Illanes

mayo 2013

.

En cuanto a la voz que prescribe 'debes resistir (en la misma medida que debes pensar o escribir)', implica desde luego que el problema del tiempo presente no es en modo alguno comunicar, lo que retiene la atención y constituye una cuestión es más bien lo que presupone esta prescripción: ¿qué o quien es el autor (el destinador) de ese mandamiento? ¿Cuál es su legitimidad? Es para pensar que esta orden ordena que la cuestión se deja abierta, si es cierto que ese "debes" preserva y reserva la venida del futuro según su carácter inesperado.

Jean-François Lyotard, Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo

I

A finales de marzo del presente año, las investigadoras del proyecto "Reactivación del Archivo Guillermo Deisler", dirigido por Mariana Deisler Coll, dictaron un par de seminarios que tuvieron por objetivo socializar la iniciativa que busca inscribir un material inédito del artista compuesto por más de 10.000 objetos (entre obras, correspondencia, documentos y publicaciones). Mediante ésta, entendí, sería posible hacer aparecer variados antecedentes que nos obligarían a repensar las experimentaciones del arte en dictadura, principalmente, el carácter pionero o único de algunas de sus manifestaciones.

Por otro lado, el 25 de abril la artista Voluspa Jarpa realizaría un conversatorio a propósito de su libro Historia Histeria que recopila una parte importante de su trabajo. La instancia estaría enmarcada en la discusión de las condiciones de visibilidad y escritura del relato histórico chileno, y su relación fáctica con los aparatos económicos y de poder. En ambos eventos, el primero (optimista) desde la investigación historiográfica, el segundo (fatídico) como herramienta para la producción de obra, tenían al dispositivo archivo como protagonista, como posibilidad inicial de una obsesión por transparentar el pasado reciente. El "paradigma del archivo" como lo ha denominado Anna Maria Guasch, sin embargo, no tiene relación con el pasado; enfatiza el lugar activo del presente en tanto le da forma a ese pasado. La condición archivable del archivo, dirá Derrida, lo proyecta como una cuestión del futuro en sí mismo.

II

La investigación histórica del arte en Chile, en forma de curatorías, publicaciones, seminarios y proyectos de diverso perfil, ha inundado la escena artística en los últimos años. Confluyen en ello diferentes variantes, las que dieron a este quinto número de arteycrítica.org la oportunidad de pensarlas desde su contingencia.

Los ejemplos que permiten leer esta "tendencia" son abundantes. La exposición "70/80 Memoria y Experimentalidad" en el Museo de Arte Contemporáneo del Parque Forestal durante los meses de junio y septiembre del 2011 (que incluía un extenso y dedicado montaje de archivo), el Concurso de Ensayos CEDOC Artes Visuales, las conversaciones "Activación de la Memoria MSSA", el proyecto "Documentos del arte latinoamericano del siglo XX" y su plataforma web www.documentosartechile.cl, el relanzamiento del catálogo de "275 días", incluso el programa de televisión "Maestros de la Forma y el Espacio" emitido por ArTV.

Así, pareciera que, ya cansados del "lugar común" de la carencia de historia del arte local, diversos actores se han dedicado a la creación de espacios (teóricos, discursivos y físicos) que miran el pasado reciente con el fin de contribuir a su subsidio y su revisión, pero también a su reescritura y, por que no, a su destrucción. Un trabajo simultáneo en diferentes blancos, que ha ido lentamente desplazando el desalentador "todo por hacer" que muchos escuchábamos en nuestra formación como futuros "estudiosos de las artes".

III

Digo diferentes blancos porque esta tendencia ocurre tanto desde voces jóvenes como desde las ya consagradas y tanto para comenzar a administrar el múltiple abanico de manifestaciones del arte actual, como para seguir repasando los referentes que se han posicionado como tales: "se olvida para recordar, se recuerda por ausencia" decía José Nordenflycht refiriéndose a las melancólicas máquinas historiográficas.

Un ejemplo podría ser el que los organizadores del Salón de Estudiantes de la Universidad de Chile, inaugurado este año, por primera vez desde su origen, llevaran a cabo la creación de un archivo del Salón. La necesidad de inmortalizar no solo su proyecto curatorial sino el de las generaciones anteriores, habla de un momento importante para la relación entre arte e historia y políticas de archivo. Pero, sobre todo, comprueba que, el que la producción contemporánea local y el medio que la soporta se haya inclinado en los últimos años a la tarea de pensar su historia es un diagnóstico que, a la diferencia de otros, comienza a tener consecuencias prácticas.

La complejidad de ello, sin embargo, viene también desde diferentes blancos. Las consecuencias de que adquieran real importancia los procesos de construcción del relato histórico, no se hayan solo en la destitución de los otrora discursos hegemónicos, así como también las diversas homogeneizaciones de las que son responsables: el aburrimiento que han causado las cacofonías de ciertos nombres y periodos ha obligado para bien a la teoría local a buscar más horizontes, muchos de ellos carentes de espacios o recursos para concretarse (la moda del estudio de la cultura de la Unidad Popular, no es otra cosa que el resultado del empalago que ha llegado a producir el nombre avanzada).

Por otro lado, lo que le daba una historia a la historia del arte chileno, sus fábulas sociopolíticas, han ido aparentemente disolviéndose a causa de la primacía de lo internacional, que pone en crisis la noción de contexto local (la dictadura incluso, como dice Sergio Rojas, puede hoy asimilarse como parte de la posmodernidad globalizada del capitalismo, es decir, como un acontecimiento internacional).

IV

Hace bastante que son malos tiempos para la disciplina de la historia del arte. Y no hablamos solo de la inmanente ruptura que la modernidad artística le habría suturado. Si bien identifica la destrucción de la linealidad histórica, no hablamos del fin del arte de Hegel, revisitado por la neovanguardia y la profusión de los lenguajes posmodernos, sino de aquello que la historiografía ha repasado con temores desde que esas sentencias no pudieron irse jamás.

La supuesta crisis de la disciplina de la historia del arte lleva varias décadas circulando en el debate académico, propulsado con fuerza luego de que Hans Belting anunciara su fin, allá en los años 80. Una crisis que paulatinamente irá, por un lado, relevándole responsabilidad a la crítica (y a la tarea filosófica, había dicho Danto) y, por otro, haciendo que la obra de arte contemporánea, la compleja y desbordante obra de arte contemporánea, abriera su espacio de estudio al de la visualidad (ampliación que dio origen a los Estudios Visuales).

En resumen, si algo hizo el arte contemporáneo, ante el fracaso de la "ciencia" de la historia que intentaba asimilarlo, fue democratizar las formas en que éste fuera abordado, cuando quedó exhibida su condición retórica, ficticia y provisoria. Como apunta Sergio Moyinedo en su ensayo historia=Historia=Historiografía "no es posible el acceso a los hechos del pasado por fuera de su constitución textual bajo las restricciones de las narrativas históricas vigentes en el momento de la aprehensión de algo como obra".

Vaya lío. Pero, ¿qué destino corre entonces el frenesí actual de revisitar el pasado ante un terreno tan sombrío –lúcidamente sombrío– como el de la historia? Quizás nos sirva cambiar la perspectiva del asunto: la interdisciplinariedad en los estudios académicos, la figura del curador independiente en el campo internacional, el rol curatorial en la inscripción de relatos y, a su vez, el del catálogo en relación a la editorialidad de los textos sobre arte (estos dos últimos puntos se apoyan en la idea de que exposición sin catálogo por ejemplo preescribe hoy su evanescente, por no decir inexistente, destino), pero también las publicaciones con marcos de larga duración y el lugar del archivo que ha ganado en la labor curatorial , entre otras consecuencias, han permitido que el escenario aparezca como "disponible", a ratos abrumadoramente. Fracaso como potencia, es una verdad que lo supo muy bien la crítica de arte desde sus inicios, no así la historia que todavía la aprende a empujones.

Dicha apertura, sin embargo, sería miel sobre hojuelas si existiera un respaldo institucional que permitiera consolidarlo (resulta difícil no tocar siempre el "lugar común" de la carencia). Y es allí quizás donde reside un sentido político en toda esta sed de archivo.

V

Este dossier de arteycrítica.org pretende abordar algunos de los problemas de las incidencias que estas expansiones han producido en la escena artística local. Dos de los textos que lo componen atenderán exposiciones retrospectivas recientes. La crítica "Tinta corrosiva y papel que se deshace: la retrospectiva a Langlois Vicuña en M100" de Catalina Urtubia, se detendrá en la actualidad de este referente del arte chileno a partir de las herencias conceptuales y formales, así como también algunos de los factores que influyen en su recepción. Por otra parte, en la crónica "Sobre 'Un desafío a la luz' en el Museo Nacional de Bellas Artes", de manera incisiva, Andrea Lathrop cuestionará las prioridades institucionales e insolvencias curatoriales de la muestra del artista danés Asger Jorn.

Siguiendo con el análisis de las condiciones

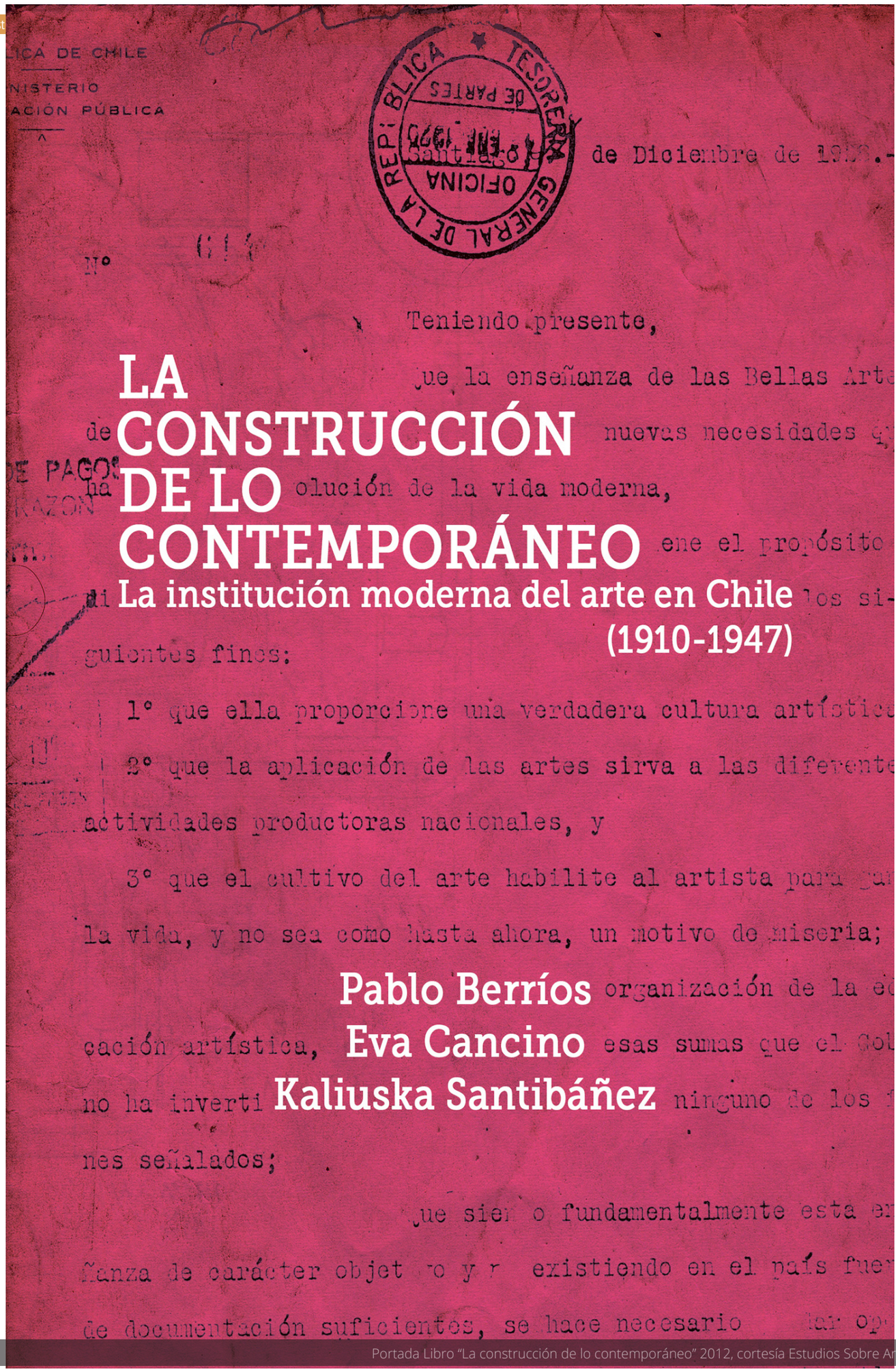
de exhibición de las muestras que rescatan personajes significativos, Juan José Santos, reflexionará sobre las operaciones de reificación cuando los objetos biográficos ingresan en el marco museístico; lo privado y lo público y sus traspasos generados en el culto a la imagen son algunos de los asuntos advertidos en "Retrospectivas Introspectivas".

El lugar de la institución, desde la perspectiva de la investigación en proyectos de levantamiento de archivos, será tocado también por Natalia Majluf en la entrevista realizada por Belén Bascuñán, donde reflexiona sobre las posibilidades que la instauración de redes de trabajo internacionales podrían permitir al fomento de la investigación, a propósito de dos de sus proyectos. En "Fe en el sur" de Matías Allende, encontraremos la revisión a un proyecto que va en esa línea, la muestra "Athanasius Kircher: La Imagen Barroca en la Biblioteca Nacional" exhibida el pasado año, que presentaba una experiencia estética del complejo conocimiento del alemán Kircher. El autor repasará las distancias actuales con la empresa religiosa científica que en el siglo XVII planeaban comprender la complejidad del tercer mundo.

Desde el cine, en su ensayo "Acontecimiento y memoria en algunas películas del cine chileno reciente", Lathrop aplicará la revisión retrospectiva a aquellas piezas de la producción cinematográfica chilena que, mediante tópicos que tocan la memoria local, participan de la construcción de identidad a partir de las fracturas que en la subjetividad individual a ejercido la historia política.

Pero la mirada retrospectiva también es analizada en este número a partir de la producción editorial de textos sobre arte. Lucy Quezada se detendrá en la segunda publicación del grupo Estudios de Arte "La construcción de lo contemporáneo". En su crítica "El Estado del pasado" la autora se detiene en algunos de los contenidos del libro sobre la enseñanza artística, principalmente el rol del Estado que en otros tiempos era posible visibilizar respecto a la Academia. Por otro lado, en la entrevista realizada a Gaspar Galaz por Daniel Reyes y quien escribe, el historiador cuenta el estado y proceso del libro "Chile Arte Actual II" insistiendo en la complejidad de asimilar la diversificada y extensa producción artística joven; un contexto diferente al que en otros tiempos les tocó a él y a Milan Ivelic historizar.

Nos aventuramos entonces en la tarea de pensar una contingencia, una que proyecta aperturas significativas en la producción curatorial y escritural de la escena artística local. El primer pie forzado será también el último: la nulidad de la distancia para su reflexión, es decir, el carácter extremamente contemporáneo de dichas aperturas y la conciencia de que la historia del arte no es lo que ha sucedido, sino, como dice Sergio Moyinedo, ese algo que está todo el tiempo sucediendo.



LA CONSTRUCCIÓN DE LO CONTEMPORÁNEO

La institución moderna del arte en Chile (1910-1947)

Pablo Berríos
Eva Cancino
Kaliuska Santibáñez

Portada Libro "La construcción de lo contemporáneo" 2012, cortesía Estudios Sobre Arte.

ESTADO, PASADO, PAPELES Y VOLUNTADES. SOBRE EL LIBRO "LA CONSTRUCCIÓN DE LO CONTEMPORÁNEO" DE ESTUDIOS DE ARTE

Hubo un tiempo en que la historia del arte chileno sí pudo leerse desde la historia de la academia. Hoy nos queda la añoranza de un tiempo en que el Estado trazó las líneas de la enseñanza artística y de la institucionalidad cultural como proyecto de nación.

por Lucy Quezada

mayo 2013

Los debates por la educación pública en el país parecen haber llegado a un punto particular. Pensemos en acontecimientos como la como destitución del Ministro de Educación Harald Beyer, o las declaraciones de algunos presidenciables –desde Golborne: "si alguien de buena situación económica puede pagar la universidad, por qué tendría que ser gratis", hasta Bachelet: "No es justo que el Estado pague la universidad de mi hija si puedo pagarla"– que nos confirman lo que siempre creímos saber pero nunca pensamos como una realidad, cegados por la esperanza ilusa de creer en aquellos que dicen ser socialistas o de una izquierda renovada. El aumento surrealista de las matrículas en universidades privadas, la creación de nuevas carreras, la subida en los aranceles y el endeudamiento son algunos síntomas del diagnóstico: un mercado educacional con una oferta exorbitante pero inconsistente, una absurda y alta demanda, y unos defensores y protectores que velan porque este escenario no cambie sino que se refuerce. Refuerzo también que toca a la enseñanza artística universitaria, que tiene a su haber la cantidad inverosímil de más de quince escuelas de arte activas en todo el país.

Bajo este panorama, aquella tesis que versa sobre la posibilidad de una historia del arte chileno como una historia de la academia, puede verse consolidada a la vez que desbaratada, si se piensa que el foco se pierde en un número de escuelas que producen año a año una cantidad de artistas titulados digna de un cuento fantástico. A pesar de ello, lo cierto es que hubo un tiempo en que la historia del arte chileno sí pudo leerse desde la historia de la academia. Era el mismo tiempo en que el Estado era aún el responsable directo de la enseñanza universitaria a nivel país, teniendo un proyecto que comprometía a la institucionalidad estatal con la enseñanza artística superior, en relación a los vaivenes políticos, sociales y económicos que la nación completa iba sufriendo.

"La construcción de lo contemporáneo. La institución moderna de arte en Chile" (2012) es la materialización de una investigación que tiene como eje central este asunto, ligándolo al concepto de modernidad, el cual tiene entre sus características la de otorgarle al arte una importancia crucial en los proyectos institucionales, desde el siglo XVIII en adelante. Constituyéndose como la segunda parte de una investigación de largo aliento, que tuvo como primera entrega la publicación de "Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile" (2009), este segundo libro retoma la celebración del Centenario de la Independencia en 1910 y la inauguración del Museo Nacional de Bellas Artes (acontecimientos que le dan fin al primer libro) para llegar hasta la fundación del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile (1947). Dentro de este arco temporal, la enseñanza artística superior se despegará de la rigidez impuesta por los preceptos de la Academia, sufriendo cambios que incluyen el debate por el papel de las artes aplicadas en la enseñanza artística, las transferencias desde Europa al escenario chileno (a través de los artistas pensionados por la dictadura ibañista), el aparato de extensión cultural y artística desplegado por la Universidad de Chile, entre otras cuestiones.

El espesor de estos acontecimientos se encuentra demostrado a través de un particular enfoque puesto en la historia institucional del arte: la oblicuidad es el concepto utilizado por los autores para aproximarse a una historia del arte que deja atrás el eterno binomio del relato artista-obra, para concentrarse en el sustrato construido por decretos y disposiciones que desde el aparato estatal dan cuenta de las voluntades de un proyecto moderno, en donde el arte sería crucial para alcanzar la modernización de la nación.

Este es un paso de las obras a los documentos, de la voluntad artística y creativa a las voluntades político-institucionales, de las imágenes a las palabras, de los óleos sobre tela al papel roneo mecanografiado. Ambos enfoques nos proveen de aparatos analíticos específicos, por ello es que este libro está lejos de ocupar lugar en el velador del dormitorio, junto a los libros de los que no podemos despegarnos, y muy cerca de estar sobre un escritorio de trabajo o en el estante de los libros ya revisados. Y digo acá revisar porque las palabras de un decreto son datos que se cotejan. Se pueden construir valiosas hipótesis sobre ellos, dibujar posibles contextos y hacer caer mitos, pero estos documentos cargan siempre con la caducidad de su interpretación limitada al espectro de sus referencias institucionales.

Los límites interpretativos del relato artista-obra corren claramente por otras vías. Ambos enfoques se complementan, y la publicación de una investigación rigurosa y densa en datos siempre habrá de servirnos

–como lectores más que como investigadores– para replantearnos la escritura tradicional de la historia del arte chileno, que se ha instituido más como la repetición de una literatura que desde un abordaje crítico. Los libros de velador serán los más atrapantes, pero todos sabemos que no siempre son los mejores.

Con todo, la mirada del colectivo Estudios de Arte está dirigida a un pasado de voluntades e intenciones materializadas en papeles, a un escenario en que la institucionalidad política mantenía aún un compromiso con la marcha de la enseñanza de arte en el país.

Hoy, cuando se reducen las horas curriculares de Artes Visuales en la enseñanza básica y media, cuando el Estado no tiene una política de financiamiento museal acorde a las necesidades del contexto chileno, o cuando el Estado invierte en una fantasía floral como decoración para los jardines de La Moneda (ver artículo relacionado), nos damos cuenta que este compromiso ya no existe. Nos queda entonces la añoranza de un tiempo en que el Estado trazó las líneas de la enseñanza artística y, por qué no decirlo, de la institucionalidad cultural como proyecto de nación. "La construcción de lo contemporáneo" es un material en el que podemos fundar esa añoranza. Se nos muestra un contexto a través de datos que no podemos rebatir; la palabra sobre el papel es demasiado "real", y ahí es cuando el mito de los tiempos mejores que no volverán deja de serlo, convirtiéndose en una historia que realmente ocurrió.

En una escena artística como la actual, es claro que el Estado no domina la institución moderna del arte: hay un empobrecimiento de la institucionalidad artística estatal a la vez que la modernidad selló su fracaso definitivo como proyecto. Seamos post, ultra o tardomodernos, el Estado ya está desligado, y existen nuevas instituciones que dominan el panorama: curadores, coleccionistas, museos privados, galerías, teóricos, historiadores. ¿Qué tipo de voluntades tienen estas nuevas instituciones? ¿Puede ser la historia del arte chileno la historia de las más de diez escuelas de arte abiertas en el país? ¿Terminará siendo la historia del arte chileno una historia del fracaso del mercado universitario?

Asger Jorn, "Sin título", 1970, cortesía © Donation Jorn, Silkeborg. Foto: Lars Bay.

SOBRE "UN DESAFÍO A LA LUZ" EN EL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Inaugurada en conjunto con la realeza danesa, la muestra "Un desafío a la luz", del artista danés Asger Jorn, es una de las retrospectivas que abre el año diplomático del 2013.

por Andrea Lathrop

mayo 2013

La petición de realizar una crítica sobre la muestra de Jorn, a primeras luces nada compleja, se transformó con el pasar de las semanas, en una tarea titánica.

Sería difícil de explicar el por qué. Quizás porque estas muestras tan emblemáticas y llenas de diplomacia, por muy buenas obras que presenten, siempre terminan con un sabor a acto diplomático y a gestión internacional.

La visita de la realeza danesa lo confirma, la muestra de Jorn es, ante todo, un acto de relaciones exteriores ¿Lamentable para Jorn? No sabría decirlo.

Visité la exposición, vi la gran cantidad de obras en pequeño y mediano formato reunidas, las cuales iban entre los años 1937 y 1973 y eran en su mayoría tintas chinas, grabados, dibujos y algunas acuarelas. Todas estaban expuestas de manera lineal y cronológica en la sala Ala Norte del Museo Nacional de Bellas Artes, demostrando que la curatoría de Jorn, importada de su propio museo en Dinamarca es, antes que cualquier cosa, una prolífica demostración de la obra de un connotado e interesante artista (quizás menos conocido por estos lugares) y de las relaciones internacionales que debieron ser establecidas para que esto sucediera. Y quizás esto fue, precisamente, lo lamentable, que de la obra de Jorn poco queda después de la visita. Un recorrido por los muros del museo, por las obras de Jorn donde, a luces lo más rescatable es lo "anecdótico"; la obra de Jorn realizada en conjunto con Roberto Matta (quien fuera su amigo) y los hijos del primero, no deja más que eso: la anécdota.

Ahora, que no se malentienda, con esto no quiero decir que este tipo de muestras se deben evitar. Las relaciones diplomáticas siempre han existido y que ciertas muestras vengan de la mano con éstas, no debería ser un problema. El conflicto está cuando éstas, como bien sucedió en el caso de Asger Jorn, se sustentan más en una relación internacional, que en el valor artístico de la misma. Y la exposición –y difusión de ésta- pareciera estar más enfocada en rescatar los aconteceres "reales" (entiéndase de la realeza) que la obra de artista en sí.

De esta manera, "Un desafío a la luz" es una exposición completa, bien montada y prolífica, donde lo que más se extraña es una propuesta curatorial y el riesgo que esto implica. Así, la visita de Jorn, fundador del grupo CoBra, es empañada por la visita de sus congéneres, el rey y reina de Dinamarca, como también por las personas que vieron en esto algo más importante de ser rescatado que la obra misma.

Juan Pablo Langlois Vicuña, "Papeles sádicos", 2012, cortesía Matucana 100.

TINTA CORROSIVA Y PAPEL QUE SE DESHACE: LA RETROSPECTIVA A LANGLOIS VICUÑA EN M100

Hoy por hoy, incluso la mencionada obra "Cuerpos blandos" de 1969 cobra sentido en la medida en que lo transitorio se pone en la palestra como una de las más profundas características de lo contemporáneo.

por Catalina Urtubia

mayo 2013

En 1969, año en que Langlois Vicuña instaló Cuerpos Blandos en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago, aún faltaban –aproximadamente– dos décadas para que naciera la generación joven que inunda la escena del arte chileno. En esto pensaba, un poco distraída, la primera vez que visité "Juan Pablo Langlois: Retrospectiva (1969 – 2012)", en la Galería de Artes Visuales del Centro Cultural M100, que se mantuvo abierta entre noviembre del 2012 y enero del 2013.

En aquella ocasión, entré justo después de un ciclista de unos 50 años, que le había encargado al guardia del recinto cuidarle la bici mientras visitaba la exposición. Me quedé un rato pegada frente a Leda y el Cisne –instalada en la entrada de la galería–, y al avanzar por fin, apenas entré a la primera sala, el señor ciclista ya venía saliendo, probablemente sin siquiera haberse asomado a la segunda habitación. Tuve unas ganas enormes de hojear todo el registro que tenía el guardia en la entrada con la hora a la que la gente entraba y salía de la exposición, para verificar cuántos visitantes habían estado más de diez minutos adentro. Ocurrió algo parecido durante la conferencia que dictó Andrea Giunta a mediados de enero, también en M100, a propósito de la retrospectiva de Langlois Vicuña. Durante dicho evento, si bien todos los asistentes permanecieron en sus asientos hasta el final de la conferencia, la convocatoria de los mismos no fue muy alta, sin alcanzar a llenar siquiera la mitad del Teatro Principal de M100.

Ahora, mi objetivo al resaltar estos aspectos está lejos de buscar una apreciación negativa de la exposición; muy por el contrario, me provocó una curiosidad inmensa el porqué de estas reacciones. A partir de esto mismo, pienso que tiene cabida destacar el espacio en el que se emplazó la exposición: un centro cultural ubicado en el sector norponiente de Santiago, que si bien se enmarca en un circuito cultural reconocido, se aleja del perímetro en el que comúnmente se

concentran las exposiciones de arte contemporáneo. Incluso, pienso que deberíamos suponer un "público general" asistiendo a la exposición y entonces quizás cobre sentido la figura del ciclista abandonando la muestra antes de tiempo.

Es aquí donde las soluciones que adopta esta retrospectiva adquieren coherencia: en el suponer que la curatoría de ésta debe ser heterogénea, ya sea para adecuarse a quienes la reciban, o por el hecho mismo de ser una retrospectiva. Y la obra, desde aquella parcialidad didáctica, comienza a hablar por sí sola.

Pero quisiera volver a un elemento que dejé un poco al margen: la conferencia dictada por Andrea Giunta. En dicha ocasión, la historiadora del arte argentina se dedicó principalmente a analizar Cuerpos Blandos (1969), obra inaugural de Langlois Vicuña, con la que se dio a conocer en el circuito y que marcaría hasta el día de hoy las directrices de su trabajo como artista visual. Si bien, en un principio, me decepcionó que Giunta se concentrara casi únicamente en dicha obra, paulatinamente fui notando que los problemas que abordaba la teórica concordaban perfectamente con aquellos que en primera instancia había reconocido en el trabajo más reciente de Langlois Vicuña. Comenzó entonces a emerger lo latente: el porqué de su actualidad.

Durante los últimos años hemos sido testigos de un revival en torno a las prácticas artísticas que se mantuvieron –hasta cierto punto– marginadas desde los sesenta hasta hoy. Los ejemplos son innumerables: el concurso de ensayos del CEDOC del Centro Cultural Palacio la Moneda, las investigaciones de académicos como Guillermo Machuca y Federico Galende, los textos compilados en Copiar el Edén, etc. Pero más allá de simplemente desempolvar las obras de hace cinco décadas, este tipo de proyectos tiene como objetivo rescatar aquello que aún resuena en los artistas más jóvenes y que nació como germen hace ya más de treinta años.

Pienso que esto es claramente visible en Langlois Vicuña. Mucho se ha hablado de "lo efímero" como elemento constituyente de su obra y cuando pensaba, en un comienzo, la relación que las generaciones más jóvenes del circuito artístico pueden tener con ella, era justamente a partir de una idea sobre cierta articulación a través del concepto de lo desechable, lo fugaz y lo perecedero. Probablemente, hoy estamos más conscientes del carácter de lo efímero en la vida que los espectadores de Cuerpos Blandos, atrapados sin duda en otro tipo de problemas. Hoy por hoy, incluso la mencionada obra de 1969 cobra sentido en la medida en que lo transitorio se pone en la palestra como una de las más profundas características de lo contemporáneo, inundando el arte global durante la segunda mitad del siglo XX a través de movimientos como el póvera, el neodada, etc. Y a su vez, este elemento es fácilmente palpable en artistas jóvenes que recurren a los mismos materiales: papel, cartón, telas o cualquier material de desecho (los Daniel Morón, Tomás Fernández, o el mismo Joaquín Cociña –que colaboró en Papeles Sádicos–, sólo por nombrar algunos).

Más aún, la trascendencia (quizás un poco paradójica) del papel de diario como material de las obras de Langlois Vicuña, llegando a aquellas fechadas en el año recién pasado, implica la materialización de lo efímero en la textura de lo precario; articulando el recorrido de esta retrospectiva ya no desde nociones históricas (entiéndanse: del pasado), sino desde el presente mismo. La obra en sí pareciera adecuarse a los tiempos, a los problemas de identidad en los noventa con Misses (1991 – 1999), a lo neo-barroco de los años 2000 con Papeles Ordinarios (2005) y llegando incluso al giro hacia lo digital en Papeles Sádicos (2012), donde lo efímero del material es absorbido por lo virtual, registrando lo corrosivo de la tinta del periódico, mientras el papel se deshace durante su (auto)destrucción. La obra de Langlois Vicuña, cual libro digitalizado, se actualiza y reinventa, sin perder aquello que dio pie a sus primeras obras a fines de los sesenta.

A fin de cuentas, y pese al carácter historicista que le pueda otorgar la categoría de "retrospectiva", la exposición no es anacrónica; se instala como contemporánea en la medida en que se comprende a sí misma a partir de su actualidad. Es por ello que aún abre debate, no desde el rescate de la obra sino desde su contingencia. Sigue generando problemas a partir de su carácter continuo, que se materializa en la curatoría misma, al emplazar las obras en un laberinto direccionado. Nada está solucionado, en la medida en que todo es contingente. El recorrido para llegar al final de la exposición se transforma no en una memoria progresiva, sino en la construcción de la vía hacia un presente que se actualiza constantemente.

Finalmente, quisiera recordar la escena de Papeles Sádicos en que el mar devora la obra, pero el artista recoge la cabeza que se salva de la marea. Es ahí donde, lejos de hacernos pensar que llegamos al fin del recorrido, nos comenzamos a preguntar ¿qué viene ahora?

Claudio Correa, "Cuatro formas de ser republicano a la distancia", 2013, Galería Patricia Ready, cortesía del artista.

HIMNOS Y PARADOJAS. TRADUCCIONES DEL (SER) REPUBLICANO

Claudio Correa es reconocido en este país como uno de los artistas que han expandido sus propuestas hacia la mítica historia de la pintura chilena. Y, es en la Galería Patricia Ready, donde esa visión estalla junto al título "Cuatro formas de ser republicano a la distancia".

por Rodolfo Andaur

mayo 2013

En Latinoamérica, la producción de arte de los últimos años ha revelado una suspicaz forma de analizar la visión sociopolítica del origen de nuestras republicas. Y este análisis comienza cuando nos enfrentamos a los asuntos propios que cuestionan el rol de quienes nos gobiernan. Es por eso que, la incógnita sobre esta locución de qué es la republica y qué significa lo republicano, ha implantado, en algunos artistas visuales, una estructura que les ha permitido ahondar en esa especificidad que envuelve el concepto que parte desde sus propios cimientos. Y, aunque no es posible, desde la investigación curatorial, rescatar muchos casos, en unos pocos advertimos símbolos y códigos que han embrollado el análisis que los creadores poseen sobre lo republicano. De esta manera, lo que ellos nos sugieren es conectarnos con los contenidos inherentes de estas administraciones republicanas.

Al contar con estos antecedentes y, sí nos enfrentamos a la letra y musicalización de La Marsellesa (himno de Francia), podemos dilucidar ciertas estructuras con las cuales son regidos los estados republicanos latinoamericanos. Aunque en esta canción se remarca un relato que radicalmente no se adhiere a la identidad política de las historias del régimen republicano impuesto en nuestro continente.

Entonces, ante el reducido espacio que posee el arte en Chile, analizar los entretelones de los orígenes de la formula republicana provoca una inocua reacción para la escena. Sin embargo, en esta propuesta de Claudio Correa "Cuatro formas de ser republicano a la distancia" aparece como una revisión del carácter con el cual arremete el sentido republicano y las paradojas de los estados republicanos. Así, Correa nos propone inspeccionar, a través de La Marsellesa, cual es la concepción real que se ha comprendido desde sus variadas adaptaciones, y el sentido actual de los proyectos republicanos.

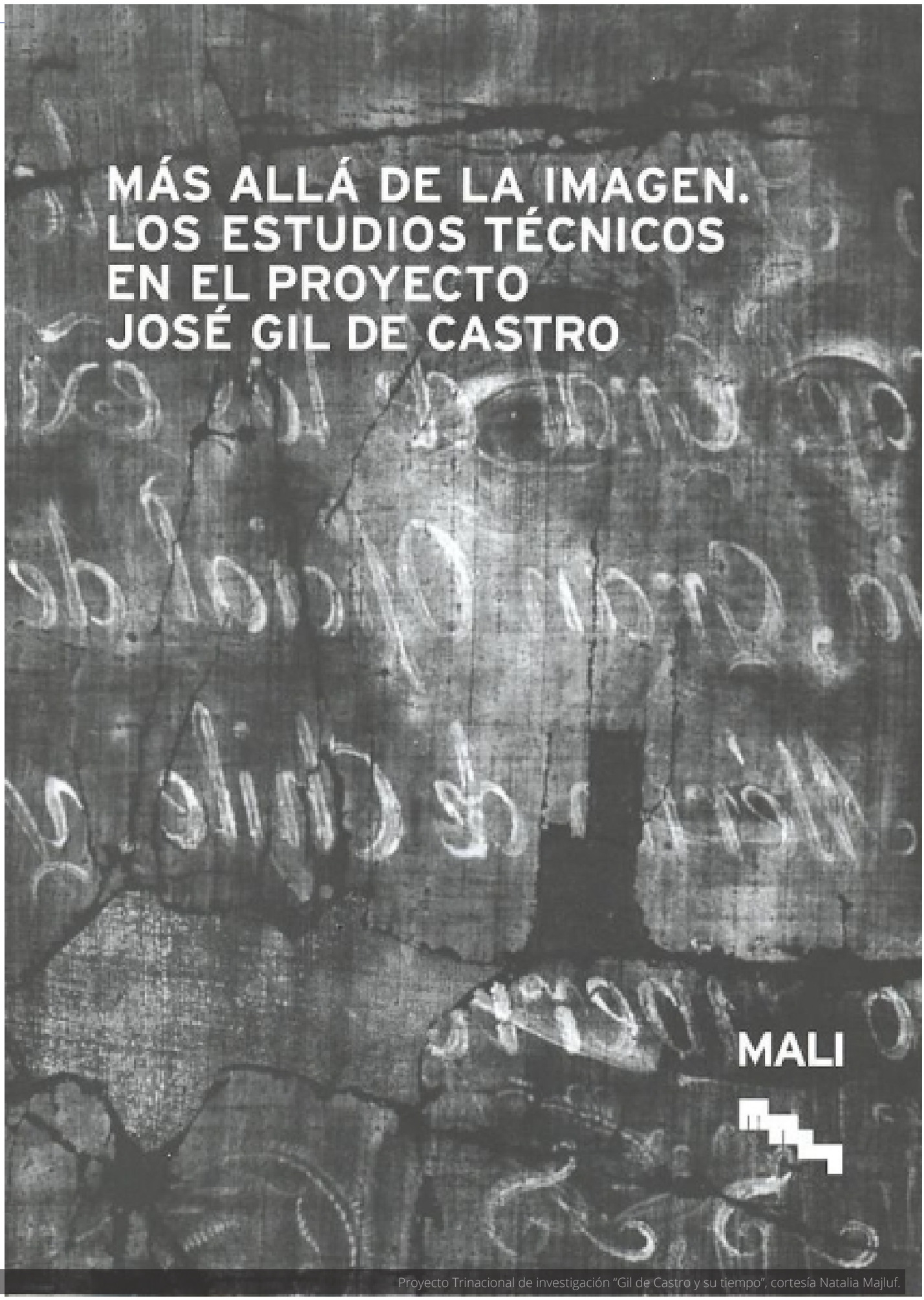
El artista destaca dentro de dos vitrinas una serie de instrumentos hechos en cera y que yacen calcinados por la acción del fuego. Y frente a esta vitrina es posible observar las letras de la Marsellesa Socialista, la Marsellesa Anarquista, la Marsellesa del Partido Apra del Perú y la Marsellesa de la II República de España. Éstas han sido enmarcadas en su conjunto y, ciertamente, oficializan un replanteo que estalla en los albores de esos cuatro himnos distintos que nos invitan a desplazar una visión crítica. Por lo tanto, el dilema de la Marsellesa no pasa por un hecho literal, sino por la sincronía que sustenta su contenido. Aquí, lo que ajusta el artista no es solo un estudio sobre la traducción o la interpretación de la letra de esta canción, sino lo que ésta representa para el ideario republicano.

Por lo demás, también esta exposición cuenta con un video en donde un grupo de personas emula la interpretación de La Marsellesa. Un registro performático que Correa dirige para reflexionar sobre ciertas idealizaciones que construye nuestra sociedad a través de la imagen audiovisual. Asunto que nos conduce a las ideas que hoy son enseñadas y promovidas por los gobiernos y políticos de turno a través de discursos que apuntan a la libertad, soberanía, igualdad y participación política. Pero ya sabemos que esta situación, en ninguno de los casos, puede ser homologada a lo que creemos de la republica.

De este modo, desde "Cuatro formas de ser republicano a la distancia", el enfoque que le otorgamos como espectadores a todo nuestra historia cultural y lo que leemos de ella altera esa incógnita de ser o no republicano. Es más, nos acerca al rigor conceptual de un himno que se transformó en referente para otras partituras y que ha sido interpretado a través de sigilosas consignas y utópicos versos.

Finalmente, no puedo marginar de este análisis los dichos de Simón Rodríguez –padre intelectual de Bolivar– "No tenemos ciudadanos para hacer República y no podemos regresar a la Monarquía, inventamos o erramos". Éste señor nos planteó que somos nosotros, 'los hispano parlantes', los responsables de perpetrar un sistema político que configure a latinoamerica y sus democracias. Porque ante la traducción e interpretación de algunos textos y, en este caso, letras de insignes himnos, hemos generado defectuosas ficciones sobre el ideal de república que hemos querido edificar. Y, ciertamente, serían esas las deformaciones lingüísticas que exponen lo vulnerables que somos al momento de comprender la republica. Tema que no solo nos invita a reflexionar sobre los mitos fundacionales de un país, sino que sobre estas "Cuatro formas de ser republicano a la distancia".

MÁS ALLÁ DE LA IMAGEN. LOS ESTUDIOS TÉCNICOS EN EL PROYECTO JOSÉ GIL DE CASTRO



Proyecto Trinacional de investigación "Gil de Castro y su tiempo", cortesía Natalia Majluf.

UN PUENTE CON EL PERÚ: ENTREVISTA A NATALIA MAJLUF, COORDINADORA DEL PROYECTO TRINACIONAL "JOSÉ GIL DE CASTRO Y SU TIEMPO"

En Chile hay desarrollos más dinámicos en el campo de la curadoría y de la crítica de arte contemporáneo, pero en el campo de la historia del arte propiamente dicho hay todavía un gran vacío. La disciplina recién empieza a institucionalizarse en la región.

por Belén Bascuñán

mayo 2013

Belén Bascuñán: El área de investigación del Museo de Arte de Lima (MALI) tengo la idea, expresa un interés por redescubrir, analizar o investigar lo que se podría denominar materias primas de la cultura en Perú y en América Latina.

Natalia Majluf: La historia del arte en América Latina ha estado siempre limitada por visiones locales, centradas en las historias nacionales. El MALI ha promovido por ello una política de inserción en circuitos internacionales de investigación y de crítica. Hemos ido avanzando en varios proyectos a partir de iniciativas concretas. Hace poco editamos un libro sobre Luis Montero, autor de Los funerales de Atahualpa, en que convocamos a investigadores de Brasil, Argentina e Italia para trabajar sobre este gran cuadro, que circuló por las principales capitales de la región. Yo me ocupé de ver la parte chilena, y así hemos ido tratando de tender puentes con investigadores de distintas regiones para poder sacar adelante algunos proyectos.

BB: ¿Podrías contarme de los proyectos "José Gil de Castro y su tiempo" y "Documentos del arte latinoamericano del siglo XX"?

NM: "Documentos del arte latinoamericano del siglo XX" es un proyecto que en realidad fue gestado por Maricarmen Ramírez desde el Museo de Bellas Artes de Houston hace ya muchos años. Este museo nos convocó para participar como socios locales. En cada país hubo una entidad que asumió la responsabilidad de liderar los equipos de investigación. En este caso, fue el Museo de Arte de Lima, que convocó a un equipo de investigadores jóvenes.

El otro proyecto es el que se titula "José Gil de Castro. Cultura visual y representación del antiguo régimen a las repúblicas sudamericanas", que emprendimos un grupo inicial de investigadores –entre quienes están Roberto Amigo, Laura Malosetti, Néstor Barrio, Luis Eduardo Wuffarden y yo–, quienes habíamos trabajado el siglo XIX y específicamente el período olvidado (por lo menos desde la historia del arte) de las Independencias. Armamos este equipo para poder buscar la obra dispersa de Gil de Castro, que es tan poco conocida aún hoy. No se habían hecho los estudios básicos, no había listado completo de la obra, no había información básica de su contexto histórico. En realidad, no se había hecho nada desde Ricardo Mariátegui Oliva, quien hizo un trabajo verdaderamente heroico de recopilación de información sobre la obra de Gil de Castro en Chile y Argentina, pero que no llegó a concluir la labor de dar a conocer el catálogo completo de la obra del artista.

BB: ¿Cómo ha sido el desarrollo de este trabajo? (José Gil de Castro).

NM: El equipo ha hecho el esfuerzo de ir buscando y estudiando cuadro por cuadro para forjar las bases de un catálogo razonado y, al mismo tiempo, hacer estudios técnicos de las obras en Argentina, Chile y Perú. Hay obras también en Venezuela, Bolivia, Uruguay, así como en algunos otros lugares, pero fundamentalmente hemos trabajado con la obra existente en estos tres países, que es donde más obras de Gil de Castro existen.

En el camino, el proyecto ha ido convocando a distintos investigadores. Por ejemplo, en Chile, a Juan Manuel Martínez, curador del Museo Histórico Nacional y a los restauradores y conservadores del Centro Nacional de Conservación y Restauración de la DIBAM, que es donde hicimos algunas de las secuencias más intensas de exámenes técnicos. Este es probablemente el aspecto más novedoso del proyecto, en el sentido de que probablemente sean los estudios de mayor profundidad que se hayan hecho de un artista latinoamericano del siglo XIX.

BB: Sobre el arte colonial.

NM: En el campo del arte colonial, y desde la perspectiva de los estudios materiales, están los trabajos pioneros que ha liderado Gabriela Siracusano. Pero en términos de la investigación en profundidad de un solo autor y del siglo XIX, este ha sido sin duda el proyecto más ambicioso y de mayor profundidad que se haya hecho.

Ya publicamos un libro, el primer producto de nuestro trabajo, que es una pequeña colección de estudios centrados en los análisis técnicos de la obra de Gil de Castro, en el que participan Carolina Ossa y Federico Eisner, del Centro Nacional de Conservación y Restauración, entre otros investigadores asociados al proyecto, y otros que se han sumado específicamente para esta iniciativa.

BB: Es un gran proyecto, que propone nuevas formas de trabajo.

NM: Es importante señalar que para este

proyecto recibimos un subsidio muy importante de la Fundación Getty, de Los Ángeles, sin el cual hubiera sido imposible emprender un trabajo de ese tipo, porque en nuestros países no hay mayores apoyos o becas, o siquiera acuerdos institucionales, que permitan el diálogo y favorezcan el intercambio. Entonces, si bien tenemos artistas compartidos, como es el caso de José Gil de Castro, sin el apoyo externo resulta difícil estudiar la obra.

Cuando aparezca el catálogo razonado y se inaugure la exposición en Santiago y en Lima, que será hacia el 2014, entonces tendremos por primera vez una imagen más completa de quién fue Gil de Castro, cosa que hasta ahora ha estado un poco bañada en el misterio. Quedarán, seguramente, muchos temas por resolver e investigar, pues hay vacíos documentales muy grandes, a pesar de que hemos trabajado de forma bastante exhaustiva los archivos en Chile y Perú.

BB: Sobre las políticas de inserción: eso me llama la atención, sobre todo con el esfuerzo que se ha invertido en esta búsqueda de información y documentación. El resultado de la investigación es amplio y expansivo, en el sentido de que la planificación de una exposición itinerante e internacional rebasa la mera voluntad de producir archivo.

NM: Claro. Lo primero que ves es este libro Más allá de la imagen. Los estudios técnicos en el proyecto José Gil de Castro, que se centra en los análisis técnicos que se han hecho de la obra de Gil de Castro. Además, distintos investigadores asociados al proyecto han ido publicando en distintos lugares aspectos de este trabajo, y seguirán haciéndolo, espero, y profundizando desde distintas perspectivas en la investigación. Y sí sobre todo se han tendido puentes importantes entre Santiago y Lima en el campo de la historia del arte, pues hasta este momento aún no se había dado realmente una relación estable de intercambio y diálogo. Creo que ese es uno de los legados perdurables que dejará el proyecto Gil de Castro.

BB: ¿Entonces se podría hablar de escribir una historia, en vez de reconstruirla?

NM: Efectivamente, no hay mucho por reescribir; queda más bien muchísimo por escribir, pues la historiografía del arte del siglo XIX en Chile y en Perú está en sus inicios. Se ha investigado y se ha escrito muy poco. En los últimos años han aparecido algunos trabajos que se basan en investigación documental, cosa que no existía hasta hace algunos años, sobre todo en la tradición chilena, que está más volcada a la crítica y curadoría, y no tanto a la historia del arte.

BB: Tuve noticias de que vas a ir a Chile el otro año a presentar una colección de libros, eso da cuenta de un desarrollo incipiente en el campo.

NM: Sí, Josefina de la Maza me ha invitado a participar del lanzamiento de una serie editorial de historia del arte que tiene que ver justamente con la publicación de fuentes, que permitan poner materiales nuevos sobre la historia del arte en Chile a disposición de públicos más amplios.

BB: ¿Habría una relación entre el quehacer historiográfico en general y la gestión de fondos?

NM: Ese es un problema. En muchos países de América Latina la historia del arte es una disciplina emergente. En Chile, por ejemplo, hay desarrollos más dinámicos en el campo de la curadoría y de la crítica de arte contemporáneo, pero en el campo de la historia del arte propiamente dicho hay todavía un gran vacío. La disciplina recién empieza a institucionalizarse en la región. En muchos lugares aún no se percibe como una disciplina en igualdad de condiciones que otras, como la historia, la antropología o la sociología. Es lógico entonces que haya menos fondos asignados a la investigación en este campo. Pero pienso que la contribución de los museos ha sido y puede ser fundamental. La materialización de investigaciones a través de exposiciones y catálogos es algo que puede dinamizar el ámbito académico.

BB: ¿Crees que esta experiencia abre nuevas perspectivas para la historia del arte en nuestros países?

NM: Me gustaría pensar que sí, pero mientras no exista un interés por parte de los gobiernos nacionales o las entidades regionales para dirigir fondos a este tipo de intercambios y proyectos conjuntos, va a ser bien difícil que se repita. Nosotros vamos haciendo lo que podemos en función de los proyectos que conseguimos concretar, pero no hay canales establecidos que favorezcan este tipo de trabajo. En el caso concreto del proyecto Gil de Castro, la embajada de Chile en el Perú ha sido un factor importante para la organización de un simposio especializado y la publicación de este libro Más allá de la imagen. Los estudios técnicos en el proyecto José Gil de Castro. Pero estamos hablando de un apoyo puntual para un proyecto puntual, y lo que necesitamos es construir apoyos institucionales más continuos en el tiempo y más amplios, que permitan generar un diálogo sostenido y abierto.

Entrevista realizada durante el mes de enero del presente año.

ADELANTOS DE "CHILE ARTE ACTUAL II". CONVERSACIÓN CON GASPAR GALAZ

"Lo importante para nosotros es crear textos en los que la obra del artista sea una motivación previa y no que nosotros corramos con colores propios inventando una novela maravillosa". Fotografías de arteycritica.org.

por Daniel Reyes León y Carol Illanes

mayo 2013

Segunda parte y final: nuevo escenario, nuevas rupturas

Carol Illanes: ¿Cómo surge la idea de nuevamente juntarse a trabajar el escenario artístico local?

Gaspar Galaz: Surge porque nuestro trabajo anterior llega hasta 1990. Si bien hay algunas otras publicaciones, en torno a la pintura concretamente, en Chile hasta el año 2008, 2009, no teníamos con Milan un trabajo sistemático después de ese volumencito de Chile Arte Actual. Por lo tanto, decidimos una vez terminado nuestro trabajo, jubilados ambos, ya a una cierta edad compleja (risas), retomar este tema. El problema está en que 1950-1990 son cuarenta años en los cuales la producción artística chilena está mucho más acotada. Hay grupos, manifiestos, una mayor solidaridad entre los artistas; grupos Signo, Rectángulo, Forma y espacio, después la unión de los artistas a fines de los años sesentas, comienzos de los setenta, en torno a la Unidad Popular, la Escena de avanzada, el retorno a la pintura a partir de los años 1981-1982 y así

sucesivamente hasta el día de hoy.

Sin embargo, vemos que la coherencia grupal, la consciencia de objetivo de los artistas en aquellos cuarenta años de Chile Arte Actual "I", nada tienen que ver con el nuevo arte en los últimos 25 años. Nada. Hay un quiebre absoluto. Si bien hay una cierta continuidad en algunos contenidos; las problemáticas, las visualidades, las densidades visuales, los sistemas de producción, la mirada oblicua, la mirada transversal, la mirada, por así decir, "esquizofrénica", de muchos artistas sobre el mundo, es tan implacable, que se nos están haciendo extremadamente difícil las posibles catalogaciones, líneas de trabajo, títulos, subtítulos, pequeños grupos o subgrupos. Si en Chile Arte Actual I, hay unos ochenta artistas de primera línea, hoy estamos hablando de doscientos y tanto artistas activos, más ochenta artistas de primera línea, en total, trescientos y tanto. Resulta inabarcable.

CI: Ver ese escenario tan vasto me imagino significó empezar a tomar desde un principio varias decisiones sobre cómo construir el libro.

GG: Nosotros pensábamos hacer, no un diccionario, pero abarcar casi la totalidad del espectro. Esto es una utopía completa. Necesitaríamos veinte años. Y como nos faltan cuatro años para morirnos (risas), no alcanzamos a hacer las cosas. Entonces, decidimos con Milan, hacer una especie de entrega por parte. Fines del 2014 (imagínate todo lo que falta), entregar un primer libro con unos 35 artistas y sus líneas, tendencias, miradas, estéticas, entre otras palabras. Llevamos entrevistados aproximadamente quince artistas y de los quince artistas tenemos ya quince textos, casi terminados, y nos faltan por lo menos unos quince más.

CI: Y respecto a ese acercamiento con este grupo de artistas, ¿cuáles fueron las primeras impresiones?

GG: Primeramente, lo que empiezas a ver es la distancia que existe entre un Preece y un Gonzalo Díaz, entre un Oyarzún y una Atria. Nosotros estamos intentando ordenar la complejidad de las obras de nuestros queridos artistas, que es de tal grado que nos tiene con los ojos muy abiertos, y la boca igual. Vimos que hay este otro situarse del artista, esta otra manera de entender la actividad artística en el artista joven o medianamente joven de hoy. Y la otra cuestión que nos tiene impactados es también, (el término diversidad queda corto yo diría) es una "ultra-diversidad", de opciones, planteamientos, visualidades, materialidades y posturas. Totalmente antagónicas unas con otras. Entonces, cómo ordenar, en eso estamos. Llevamos un año casi, justamente en abril se cumple. Hemos escrito Un prólogo muy extenso, ha quedado bien, hay que revisarlo nuevamente, pero debe tener unas setenta páginas. Un poco retomando el libro anterior, en las últimas 35 páginas se resume lo que te estaba diciendo. Y, después, estamos con las entrevistas.

CI: En ese sentido entonces, la primera gran diferencia entre los dos proyectos sería que este gran espectro de manifestaciones, en el contexto del primero libro, no existía, ¿cómo fue ese primer contexto?

GG: Claro, digamos que en el primer libro los cuatro grandes quiebres fueron, por un lado, el informalismo, que causó en esa época un escozor y una violencia por parte de la prensa y un espectador realmente tremendo. Por otro lado, una utopía de generar una relación entre ciudad, arquitectura y arte, de lo que fue el grupo Forma y Espacio, que yo diría fue un absoluto o total fracaso. Después tenemos la comparecencia la aparición, que fue muy violenta, incluso un gran "encontrón" entre los propios artistas, porque justamente partía el año 66, la aparición del arte objetual, de Brugnoli y otros. El arte efímero. Esos son los grandes temas, por ejemplo, con Juan Pablo Langlois, la famosa manga el año 69. Todo eso forma un nuevo material y, por supuesto, con la Escena de avanzada. Si bien nos quedaron en Chile Arte Actual I una cantidad importante de artistas fuera, pese a que no podíamos evidentemente abarcarlo todo, está bastante abarcador.

Sobre escritura y recepción

CI: Y, ¿cómo analizas la importante o destacada recepción que ha tenido Chile arte actual I?

GG: Es cierto. El libro Chile Arte Actual I tiene al año un promedio de 183.000 bajadas (está entero el libro en el sitio de la DIBAM). Salió un artículo en El Mercurio y en La Tercera. Nosotros quedamos sorprendidos, tanto así que decidí ir yo mismo personalmente a la DIBAM: "Oigan yo quiero aclarar este asunto, esto nos parece absolutamente erróneo, o sea es imposible que un libro como este, de teoría del arte, etc." Me mostraron los resultados y era algo irrisorio. Y me mostraron los documentos, los datos de bajadas. Entonces es el libro más bajado, después de Bolaño, para que ustedes sepan. Están los datos en la prensa, están los antecedentes en la DIBAM. Entonces tu dices, el libro será consultado por niños en los colegios, profesores de los colegios, en las universidades y gente. Pero en todo caso, ¡olvidémonos de Chile Arte Actual I! El punto es que lo que estamos haciendo ahora es realmente complejo. De una complejidad máxima.

En un momento de la vida uno quiere estar, por ejemplo, debajo de un olmo, leyendo a Marcuse (risas) o En búsqueda del tiempo perdido, pero estamos en esto. Estamos trabajando más o menos unas diez horas semanales, pero quedamos muy agotados, sobre todo en lo que explican los artistas. Realmente la mirada hoy día de los artistas sobre el mundo, no tiene nada que ver con lo que hicimos antes. Nada. Es otro mundo, otros dispositivos, intensiones y objetivos. Está el arte relacional, el arte corporal. La gratuidad entonces ha llegado a nivel tan tremendo, tan desligado de lo que hoy podríamos llegar a decir "es que los artistas están totalmente conectados con arte y mercado". No es cierto, la cantidad de artistas no tiene nada que ver con el mercado, trabajan otras cosas. Y la gratuidad de lo que hacen, la mirada totalmente crítica sobre el propio arte, todo es tan inmenso, que necesitas nuevas herramientas. Estamos intentando generar nuevas herramientas de lectura, nuevas herramientas de escritura, nuevas herramientas bibliográficas, estamos buscando personas que con sus libros nos puedan dar ciertas pistas de lo que tal vez nosotros no hemos podido llegar a ver.

Daniel Reyes: Y qué pasa con el tipo de escritura que ustedes tienen que, desde mi punto de vista, ha marcado la reciente historia de la editorialidad.

GG: Este libro va a resultar con una escritura un poco más compleja, no porque nosotros queramos escribir más complejo, todo lo contrario. Hay partes de Chile Arte Actual que son relativamente complejas, pero acá, dada la obra, las obras de estos muchachos y muchachas artistas, estamos obligados a inventar una nueva escritura.

Cómo defines una locura de hacerse cargo del modelo, de esa manera tan obsesiva, por ejemplo, de la niña de las alfombras y los jarros que se van moviendo, los dibujos de Oyarzún en una pared. Y qué es lo que pasa con Rivera, y sus casetas de vigilancia o estas piezas guardadas en el Cementerio General. Es una obra y ahí está con vidrios, compró tres nichos. Y lo que está enterrado ahí son las cinco piezas escultóricas. Purgatorio. Ahí enterrado en el cementerio. Entonces, perfectamente la gente que lo ve puede entender que ahí hay cinco cadáveres. Se abren esas piezas y adentro encuentras las cenizas del muerto. O Preece trasladando en un camión ocho toneladas de una muralla de adobe de la casa de sus abuelos en el sur, con regado automático para que las plantas crezcan en

la muralla, durante dos meses. ¿Cómo definimos todo esto?

DR: En relación a escritura de arte que había en el momento cuando se hizo Chile Arte Actual I, ¿cuál era su relación con ella?

GG: Nuestro único referente de intercambio es la Nelly, con Márgenes e Instituciones, y punto, no había más.

DR: Pero ese tipo de escritura era bastante más críptico, que venía de otra tradición, una tradición estructuralista, más semiótica y ustedes hacen esta otra escritura, que es más fresca, más legible, más amable. ¿Cómo se está pasando eso al proceso escritural, en el tipo de escritura que están realizando ahora?

GG: Lo que pasa es que, vuelvo a insistir, la producción artística nos lleva a proponer una escritura que dé cuenta de manera bastante cerca, lo más cercana posible a lo que el artista hace, tratando de seguir efectivamente lo que hace. Lo importante para nosotros es crear textos en los que la obra del artista sea una motivación previa y no que nosotros corramos con colores propios inventando una novela maravillosa. Eso no es que buscamos, eso es tergiversar por completo lo que el artista quiere, lo que está haciendo, lo que te está mostrando. Así que nosotros, a partir de la obra es nuestra pega. ¿Qué es eso? ¿Qué es lo que estamos viendo? ¿Por dónde se toma? ¿Cómo se resuelve desde la escritura lo que estamos viendo?

Sobre referencias y autorías

CI: ¿Hay alguna relación o diálogo con el resto de las publicaciones que podrían tener este carácter también?

GG: Estamos con Rancière, estamos con Habermas con Derrida, etc. Y, obviamente, con nuestro amigo Machuca, con Galende, que son amigos permanentes, de consulta. Ellos están permanentemente. Más aún si tenemos alguna duda mañana, los vamos a citar para conversar en torno a algún tema en específico.

CI: Que son también colaboradores de otras publicaciones similares.

GG: Estamos conectados con todos, tenemos todos los libros de todos. Cruzarse con la bibliografía es otro tema.

DR: Y cómo vez la continuidad en otras publicaciones de otros autores, después de Chile Arte Actual I, que tienen una misma intención?

GG: Lo que pasa es que queremos hacer lo siguiente, por un problema de salud mental. Queremos como te digo con estos treinta primeros, hacer este análisis personal y después de que esté "semiterminado", después decir "a ver, qué ha dicho la Adriana", o Sergio Rojas. Entonces diremos "mira este punto que dice aquí nos sirve. Cita: 'Cómo dice Rojas'..." Extracto de Rojas abajo. Pero antes no, porque si no nos vamos a agarrar una confusión, mejor es estar, entre comillas, "limpios" en nuestra mente, para meternos con nuestra manera de ver, de escribir, y luego meternos con la cantidad de libros, una biblioteca que es gigantesca, a Rojas o Machuca o Galende. Qué se yo, Víctor Díaz.

También tenemos que tener a Zúñiga, que escribió sobre la Familia Obrera en un librito que es una joya, imposible saltárselo, es brillante. Pero Zúñiga es una vez que terminemos los treinta compadres. Dónde viene Zúñiga ahí, por donde lo agarramos para que nos ayude con las citas, con los fragmentos de su libro, para que ayude a leer y a intentar explicar a los artistas. Pero de que están todos esperándonos están todos. Además que Zúñiga escribe maravillosamente bien.

CI: Sus libros sobre la demarcación.

GG: Impecables. Todos tipos jóvenes de 40, 38 años. Nosotros de 76 y 72.

CI: Pero, respecto a lo que mencionaba Daniel, qué pasa con publicaciones más similares o que están en la línea de lo que ustedes proponen como Copiar el Edén o Chile Arte Extremo y otros más recientes.

GG: No, Copiar el Edén no nos sirve para nada. Porque en realidad las imágenes ya están, las imágenes importantes ya están en Chile Arte Actual I. El error de Copiar el Edén (aunque esa es una maravillosa publicación), es que debieran haber partido en el año 1995, 2000. De ahí para adelante, ¡si ya el pasado lo sabemos de memoria!. Ya está repasado por la Nelly, por nosotros, por este, por el otro. ¡Está bueno! ¡Se acabó!. Entonces es eso lo que le faltó. En cambio la Adriana con su libro sobre Alfredo. ¿Cómo se llama el otro del que estábamos hablando?

CI: Zúñiga.

GG: Zúñiga es mil veces más importante para nosotros que Copiar el Edén. Primero que todo porque todas las obras que están ahí las tengo fotografiadas yo desde los originales, o sea tenemos un campo fotográfico de 100.000 imágenes, de todo (acaba de salir esta segunda edición de Chile Arte Actual a todo color. Salió precioso)

CI: Eso queríamos mencionar. Uno puede identificar en Chile Arte Actual I una tríada muy importante, donde se reconoce además de la construcción de un relato y un compendio de importante de imágenes, de material visual, la incorporación una política de archivo con ese anexo.

GG: Totalmente una política de archivo. Política de la voz también, todo esto que estamos hablando de las entrevistas, todo está siendo grabado, todas nuestras reuniones están siendo grabadas y estamos construyendo paralelamente un archivo de la voz, entonces eso es muy importante. El archivo fotográfico, en el cual yo no voy a sacar la foto, contrato a alguien que lo haga, me lo entrega listo, editado. Pero, tengo unas 75.000 diapositivas que forma un archivo espectacular. Obras que nadie conoce, muchas desaparecieron, eran "desechables".

CI: Esa política de archivo es traspasada también, pero más dirigida a la visualidad que, como lo fue en el primer proyecto, adjuntar un compendio de documentos.

GG: Sí, totalmente de acuerdo. Aunque igual tendrá documentos. Va a tener la misma estructura. Un anexo de documentos, textos extraídos de todos estos muchachos de los que estamos hablando, más otros más de catálogos, etc., que nos parecen importantes, que definen una época, van a estar ahí en el libro. Espero no morirme antes en realidad. Es una tarea de seis, siete años. Es extremadamente extenso. De repente habíamos pensado, yo había pensado hacer un gran prólogo, con las grandes tendencias, con los grandes problemas. Después de haber trabajado con los cuatro o cinco mejores compadres que nosotros creemos. Entre ellos Zúñiga, Machuca, Galende y otros más, estaríamos terminando. Cada uno con un tema. Con unas 45 páginas cada uno, muy bien. No, pero Milan dijo no.

DR: Eso es importante, ¿cómo es la dinámica de trabajo con Milan? ¿Cuántas personas están trabajando?

GG: Discusión, discusión, discusión. Dos no más, él y yo. Pero ahora vamos a ampliar seguramente a fines de año. Vamos a necesitar elección de textos, para la parte final de los documentos, que esa selección va a ser gigantesca. Y tú puedes comprender que, a nivel de exposiciones, lo que fue 1955-1990 y todo lo que es 1992 hasta el día de hoy, no es que se haya

duplicado, ni triplicado, sino que se ha cientuplicado. Imagínate tú que están saliendo al año, promedio, 350, 400 artistas jóvenes. Quién se hace cargo de eso. De los cuales quedan vivos a cinco años unos 25 o 30. Lo que nos hace 600 personas activas. Quién se hace cargo de 600 personas ¡Nadie! Es imposible. Salvo sacar una especie de sumario, una vez al año. Una especie de gran diccionario. Quizás alguien lo haga algún día.

DR: Internet está canalizando también mucha de esa información, siendo depositario.

GG: Claro, depositario, sin análisis.

CI: Lo más complejo es el procesar y generar criterios.

GG: Claro, eso es, un procesamiento y elección de criterios.

DR: Y tú podrías decirnos más o menos, así de forma bien sintética, cómo es ese criterio de lo que ustedes, como autores, ven en el contexto actual.

GG: Lo que pasa es que cuando nosotros dijimos acá hay una línea central de lo que está sucediendo hoy día: no hay ninguna línea central. No hay discursos hegemónicos.

DR: ¿Cuándo crees que se rompieron esos discursos hegemónicos?

GG: Se rompieron a ver, estamos hablando de la vuelta a la democracia, estaríamos hablando entre 1995 y el 2000 se acaban los discursos hegemónicos. Cada compadre por su lado. Cada artista en una empresa constructora aparte.

DR: Y, ¿tú crees que Chile Arte Actual II va a reunir y hacer dialogar esos discursos que están paralelos a esa polisemia?

GG: Eso es lo que nos dijimos al comienzo, vamos a intentar hacer dialogar esa heterogeneidad absoluta, reinante en el arte chileno ¡Qué forro! (risas)

Athanasius Kircher, cortesía Constaza Acuña.

FE EN EL SUR. SOBRE "LA IMAGEN BARROCA" EN LA BIBLIOTECA NACIONAL

Ante la elección del Papa Francisco y su, al parecer, nueva y revolucionaria gestión, la cual reavivará la fe de los cristianos alrededor de todo el mundo, pero por sobre todo en América Latina, es imposible –creyente o no–, evitar sonreír y asombrarse de cómo la Iglesia Católica nos demuestra, nuevamente, que puede reinventarse y ser el centro de la noticia.

por Matías Allende

mayo 2013

Ahora bien, la conexión entre el arte contemporáneo y el catolicismo puede resultar anacrónica, pero no lo es tanto. La muestra "Athanasius Kircher: La Imagen Barroca en la Biblioteca Nacional" (diciembre, 2011- enero, 2012), curada por la historiadora del arte Constanza Acuña, nos presentó una experiencia estética del complejo saber universal (no solamente visual), de una de las mentes más interesantes de la historia de la humanidad, el sacerdote alemán Athanasius Kircher. Su fervorosa sed de sabiduría mundial, reflejada en la colección de dieciocho de sus libros en la Biblioteca Nacional, se tradujo en una "base de datos" para los artistas chilenos Cristóbal León, Joaquín Cociña y Demian Schopf. Ellos, Athanasius Kircher y un conjunto de piezas del barroco nacional, se articularon para sumergirnos en un mundo de símbolos sagrados y profanos; técnicos y naturales; espirituales y empíricos; el pastiche contradictorio que tomó este estilo en las nuevas tierras de la cristiandad durante el siglo XVII.

Pero, volviendo a la iglesia y su boom mediático, pareciera que la astucia del poder católico es la más grande que testifica la historia. Máquina imparable, indestructible, las piezas mejor aceitadas de la cultura occidental. Pero la fervorosa potencia que tiene hoy la elección del nuevo Papa posee la singularidad de tocar asombrosamente una fibra cercana, es latinoamericano y, tal vez el rasgo más

interesante aún, jesuita. Puesto que América Latina y los jesuitas tienen una relación más sanguínea que con cualquiera de las otras órdenes sacerdotales. Hoy, el color vernácular y los cimientos del Vaticano, se funden con problemas que tienen que ver más con la política y la economía que con otra esfera de la vida. Pero hace cuatro siglos la cultura de la Compañía de Jesús y sus ansías de apropiación del Nuevo Mundo lo eran todo. Aquella cultura jesuita y, particularmente, una activa producción literaria del más prominente investigador del Colegio Romano, es la que llega a nuestro país –me refiero nuevamente a las obras de Athanasius Kircher.

Las obras con que nos encontramos en la Biblioteca Nacional potenciaban el carácter estético y narrativo de los libros de Kircher, los protagonistas del proyecto en general –la exposición "La Imagen Barroca", una mesa redonda en la Sala América y la publicación de la investigación en torno a la obra de este sacerdote alemán "La Curiosidad Infinita de Athanasius Kircher" (Ocho Libros, 2011). La curadora de la muestra, Constanza Acuña, abre su libro agradeciendo a los participantes, algo usual, pero en lo que me gustaría detenerme. Allí, cuando se refiere a los investigadores, estos corresponden a los artistas –León, Cociña y Schopf– entonces, ¿desviación de una cuestión disciplinar? Sí. Por qué no, si finalmente los resultados de los artistas fueron elaborados tras casi un año y medio de reflexión –considerando ya el camino trazado por sus propias obras–, quienes dispusieron del material de la Biblioteca Nacional y aquel que los otros investigadores o asistentes producían o encontraban en los desempolvados archivos de Santiago.

Parece ser que el arte contemporáneo transa con la reflexión histórica, y la manoseada crisis de la historia sólo fue una carencia de proyección epocal de algunos que no vieron que si la práctica artística se reescribe, la manera de exponer las investigaciones también. Parece el archivo como una llave entre los estudios del pasado y las dotes creativas, lo cual siempre existió como la cornucopia de los artistas, hoy de manera evidente en las operaciones curaduriales más interesantes.

Tal disolución disciplinar no es más que uno de los vértices del poder expansivo del pensamiento barroco. El anhelante deseo de generar una fuerza priápica, una muestra donde las ansías de configurar una experiencia intelectual a partir de los fantásticos mapas del grabador germano Theodor de Bry, de la posición de la última exhalación fatídica del misionero jesuita Francisco Javier –representado exquisitamente en una talla de peral de los maestros de Calera de Tango–, los mismos libros y otras joyas del arte del siglo XVII perteneciente a colecciones locales, además de una museografía de última tecnología.

Todo se entremezcla con lo presentado por los artistas chilenos. Un menjunje de materiales y técnicas que vemos también en la factura y narración del vídeo El Arca, donde Cociña y León generan una era imaginaria que, en un primer momento, nos remite a los primeros pasajes de la Biblia, el Génesis, pero que sin tanto andar, vemos una narración donde la ciencia ficción parece la única salida categorial. Pero la misión de clasificar El Arca es una tarea fútil. De poco trayecto, parajes naturales o artificiales, hombre o mujer, precariedad o recursos high tech, acá simplemente estamos ante una pieza de mestizaje radical. Una obra donde los artistas muestran su propio génesis, la raíz ontológica de El Tercer Mundo –proyecto general donde los autores enmarcaron esta pieza y que se presenta como primera de su nueva configuración de una religión andina–, aquello que motivados por sus viajes demuestra, una lectura profundamente consciente del "tercer mundo"; quiénes somos y qué producimos es indefinible, por lo tanto generalizable y mestizado, como un quiltro.

Además, el paisaje americano lleno de mameys, guayabas, piñas y cocos es algo a lo que Athanasius Kircher le dedica más de un capítulo en sus libros. Tierra de una exuberante vegetación, con frutos y animales fuera de la comprensión europea, de los cuales trataba de reunir unidades o piezas que los representarán y, de esta manera, abastecer su increíble "proto" museo, donde guardaba cada elemento que representará un ápice del conocimiento del mundo. Y como dice Nicolás Trujillo en en el catálogo de la muestra, "Nadie podía decir que estuvo en Roma sin haber visitado el museo de Kircher; se decía entonces. Este museo era un verdadero microcosmos, un excéntrico gabinete de las maravillas que albergaba todos los artilugios y objetos que interesaron a Kircher y alimentaron el gusto de la época: animales disecados, antiguos manuscritos, obeliscos egipcios, autómatas y diversas máquinas formaban una constelación que alumbraba los enigmas de la naturaleza" (Trujillo. 2012. 12).

Por ello, las ciencias puestas a disposición del análisis del Nuevo Mundo, era una tarea de la cual Athanasius Kircher no quiso quedar fuera. Es así como, sacando toda la carga exótica y paradisíaca que pueda comprenderse de estas líneas, lo terrible e inevitable de las fuerzas de la naturaleza fue uno de los puntos centrales de su obra. La condición telúrica con la que convivían los indígenas y americanos funcionaba como argumento para la conformación por mandato divino del mundo. Algo que recoge la obra Mundus Subterraneus de Demian Schopf, quien basado en los estudios de Kircher respecto al centro de la tierra y la condición tectónica de América, nos retrae a las discusiones sobre la propia conformación de la sociedad actual ante las características geográficas.

La obra de Schopf no sólo aprovecha la condición telúrica de la tierra que, motivada por las vibraciones de los caminantes, decodifica patrones en distintas lenguas, de datos arrojados en otros lugares del mundo que, como Chile, viven con la razón "sisifica" del eterno resarcir. Puesto que las letras para Kircher tenían una raíz común, cómo no, su origen se encontraba explicado en las páginas de la Biblia, en la terrible alegoría de la Torre de Babel donde Dios castiga al hombre con el mal de la incomprensión debido a su codicia de alcanzar el cielo en la tierra. Aquí el artista chileno teje la naturaleza tectónica de nuestra tierra con las palabras alrededor del mundo, con los mismos medios y códigos que los estudios actuales permiten la interconexión del planeta. El barroco como estilo internacional, no podía alejarse de la pretensión globalizadora del modelo político-económico en el que nos vemos inmersos.

Finalmente, la imagen, entre padeciente y erótica, del San Francisco Javier yaciente, tiene la dualidad que sólo la fuerza de inmersión del barroco podía permitir. Todo para conquistar más feligreses. Una táctica de profanar las mismas imágenes que ellos producían para convencer de la fe. Una fe subvertida y desmoralizada, o mejor dicho, invertida y moralizada para conquistar sociedades totalmente nuevas desde el siglo XVII.

Puesto que El Arca es el génesis de una nueva religión, Mundus Subterraneus una máquina funcional a una ciencia antigua, nada presentado desde la senda única e inequívoca. Kircher tiene ante todo, al igual que el Papa Francisco, la habilidad de ser eterno y terriblemente contemporáneo, puesto que como señala el historiador del arte argentino José Emilio Burucúa: "nuestro jesuita reconocía que, en el politeísmo y sus mitologías se encerraban grandes verdades morales y antropológicas que reverberaban como un eco de las verdades absolutas de la Biblia" (Burucúa. 2012. 32). Repensar las artes contemporáneas aparejadas a los archivos constituyentes de nuestra cultura, hace una lectura de eso que podemos cifrar como el pliegue del pliegue, la palabra de la palabra, la parodia de la parodia.

RETROSPECTIVAS INTROSPECTIVAS

Salir del terreno de lo privado y saltar a lo público es precisamente lo que hacen las "retrospectivas introspectivas". Porque el problema viene cuando objetos personales acaban en una vitrina y se convierten –por arte de aura– en generadores de fascinación.

por Juan José Santos

mayo 2013

Con lo mejor de ti un mundo nuevo me construí a fuerza de reunir objetos que robé de ti
("Lo mejor de ti", Gabinete Caligari)

Confieso que he ido... A un Nerudabucks, una de esas casas-museo-franquicias (con la cara de Pablo como icono correspondiente) que siembran Chile, viendo fotos de Neruda en Sri Lanka, Neruda comprando en un mercado de Brasil, Neruda con Picasso, Neruda con boina, Neruda con su perro Nyon, Neruda con un zapato en la cabeza. Luego divagué por la casa, por su dormitorio, por su cocina, por su terraza, hasta que llegué al water de Neruda y me senté durante un buen rato (para pensar). Lo que me atribulaba no era el hecho de que hubiera tantas casas museo de Neruda como santuarios de la virgen. Hay que defenderlas aunque sólo sea por evitar la demolición de un edificio histórico y su sustitución por otro lego de cemento. Lo que trataba de aclarar era si el haber visto todos esos objetos personales de un artista o escritor enriquece la aproximación a su obra.

Del "todos somos artistas" pasamos al "todos somos curadores". Guardamos un pequeño museo portátil de objetos: cartas, pulseras, collares, entradas de cine, mechones de pelo. Una colección de fetiches mágicos que, en algunos casos y por una sobre-acumulación, acaba generando síndrome de Diógenes. Una retrospección introspectiva que nos ayuda a recordar bellos momentos. Tocamos los fetiches y gracias a su materialidad despejamos toda duda; sí, efectivamente, aquello ocurrió. Un refugio anti-posmoderno, postulando a la eternidad (en el sentido de una intencionalidad hacía lo perpetuo, tal y como analiza Boris Groys en su Política de la Inmortalidad) cuando la tendencia es hacia la "muerte de la inmortalidad" provocado por el cambio en el régimen escópico y la naturaleza de la e-imagen, idea planteada por José Luis Brea

(Cultura_RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica).

La artista Sophie Calle ha trabajado con los objetos biográficos insertados en el espacio museístico. En "La Visite Guidée" (Museo de Arte Decorativo Boysmanns- van Beuningen de Rotterdam, 1995) expuso diversos elementos extraídos de sus vivencias personales, de la historia de su madre, la relación con su ex-marido, etc., y los mostró junto con obras de arte de la colección del Museo. Un cubo de plástico se exponía en una vitrina entre varias cerámicas medievales. El Museo activaba una operación de mistificación similar a la sacralización de los objetos supuestamente personales de los santos y las vírgenes en las iglesias. El universo autobiográfico de Sophie Calle se presenta como una lucha contra la caducidad de la memoria.

Salir del terreno de lo privado y saltar a lo público es precisamente lo que hacen las "retrospectivas introspectivas". Porque el problema viene cuando objetos personales acaban en una vitrina y se convierten –por arte de aura– en generadores de fascinación.

Se trata de una práctica muy común en exposiciones que pretenden reificar históricamente a una figura, como a un escritor, un cineasta o un músico. La mayoría se dirige hacía una inflación de prestigio de la figura protagonista. Dando más importancia a eventos o anécdotas privadas que a la carrera profesional del representado. Es una iniciativa anacrónica. Ernst Kris y Otto Kurz diseccionaron en su libro La leyenda del artista la repetición de patrones a la hora de adornar la biografía de los artistas medievales. El paralelismo artista-héroe era explotado , con el fin de elevar su rango social e insertarle en la historia del arte. De nuevo la obra quedaba en un segundo nivel.

Ciertas retrospectivas introspectivas pretenden imitar esa táctica. El "vitrinismo" es una técnica rentable "de puertas afuera". De "puertas adentro", pocos son los espectadores que disfrutan del visionado de documentos, objetos cotidianos, servilletas manchadas y demás parafernalia doméstica.

Cuando los objetos son la obra. Cuando la retrospectiva no es convocada para venerar a una persona conocida, sino a un anónimo. Cuando se ironiza acerca de los grandes homenajes individuales. Ciertos elementos paródicos fueron introducidos en las curatorias de Harald Szeeman*. Si no paródicos sí al menos revolucionarios y contestatarios.

La exposición individual que organizó en torno a los objetos y dibujos del campesino Heinrich Anton Müller tiene mucho de todo eso. Müller enloqueció tras el robo de una máquina que había diseñado para recolectar las uvas de las viñas. En su internamiento en un manicomio, elaboró máquinas inútiles pero con interpretaciones sexuales. Por sus similitudes con las máquinas de Duchamp, y arrastrado por la fascinación que esos objetos le provocaron, Szeeman decidió traer al mundo del arte esos inventos en una retrospectiva desafiante, y lo expuso en 1972 en la documenta 5 de Kassel, junto con obras de Jean Tinguely y Daniel Spoerri. El artista no era un artista. La obra no era una obra. Uno de ellos se titulaba igual que la famosa obra de Duchamp, Etants Donné. Era un telescopio gigante que observaba a una máquina deforme dónde Müller creía ver unos genitales femeninos. Todo esto da otra dimensión a la afirmación "inmiscuirse entre el objeto biográfico y su poseedor es siempre, en potencia o en realidad, una operación de voyeur" que nos menciona Violette Morin en el libro El objeto biográfico. Los objetos de 1971. Szeeman fue más radical con su Museo de las Obsesiones, organizando en un apartamento una exposición de objetos personales de su abuelo, que era peluquero. La tituló "Grandfather".

En Santiago de Chile aún se puede visitar la retrospectiva que ha organizado el Museo de la Solidaridad Salvador Allende a Lautaro Labbé. Excepcional, por un lado, por ser "la única posible" de un artista maltratado por motivos políticos. La pérdida, desaparición y destrucción de gran parte de su obra obligan a constreñirse a un breve número de piezas. Y es excepcional también por su naturaleza "terapéutica". La retrospectiva de Labbé no se justifica por el volumen de obra, ni se justifica por la calidad de la obra, se justifica por una estrategia de re-significación. Es una retrospectiva política. Y si me permiten, merecida y necesaria.

A pesar de que cae en el comentado "vitrinismo": se exponen documentos insustanciales en varias vitrinas con luz. El objetivo; colaborar en el demandado ajusticiamiento de la figura de Labbé. Pero no hay manipulaciones, como sí las hay en el Museo del Bicentenario de Buenos Aires. Lo expuesto allí es un recorrido, a través de vídeos, instalaciones y objetos personales, de la política pasada y reciente Argentina. La manipulación es ofensiva. Entramos en el campo de las retrospectivas despectivas.

Pongo el ejemplo más vergonzoso. En una vitrina encontramos una pluma estilográfica de oro de dieciocho quilates marca Bulgari, perteneciente a Carlos Saúl Menem y regalada por éste a Fernando de la Rúa. En la siguiente sala, se expone un birome bic negro, el clásico lápiz bic, medio mordido. Era el bolígrafo que usaba, desde que era gobernador en la provincia de Santa Cruz, Néstor Kirchner. La operación me recuerda a las películas de acción de baja calidad en las que, justo antes de que aparezca "el malo", una música de suspense adelanta su presencia. En ambos casos sabemos que hay un "bueno" y un "malo", pero, ¿porqué nos tratan como a niños? Y que conste que yo, de ser algo (que no lo soy) sería kirchnerista, a pesar de la Kirchner. Pero ese culto a la imagen creada es bochornoso.

Tras varias horas de cavilaciones me levanto del water y me despido de Neruda, a través de la tienda de souvenirs de su casa museo. Podría comprarlo todo y abrir en mi casa otro Nerudabucks, una retrospectiva introspectiva ajena y artificial. Disfrazarme de Neruda y hacerme una foto con mi zapato en la cabeza. Aunque no creo que eso me dotara una capacidad poética como la de Pablo.

Fotograma película "El otro día", 2012, cortesía Ignacio Agüero.

ACONTECIMIENTO Y MEMORIA EN ALGUNAS PELÍCULAS DEL CINE CHILENO RECIENTE

A partir de las continuas retrospectivas que se hacen en torno a las artes visuales, este ensayo es una invitación a pensar el cine chileno reciente desde la perspectiva de la conformación de la memoria.

por Andrea Lathrop

mayo 2013

Reflexionar acerca de la figura de la retrospectiva es una invitación a instalar la pregunta por la memoria y la manera en que ésta circunscribe la producción visual actual. De este modo, esta reflexión no se refiere únicamente a pensar en las "grandes exposiciones" que revisan de manera antológica la obra de algún artista o periodo, sino la manera en que éstas logran conformar un discurso coherente sobre el pasado y el presente, así como líneas de trabajo a futuro.

De esta manera, manifestaciones artísticas más tradicionales como la pintura, el grabado o la fotografía conforman, por medio de la retrospectiva, lecturas críticas acerca del pasado a partir de un acontecimiento presente, como lo es la reinstalación de una exposición, aunque esto no se da únicamente a través de estos medios. Así, podemos dar cuenta que el cine, al igual que otras producciones visuales, se encuentra trabajando la figura de la retrospectiva desde la conformación de relatos que evidencia de qué forma el arte está siempre articulando representaciones que provienen de un imaginario real y que se vinculan a la construcción de identidades colectivas tanto como individuales y varían de acuerdo al contexto.

En el caso particular del medio cinematográfico, la manera en que este constituye una identidad y de cómo lo piensa de forma retrospectiva, ha ido cambiando a lo largo de los últimos 40 años. Podríamos, incluso, establecer que dicho proceso ocurrió prácticamente en toda Latinoamérica desde el periodo de las dictaduras militares a los procesos de democratización, el asentamiento de la democracia y los años posteriores a ésta.

De este modo, se puede apreciar una gran cantidad de películas que se encuentran revisando la historia del país de manera retrospectiva, vale decir, articulando relatos que evidencian un deseo por reconstruir una identidad que desaparece con los

golpes de estado y la censura del sujeto. Correlativo a esto, si en un inicio nos encontrábamos con películas, tanto de ficción como documental, donde el compromiso político era representado a partir de grandes masas, vemos como esto va cambiando con el Golpe de Estado de 1973 y la imposibilidad de realizar un cine directamente político, permitiendo a cineastas, como Cristián Sánchez, plasmar la violencia de la época a través de historias y personajes que viven en una constante lucha con el entorno y su sinsentido, donde a pesar de que la dictadura nunca es mencionada, se puede observar personajes cuyas identidades han sido fracturadas.

De esta forma, ficción y documental articulan múltiples relatos sobre lo sucedido durante los años de la dictadura en Chile que, como bien lo explica Catalina Donoso en su libro Películas que escuchan (Ediciones Corregidor, 2007): "tanto en Chile como en Argentina vivieron dictaduras especialmente traumáticas, por la magnitud de sus métodos represivos (...). En consecuencia, sus procesos de democratización (...) comparten una compleja y ardua tarea de reconstrucción, en la que los productos culturales hacen las veces de diagnóstico y síntoma del contexto en que surgen". La tarea que tendría el cine, como bien se establece en la cita, sería la reconstrucción de una identidad fracturada por las dictaduras militares. Aunque no existiendo una única manera de hacerlo, sino múltiples posibilidades de cartografiar al sujeto.

Habiendo dicho lo anterior, si pensamos en producciones, tanto ficciones como documentales, de los últimos años, se puede apreciar un importante giro político en el cine chileno, no en relación con la falta de una política en el cine, sino que en que ésta se ha trasladado hacia el interior, vale decir, hacia el sujeto o individuo contemporáneo, que si bien no manifiesta una adscripción política específica (partidista) si se encuentra mediado por un contexto político que surge desde lo cotidiano y lo familiar.

Así, películas como Tony Manero (2008) y Post Mortem (2010) de Pablo Larraín, construyen relatos retrospectivos a partir de historias individuales, donde la violencia de la época no se evidencia únicamente en los contextos, sino que en la forma en que se articulan sus personajes. De este modo, Raúl Peralta (Tony Manero), un sujeto quien en un momento de violencia extrema e injustificada, mata a una anciana para robarle la tele y poder ver su programa favorito y cumplir su sueño de ser el "doble oficial" de Tony Manero demuestra, no solo el auge de la televisión durante los años de la dictadura, sino también como los acontecimientos nacionales permean al sujeto, violentándolo en su acontecer más familiar y cotidiano.

De manera similar, Mario Cornejo (Post Mortem), un sujeto infeliz, enamorado de su vecina, una bailarina del Bim Bam Bum, se ofrece a protegerla de los militares durante la dictadura, pero es él quien termina encerrándola junto a su amante y matándola en un acto desesperado de celos.

En las dos películas de Larraín se puede observar como la violencia esta mediada por la subjetividad de cada individuo, siendo Raúl y Mario un reflejo de las identidades fracturadas que, difícilmente, permiten una identificación con el espectador. De este modo, los actos de violencia que ambos cometen hacia terceros deben ser interpretados como la permeabilidad del contexto de la dictadura y los efectos que esto tiene en las personas donde los celos o las aspiraciones de fama nos hablan de un fisura nacional.

En un orden diferente y, precisamente es esta la intención, si revisamos El otro día, el último documental de Ignacio Agüero, podemos ver como a partir de un acontecimiento tan cotidiano como lo es tocar el timbre de una casa, Agüero comienza a articular un relato sobre la ciudad y las personas que la habitan, donde distintas realidades coinciden y construyen un relato actual. De ahí que, el simple gesto de tocar el timbre se vuelva un pie forzado para que Agüero revise su propia historia familiar que estará mediada por la dictadura.

En un sentido similar, Aquí se construye (2010) inicia con una cámara que filma de manera prudente como una señora vacía su casa, la que luego será demolida por grandes máquinas, dejando un terreno que dará lugar al nuevo proyecto inmobiliario santiaguino. Aquí, al igual que en El otro día (2012), Agüero no emite juicios al respecto, pero si comienza a reconstruir la historia familiar de uno de los vecinos del sector, en conjunto con otros actantes de la ciudad, como lo es uno de los obreros que allí trabajan. De este modo, tanto el vecino de la construcción, como uno de los trabajadores, reconstruyen su historia familiar y las implicancias de la destrucción del espacio circundante mientras relatan las condiciones mediante las cuales llegaron a vivir allí.

En relación a esto, podemos ver como las películas de Agüero, si bien no articulan relatos políticamente directos, si construyen, o más bien reconstruyen, narrativas que van desde el sujeto individual y su actuar, hacia un orden político social mayor, como lo es su historia familiar o la historia de los habitantes de una comuna que, por medio de un acontecimiento particular, hablan de la conformación y la destrucción de la memoria, correlativo al "progreso" de la ciudad contemporánea. Así, tanto los sujetos que tocan la puerta del director, como las especies criadas por el vecino (biólogo) conforman un micro mapa, donde cada una de las personas y experiencias corresponden a un nodo dentro de la sociedad.

Aquí, las películas brevemente revisadas, si bien son divergentes en temáticas y género, articulan miradas retrospectivas sobre la ciudad y el contexto en el que el sujeto particular se desenvuelve. Así, lejos de establecer retrospectivas de carácter más directo, como podría ocurrir con películas como La Batalla de Chile (1977) de Patricio Guzmán que revisan importantes acontecimientos del país de la mano de potentes imágenes, éstas obras parten desde lo particular y lo cotidiano para reconstruir una mirada social del acontecer, aunque no menos política. Entonces, acciones tales como la violencia injustificada de los personajes de Larraín o las preguntas realizadas por Agüero se vuelven acontecimientos que dan cuenta de la confluencia de diferentes realidades y la manera en que la memoria ciudadana se articula en relación con las transformaciones socio espaciales.

De esta manera, se puede dar cuenta de que las miradas retrospectivas que el cine puede establecer, están lejos de establecer acciones prosaicas donde los compromisos políticos o los acontecimientos revisados deben reivindicar a los sujetos y permitir una identificación con el espectador. Sino que están más cerca de la conformación de una identidad contemporánea, donde las relaciones con lo político se dan en otro orden de cosas y el vínculo que establece con el espectador no es de identificación sino que de cartografía.

Por último, la memoria que estas películas conforman no pretende establecerse como un relato único sino más bien ampliar la circulación de imágenes y relatos que, a diferencia de las retrospectivas que buscan construir una identidad fija y de fácil identificación, quieren ampliar las posibles lecturas y miradas de un acontecimiento específico.

Cildo Meireles, "Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso Político", 1970, cortesía del artista.

EL ESPACIO Y EL CUERPO DE LA TORTURA: ALGUNOS CASOS DE SU REPRESENTACIÓN ARTÍSTICA EN LATINOAMÉRICA (SEGUNDA PARTE)

Las obras que reflexionan sobre el espacio y el cuerpo de la tortura tuvieron como propósito denunciar y socavar la aparente imagen de normalidad y progreso de las dictaduras.

por Sebastián Vidal Valenzuela

mayo 2013

El cuerpo de la tortura

El uso del cuerpo ha sido una constante para los artistas que han denunciado actos de violación a los derechos humanos, ya sea a través su propio cuerpo como soporte o usando la imagen del cuerpo de otro. En esta última línea encontramos el trabajo de los artistas chilenos Hernán Parada, Elías Adasme y Luz Donoso, quienes a principios de los años ochenta realizaron una serie de acciones callejeras a modo de protesta. Por medio de la difusión de fotografías y fotocopias con el rostro de personas anónimas daban cuenta de los crímenes acontecidos durante la dictadura de Augusto Pinochet. En la llamada Acción de apoyo: Intervención de un sistema comercial, el grupo intervino la vitrina de una tienda de electrodomésticos. En los televisores dispuestos para la venta apareció durante horas el rostro de una mujer sin identificar. La temeraria acción funcionó como un mecanismo de infiltración, desplazando el espacio de la galería de arte al lugar del diario tránsito peatonal. El rostro televisivo de las figuras ochenteras era reemplazado por una cara anónima, la cual en silencio clamaba por justicia en un gran escaparate. Así, mirando a la calle, escenario donde comúnmente se reprimían las protestas ciudadanas, varios televisores exponían una cara que el régimen quería ocultar 1.

Rito y denuncia

En Brasil el tono de este tipo de denuncia fue de alto impacto. Tal es el caso del artista brasileño Artur Barrio, quien en 1970 presentó en la ciudad de Belo Horizonte la polémica pieza Trouxas Ensanguentadas: Situação / Bultos Ensangretados: Situación. La acción pretendía rechazar la política de extrema represión a manos de la dictadura de Emilio Garrastazu. Para ello Barrio dispuso de cuarenta y cuatros libras de carne y huesos de animales, que fueron envueltos en una tela blanca y arrojados a la calle.

Cabe recordar que la dictadura de Garrastazu ha sido considerada como una de las más represivas en la historia latinoamericana. Debido al temor de levantamientos guerrilleros, Garrastazu utilizó brutales métodos de disuasión y tortura para atemorizar a la población. Los Esquadraos da Morte eran una organización ligada a los organismos de inteligencia que tenían la misión de erradicar a supuestas bandas delictuales de los barrios pobres y favelas, sin embargo sus objetivos muchas veces apuntaron a miembros la guerrilla urbana de oposición. Debido a esto, no era extraño que se encontraran este tipo de bultos en las calles, en sitios eriazos o en los ríos. Los bultos hechos por Barrio dejaron atónitos al menos a 5.000 personas en el Parque Municipal de Belo Horizonte y, como era de esperarse, la policía se hizo presente en el lugar, retirando los objetos y llevándolos donde peritos para su identificación.

Como parte de la misma exposición Desde el cuerpo a la tierra, el también artista brasileño Cildo Meireles realizó en el mismo parque otra obra radical. La pieza se llamó Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso Político / Tiradiente: Totem-Monumento al preso político y consistió en instalar en el centro del parque un poste de ocho pies de alto en el cual Meireles amarró diez gallinas vivas, las que fueron rociadas con combustible y luego encendidas. La obra tuvo como trasfondo la fecha de la celebración del héroe nacional de la independencia de Brasil conocido popularmente como el Tiradentes.

En tiempos de la independencia Tiradentes había sido condenado a muerte por la corona portuguesa por apoyar la causa independentista. Su ajusticiamiento público fue un acto macabro. Su cabeza fue clavada en un poste en el centro de la ciudad de Río de Janeiro y su cuerpo fue mutilado y exhibido en distintos lugares como medida disuasiva. Se cuenta también que su acta de ajusticiamiento fue firmada con su propia sangre.

La imagen del Tiradentes había sido utilizada por la dictadura de Garrastazu para sublimar al pueblo a su beneficio. Debido a ello, Meireles toma la histórica figura y la re-significa provocando el efecto inverso. Basado en la tradición de los ritos Yorubas (fuertemente arraigados en la cultura afro-latina) Meireles sacrifica las gallinas para declarar su rechazo a la violencia militar. Las gallinas reemplazaron el cuerpo de Tiradentes y se contextualizaron con las muertes de los presos políticos de la dictadura. La imagen del mártir vuelve al pueblo resignificada bajo un rito religioso-popular 2.

Contornos de unidad

Otra de las piezas que también simbolizó de manera urbana la desaparición de los cuerpos en contextos de dictadura fue realizada en Argentina por los artistas Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel en 1983. La acción de arte efímero se llamó El Siluetazo y tuvo como

escenario las calles de Buenos Aires 3.

Durante ese año el número de desaparecidos en Argentina sumaba cifras alarmantes. El "Proceso de Reorganización Nacional" llevado a cabo por los militares generó duros escenarios represivos. Además, como bien es sabido, los militares se embarcaron en la recuperación de las Islas Malvinas bajo el supuesto de recobrar la unidad nacional. El fracaso bélico y las lamentables bajas de jóvenes militares argentinos provocaron un fuerte descontento ciudadano que terminó por desbancar a la dictadura.

En este escenario, los gestores del El Siluetazo buscaron el apoyo de otras organizaciones sociales como las Madres de Plaza de Mayo. La acción se pensó como un acto de participación colectiva y propuso la creación de cientos de siluetas de detenidos desaparecidos estampados en los muros de las calles. El concepto proponía el cuerpo anónimo como símbolo de la ausencia y la injusticia. Sin un rostro el contorno fue uno y todos a la vez. Se realizaron previamente talleres de stencil y pintura mural al aire libre, incluso algunos artistas utilizaron su propio cuerpo como modelo para estampar las siluetas. Todo era válido para que cientos de personas salieran a las calles a imprimir cuerpos. De forma espontánea muchos comenzaron a escribir los nombres de sus familiares desaparecidos.

De esta forma, la ciudadanía y el arte se tomaron el espacio público para exponer el dolor de los cuerpos ausentes, estableciéndose con ello una sinergia colectiva de un cuerpo social activo. Posteriormente se realizaron otros siluetazos, sin embargo podemos leer el primero como un anticipo de las elecciones democráticas que se realizaron en el mes siguiente, cuando Raúl Alfonsín asumió la presidencia.

A modo de conclusión, podemos señalar que las obras que reflexionan sobre el espacio y el cuerpo de la tortura tuvieron como propósito denunciar y socavar la aparente imagen de normalidad y progreso de las dictaduras, poniendo de relieve (tanto en espacios privados como públicos) la violencia ejercida y el atropello a los derechos humanos. No hay duda de que la violencia ejercida sobre los espacios y los cuerpos condicionó un estado de alerta y activó mecanismos de denuncia por medio del camuflaje y del impacto mediático. Escaramuzas artísticas que, en mayor o menor medida, contribuyeron al advenimiento de las democracias en el continente.